Različitost glumačkih teorija i pedagoških pristupa Akademije dramske umjetnosti

Brodić, Elizabeta

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:205:716216

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

Studij glume

RAZLIČITOST GLUMAČKIH TEORIJA I PEDAGOŠKIH PRISTUPA AKADEMIJE DRAMSKE UMJETNOSTI

Diplomski rad

Mentor: red. prof. mr. sc. Ozren Prohić **Studentica: Elizabeta Brodić**

Zagreb, 2018.

SAŽETAK

U ovom diplomskom radu bavit ću se odnosom glumačkih teorija i pedagoških pristupa na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu. Koristeći se dosadašnjim znanjem i iskustvom izdvojit ću trinaest parametara koje smatram bitnima za glumca u stvaranju umjetnosti, u ovom slučaju studenta. Te parametre obradit ću i usporediti preko glumačkih teorija i pedagoških pristupa, i spojiti ih u jedan pojam: ODGOVORNOST. Pokušat ću potvrditi tezu*:* *Umjetnost je nemoguća bez preuzimanja odgovornosti*. Govorit ću prvenstveno iz pozicije studenta i o pedagogiji, a ne režiji isključivo zbog manjka iskustva.

Ključne riječi: teorija, pedagogija, umjetnost, vokabular, Konstantin S. Stanislavski, magla, misao, mašta, svijest, strast, Joseph R. Roach, osjećanje, partner, znanje, odgovornost

SUMMARY

In this thesis the main focus will be on the relation between acting theory and pedagogy, at the Academy of Dramatic Art in Zagreb. Using my knowledge and experience, I will set aside thirteen parameters that I consider essential for an actor in the creation of art, in this case the student. These parameters, I will discuss and compare a variety of acting theories and as well as pedagogical approaches, and merge them into a single concept: RESPONSIBILITY. I will try to confirm the thesis: Art is impossible without taking responsibility. I will speak primarily from the position of the student and about pedagogy and not directing (due to lack of experience).

Key words: theory, pedagogy, art, vocabulary, Stanislavski, fog, thought, imagination, conscience, passion, Roach, sense, partner, knowledge, responsibility

SADRŽAJ

1. UVOD ……2
2. UMJETNOST ……4
3. VOKABULAR ……..5
4. MAGLA ……8
   4.1. MAGLA BEZ MAGLE ……10
5. OSJEĆANJE ……13
6. MAŠTA ……16
7. ISKRENOST I ISTINA ……19
8. ZNATIŽELJA I ZNANJE ……21
9. SVIJEST I KONTROLA ……...23
   9.1. KAKO DO SVIJESTI I KONTROLE ……....24
10. RAZUMIJEVANJE ……...26
11. LJEPOTA ……..26
12. STRAST ……27
13. ZAKLJUČAK ……29
14. LITERATURA ……..30

1. UVOD

Akademija dramske umjetnosti u Zagrebu posebna je po svojoj raznolikosti. Raznolika je na svim razinama, u ovom slučaju govorim o raznolikosti teorija i pedagoških pristupa. Od prve do pete godine mijenjaju se pedagozi iz tri umjetnička predmeta. Iz glume, scenskog govora i scenskog pokreta kroz 5 godina svake godine po tri profesora, što je više ili manje (plus minus) petnaest različitih profesora. Petnaest različitih osoba, različitih stavova, različitog učenja, različitih pristupa. Kako je upravo ta Akademija zaslužna za većinski dio mog dosadašnjeg iskustva, tako ću se osvrtati prvenstveno na nju kao primjer.

Dakle akademija je to na kojoj sam se susrela sa različitim teorijama pa u skladu s time i praksama. U prvom redu tu su Stanislavski, Gavella i Cicely Berry. Manje zastupljeni Michael Chekhov i Grotowski. Spomenuti Diderot, Meisner, Strasberg…

Navedenu raznolikost, zbog susreta s raznim teorijama i pedagoškim pristupima, u daljnjem tekstu označavat ću pojmom poligamije. Suprotnu varijantu, škole jedne teorije i jednog pedagoga/učitelja, označavat ću pojmom monogamije. Ne mogu odrediti je li sistem poligamije bolji ili lošiji od monogamije. Teško je ili čak nemoguće odrediti je li bolja opcija vidjeti i isprobati sve teorije pa odabrati za sebe najbolju ili od svake po nešto ili odbaciti sve i birati nešto deseto. Ili je bolje imati uvid samo u jednu teoriju pa iz nje izvući maksimum. Teško je, također, ili nemoguće to odrediti prvenstveno zato što je ovako i onako već u mom slučaju to već predodređeno. Upisala sam akademiju koja bira raznolikost. Dakle neću ni pokušavati. S druge strane poligamija i monogamija su upitne i sa strane pedagoga. Kao što sam rekla, svaku tu različitu teoriju predaje drugi profesor. Dakle svake godine na svakom predmetu vodi nas drugi pedagog, drugog razmišljanja, drugih vidika i „drugačije škole“. Ako gledamo sa strane budućeg iskustva, to je logično…teško je moguće da će me u životu režirati jedan redatelj. Nadam se da moje iskustvo neće biti tako malo i da sistem neće uspjeti doći do kazališne monogamije. Ali ako već spominjem onda postoji i varijanta da je na studiju jedan profesor i da taj isti ima zadatak izvesti klasu kroz 5 godina kao gotov produkt. Možda je nemoguće odrediti i vjerojatno je ova opcija koju sam ja prošla, 5 puta po 3 profesora minus iznimka, bolja, ali i dalje bi stvar trebala biti transparentnija, manje maglovita i s više javnog dijaloga.

Tko koga bira, kako i zašto? Po kojoj sam logici ja osobno kod određenog profesora? Čak i da nema smisla ili se ne uvaži, moralo bi biti moguće da ja imam pravo glasa u izboru. Odnosno da ja mogu reći što očekujem i kamo bih se željela dalje razvijati, pa i uz mogućnost da mi se kaže i dokaže da nisam bila u pravu. Nedostaje dijaloga.

Pri upisu na Akademiju završio je period pohađanja odgojno - obrazovnih ustanova i počinje period pohađanja *obrazovnih*. Dakle podrazumijeva se da dolazimo kao mlade odrasle osobe s izgrađenim stavovima. Ti su stavovi podložni eventualnim promjenama, ali postoje. Period odgoja je završen i ulazimo u završnu fazu obrazovanja. Stavovi su ovdje i grade se dalje. Pitanje je, ako se podrazumijeva da dolazimo s nekim stavom, gdje ga možemo iznijeti? Upitno je tko bi i kako bi netko trebao imati pravo glasa, ali u demokratskom društvu ima ga svatko.

U svakom slučaju sve su ranije spomenute teorije napisane iz iskustva, istraživanja i želje za boljim, lakšim i jednostavnijim ili barem zajedničkim putem do istog ili približno istog cilja. Stvaranja umjetnosti. Svi su oni preuzeli odgovornost i sakupili sve za čime težimo uz savjete, promišljanja i vježbe koje danas meni mogu biti putokaz, cilj ili sredstvo.

Kako se te teorije predaju ili prenose? Je li jedini način dolaska do cilja pokušaj *prenošenja* teorije? Može li se iščitana teorija uopće prenijeti u praksi?

Glavno je pitanje postoji li uopće ovdje pojam *prenošenje.* Moje je mišljenje da je jedini način na koji pedagog može nešto naučiti studenta, njegova *inspiracija teorijom*. Dakle preko tuđe inspiriranosti teorijom ja dobivam novo i svježe viđenje glume, koje se dalje širi u obliku inspiracije, a uz moju znatiželju i strast dolazimo do zajedničkog cilja. Dolazimo do nove, zajedničke prakse. Dok god se predaje teorija sa papira, ne možemo doći do odgovarajuće prakse. Trebale bi razvijati jedna drugu. Teorija sa papira, zajedničkom inspiracijom i inspiracijom drugih, postaje praksom i obrnuto. Trebali bismo iz prakse razvijati teorije. Zar nam nije to cilj?

Zašto to baš ne izgleda tako i zašto dolazi do obostrane gluhoće? Po mom mišljenju, zbog toga što se ne preuzima dovoljno odgovornosti s obje strane.

Pitanje je kako, na koji način preuzeti odgovornost. Puno je segmenata, pokušat ću navest osnovne.

1. UMJETNOST

*„**Umjetnost,** ukupnost ljudske duhovne djelatnosti s pomoću sredstava kojima se izražava estetsko iskustvo, uključujući stvaranje, stvoreno djelo i doživljaj djela. U naravi je umjetnosti težnja da sebe prevodi u objektivno postojanje oblikovanjem osjećaja ili zamisli, te naknadnim djelovanjem na doživljaj djela. Izvor je umjetnosti spoznaja ideje, unutar koje se subjekt oslobađa svoje individualnosti i nestaje u objektu umjetnosti, u kojem se razotkriva njezina čista bit.“* (http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63162)

Koristim definiciju umjetnosti da dokažem apstraktnost tog pojma. Definicija je puno, a baš ova stoji u enciklopediji samo zato što su se dogovorili da će pisati baš ta. Mogla je biti bilo koja druga i bila bi također ispravna.

Aristotel, Diderot, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Croce. Jasno je da svatko ima svoju varijantu koja nastaje iz vremena, estetike vremena i „mode“.

O svakome od njih postoje stotine stranica pa se ne bih osvrtala na njih pojedinačno nego na ono što im je nazivnik. Proučavanje umjetnosti kao takve. Svatko je od njih u svom vremenu probao definirati tu nepoznanicu, taj pojam koji je uvijek tu i koji će uvijek biti tu. Problem je što je promjenjiv i „nestalno stalan“. Umjetnost i njezina definicija mijenjale su se iz stoljeća u stoljeće, godine u godinu, počelo je i iz dana u dan. Definicije umjetnosti i praksa povlače pitanje jesmo li mi umjetnici ili smo samo izvođači. Stvaramo li ili samo provodimo umjetnost. Ali ne želim ulaziti duboko u problematiku umjetnosti. Ona će se ionako provlačiti kroz sve o čemu ću govoriti. Želim je prezentirati kao ono u daljnjem tekstu najbitnije i ono što nas u spaja. Mnogo je stvari u stvaranju iste diskutabilno, da nije, pisala bih o nečemu drugome. Postavljam pojam umjetnosti kao poveznicu i kao najkonkretniji primjer podloge za dijalog i diskusiju.

Ako pretpostavimo da smo umjetnici i da stvaramo umjetnost, onda „našu umjetnost“ razlažem na segmente pa pokušavam ponovno složiti u cjelinu.

2. VOKABULAR

Vokabular je skup riječi i pojmova kojima smo dogovorili značenje. Vokabular postoji zbog razumijevanja i kako bi postojalo što manje nesporazuma i nedoumica. Postoji kako bi svima bilo jasno o čemu govorimo.

U našem slučaju, najjednostavnije rečeno, potrebno je da se profesor i student kao prvo dogovore što je vokabular. Potrebno je dati stvarima ime. Stvari se previše podrazumijevaju i tu dolazi do problema. Dogovorimo što je vokabular i koje su mu granice. Dogovorimo što je to *stanje*, što je *glagol*, što je *udah*, što je *uloga*, što je *lik*, što je *karakter*, što je *padanje na kraju rečenice*, što je *gesta*, što je *organika*, što je *opuštenost*, što je *grč*… to su pojmovi koji mogu biti objašnjeni i dogovoreni na drugačije načine između drugačijih ljudi, i neka je drugačije, ali smo dogovorili i nema zabune i nadolazeće magle. Nekome je to objašnjenje uz pomoć glazbe, nekome uz paljenje automobila, nekome preko slika, nekome preko kuhanja kave. Ali nije li bitan dio našeg poziva aktivno slušanje, doživljavanje, proživljavanje? Ako se slažemo da jest kako je onda moguće da je nemoguće naći zajednički jezik. Mora biti moguće.

Kako mislimo stvarati umjetnost ako ju generaliziramo i ukalupljujemo od samog početka? Nikako dok je ne rastavimo na faktore i ponovno sastavimo. Podrazumijevamo previše, a istražujemo premalo. A najmanje vodimo dijalog o bitnom. Previše o nebitnom.

Iz svega navedenog mogu zaključiti jedino da je dijalog nužan. Moramo razgovarati o stvarima, pojmovima, situacijama da bismo mogli zajedno napredovati. Napredovati možemo jedino ako se razumijemo. U ovom slučaju to razumijevanje je potrebno samo na razini vokabulara. Potrebno je znati da dlakavu životinju na četiri noge koja laje, zovemo pas. Bez dijaloga nikada nećemo doći do ususstavljenog vokabulara, a kamo li do cilja. Dijalog je baza svakog odnosa, svake priče pa tako u umjetnosti.

Najveći problemi su upravo neusustavljenost i teorijska heterogenost. Svi moramo znati o čemu točno pričamo. A to je nemoguće ako prethodno isto nismo dogovorili. Dijalog. Nekome je udah do rebara udah koji guši, a nekome inspiracija. Nekome je uputa da oživi tijelo zeleno svjetlo za grč. Predodžba, organika, linija, neprimjerena gesta, dijafragma, plitak udah, iskrenost, istina, oko…. Ako postoje brojnik i nazivnik i njihove definicije, ekonomski vokabular, note i njihove vrijednosti, onda mora postojati način da se dogovorimo što nam znači *živo oko* ili *padanje na kraju rečenice*.

A nakon toga potrebno je ići korak po korak. Dogovor kao prvi. Slušati se i razumjeti. Barem na osnovnoj logičkoj razini. Inače možemo i lajati.

Do najvećih problema dolazi u momentu kada se pedagog poziva na npr. Stanislavskog, koji kaže „…*Neka u prvo vrijeme nastavnik preuzme na sebe ulogu učenikove svijesti i neka mu ukazuje na greškom propuštene male sastavne pomoćne radnje […] Potrebno je da učenici uvijek na sceni osjećaju logiku i postupnost fizičkih radnji, da to postane njihova prirodna potreba […] Potrebno je da učenici vole svaki mali sastavni dio velikih radnji kao što glazbenik voli svaku notu melodije koju svira…"*(Stanislavski, 1989:173, 174). Ali isti taj profesor nakon mog vjerojatno nelogičnog ili krivog izlaska na scenu kaže: „To je bilo ništa." U tom trenutku smo u sferi loše komunikacije i nerazumijevanja. Logično je i legitimno da se ni jedna teorija ne mora i ne treba interpretirati doslovno, jer se stil, moda, umjetnost kao takva mijenjala unutar 100 godina i to velikom brzinom. Ali, ako je moj zadatak da pročitam istog tog Stanislavskog i pretpostavimo da nešto od toga i shvatim, onda moramo imati postavljene teze ili pravila ili pak odrednice unutar vokabulara kojih se držimo.

Primjer s druge godine studija. Na pokretu je generalni zadatak kretanje iz zglobova. U startu dogovoreno da je apsolutno nemoguće da se krećemo kroz prostor samo iz ramena na primjer, ali dogovor je da pokušamo maksimalno koliko je moguće usmjeriti svoj fokus u rame i preko njega formirati kretanje. Dolazi sat kada kreće kretanje iz pojedinih kralježaka. I nema zabune. Savršeno je jasno da je kretanje iz 7. kralješka nemoguće, ali ja se krećem iz 7. kralješka. Danas, kad ne znam što bih sa sobom na sceni, mislim o 7. kralješku.

Pokret dvije godine kasnije. „Profesore, što određuje klauna, kako doći do njega?" odgovor: „Izađi tu i budi smešna pa ćeš shvatit." Iz ispita sam dobila poklonjenu dvojku i bila sam izuzetno loš klaun. Postoji mogućnost da sam trebala sama naći način da shvatim što je to klaun, ali i dalje se obrazujem. Nadam se da se s crvenim nosom više neću srest, ali ako se to dogodi ipak ću znati da sam nešto od tehnike klauna valjda usvojila i da ću to moći iskoristiti.

Problem je pluralitet teorija. I u obliku mnogostrukosti, ali u ovom trenu govorim o mnogostranosti. Teško je pratiti i sudjelovati u procesu kada od jednog pedagoga dođeš do drugoga koji podrazumijeva da smo razjasnili stvari s prethodnim. Možda i jesmo, ali ista teorija je dva profesora inspirirala drugačije, ili je samo iščitana drugačije. Oboje je u redu, svaka ta teorija i MOŽE biti iščitana i poslana dalje u mnogo oblika i na mnogo načina, ali baš zato prethodno moramo dogovoriti kako se što zove. Moramo prestati podrazumijevati. Inače smo u području konstantne zabune. Šifra klaun.

Ono što želim reći je da smatram da se teorije trebaju koristiti kao baza, ali da nije rješenje slijepo ih se držati radi opravdanja. Treba preuzeti odgovornost, uzeti od svakoga koliko je potrebno i naći svoj put. Ne mislim da je ono kako sam učena neispravno, baš suprotno,

većina pedagoga i ima svoj način, samo u daljnjem tekstu i kroz „istraživanje“ i referiranje želim prikazati kako sam to doživjela i iznijeti svoje viđenje nakon pet godina studija i raznih viđenja teorija i provođenja istih u praksu.

Želim pokušati iznijeti svoj zaključak svega naučenog.

3. MAGLA

Magla je područje nejasnosti. Nejasnost upute, nedefiniranost vokabulara, unutar procesa. Nazivam to baš „maglom“ jer se radi o pojmovima koji zapravo ne moraju nužno biti jasni generalno. Oni trebaju biti jasni na osobnoj razini, dogovoreni i na neki način opipljivi. Trebaju biti jasni grupi kojoj je to potrebno u datom trenutku. Nešto što je dokučivo, ali mutno. Teško je definirati maglu zato što se i ona sama odnosi na pojmove koje je teško definirati, kao što je pojam umjetnosti. Svejedno, postoji magla bez magle. Dakle moguće je i potrebno raščistiti ju.

Ako postoji toliko teorija (orijentacija na Stanislavskog, Roacha koji je obuhvatio bit, Gavellu) kako je moguće da je svaka konkretna uputa i dalje nekonkretna. Pod pretpostavkom da je stvar egzaktna i individualna i dalje bi morao postojati isti takav odnos.

Magla nevidljive situacije. Nešto što je samo po sebi neopipljivo i nevidljivo, i potrebno nam je neopisiv aktivitet na svim razinama da uopće pokušamo dodirnuti isto, a mi tome dodamo maglu. Dodamo nejasnost nevidljivom. I nastaje nemoguća misija razjašnjavanja. U tom trenutku to postaje apsolutno neuhvatljivo i preći ćemo preko toga, a da ne shvatimo da smo oštetili prednji branik. I ostat će oštećeno i nesvjesno dodirnuto, a sljedeći izlaz je 40 km udaljen. I tko u krug po magli.

Udah kao uputa. Udah? Dobro. Otplivala sam kilometre natjecanja. Udahnut znam. Aha, ne takav udah. Nego? U dijafragmu? E super, kao kad pjevam. Aha, ne ni to. Nego?

„...Kad se postigne snaga udaha sve do dna rebara, osobito leđima, cijelo tijelo postaje dio zvuka, sudjelujući u njemu svojom rezonancom. Kad se dijafragma steže i spušta, zrak ulazi u najdublji dio pluća, a kad se opušta i diže, zrak se istiskuje. Rezultat je prisutnost tijela u glasu. C. Berry kaže da riječi ne pripadaju ni umu niti srcu nego tijelu. Mi, dakle, posežemo u svoje središte za zvukom. Dah ulazi a izlazi zvuk – dopiremo do svog središta i nalazimo "ja" svoga glasa. Osjećamo kao da pripadamo onome što govorimo, otkrivamo kako dah pokreće zvuk poput bubnja, otkrivamo da tu leži naša prava energija. Ukorijenili smo glas. Spoznajemo da je ukorijenjeni glas idealan most između unutarnjeg i vanjskog svijeta te sredstvo pomoću kojeg najoptimalnije izražavamo svoje unutarnje "ja". ***Ovaj proces osvješćivanja provodi se, naravno, uz pomoć vježbi…****"* (Berry, 1997:215).

Objasnila je. U redu. Pretpostavimo da znamo kako funkcionira dijafragma i da smo postigli udah do dna rebara i ispustili dugi „miiiiiiii“. I dalje smo na teoriji. A što je s misli? Što je s

onime što želim s tim udahom? S tom riječi koja treba biti izrečena na udahu. **Kako se i gdje formira misao?**

„ ...uočljiva, psihofiziološka suosjećajnost između ošita i uma može se osjetiti živopisno i neumoljivo: Ako mu se ošit silovito grči, čovjek pati i tuguje; ako čovjek pati i tuguje ošit mu se silovito grči. Zadovoljstvo i bol su zapravo dva različita pokreta ošita: od radosnih se osjećaj širi, dok ga tuga grči. U prosječnoj osobi te se varijacije ne mogu spremno suzbit. U krajnjim okolnostima mehanizam um-tijelo djeluje tako snažno da može uzrokovati fatalne komplikacije, ili je barem tako Diderot vjerovao…" (Roach, 2015:168).

Dakle prema tome ošit reagira na misao, odnosno osjećaj. Nešto stvoreno na području uma što postaje emocija koja se očitava preko ošita i nakon toga nastaju reakcije, riječi ili što je već zadano. Prvo se formira misao pa nakon toga preko misli ili zadatka pali se ošit koji je u svakom slučaju neophodan da bi sve što je nastalo izašlo van. Kao rečenica, suza, urlik ili šapat. Ništa drugo ne kaže ni C. Berry samo pristupačnije i u koracima. Tehnika i alati su neophodni, samo je ovdje pitanje kako će biti objašnjeni i usvojeni.

Potrebno je savladati tehniku pravilnog disanja. Udah u trbuh, koji pritišće ošit prema dolje, a zatim zrak ulazi u pluća. Kod izdisaja, praznimo prvo pluća pa zatim trbuh. To je tehnika koja se vježba jer smo je tijekom života zaboravili. To je udah koji smo koristili od rođenja. Svladana tehnika postaje naš alat koji vadim iz kutije kad god zatreba, u ovom slučaju ako ne uvijek onda jako često. Isto tako su objašnjive tehnike koncentracije koja dovodi do bivanja, razvijanje svijesti, znanja. Sve to postaju naši alati koji su pospremljeni i treba ih održavati.

Smatram da svatko sebi treba objašnjavati na način koji mu je blizak, zabavan, zanimljiv ili samo jasan. U mom slučaju to je glazba ili funkcioniranje automobila. Dakle, da bismo mogli upaliti automobil, potrebno je okrenuti ključ ili pritisnuti gumb. U tom trenutku događa se paljenje goriva koje pokreče motor. Potrebno je znati da je automobil u brzini i u momentu paljenja bez pritiska na kvačilo, auto će zatrokirati, potencijalno udariti u zid i ponovno se ugasiti. Ako smo pritisnuli kvačilo, motor pali automobil te otpuštanjem kvačila i dodavanjem gasa istovremeno automobil se pokreće.

Pravilan u udah i korištenje glasa je kao paljenje automobila, odnosno upaljeni motor. A jasna misao, mašta svijest, volja, bivanje su: gas, kvačilo, farovi, žmigavci, kazaljka za gorivo, ulje…

Složili smo se da je bitno, ali puno toga se valja objasniti da bi se do toga došlo. Čitati znakove ako ništa drugo.

Primjer *upute magle*: „Budi!“, „Nemoj glumit da tražiš!“, „Oko!“, „U balonu si!“, „Ne dopire do mene!“, „Tijelo ti je mrtvo!“, „Hodaš ko koza!“, „Je l` znaš da imaš desnu ruku!“, „Budi smešna!“, „Od 7 slova rekla si 2!“…

Upute magle su one upute koje su nejasne. Upute koje si ne mogu razjasniti nego nagađam, najčešće krivo, i vodim se osjećajem umjesto znanjem i logikom. Osjećaj kao vodilja nije nužno loš, ali definitivno nije uvijek točan. To su upute koje nisu dogovorene, nisu objašnjene. Ovdje je riječ o nečemu što treba biti jasno i maksimalno točno da bismo se mogli kretati unutar procesa.

3.1. MAGLA BEZ MAGLE

Već sam rekla da područje magle ne mora nužno biti generalno jasno. Magla bez magle je baš to područje jasnoće u magli. To je, na primjer, moment dogovora koju ćemo definiciju umjetnosti odabrati. U magli definicija, mi smo odabrali jednu koja nam je svima jasna.

Krenimo od toga da smo ono što treba izgovoriti ili u krajnjem slučaju odigrati, pročitali i razjasnili. Da nam je jasan zadatak tuđi ili vlastiti i da krećemo u realizaciju. Dvije su varijante te realizacije.

Relativizacija: misao → tijelo, tijelo → misao.

Najveći je problem ili enigma odakle krenuti. Na sceni je veliki problem tijelo. Tijelo ne smije i ne može biti moje privatno tijelo koje prošećem na kavu, ono mora biti u liku, situaciji ili karakteru. Dakle, postoje glumci kojima se tijelo iz jasne misli lika prirodno formira. A postoje s druge strane glumci koji preko tijela, preko tjelesnih osobina, momenata, položaja, dolaze do jasne misli.

Odgovornost je ovdje na pedagogu/redatelju da dopusti, razumije ili u prvom slučaju otkrije i ima povjerenja u glumca čiji put je put 1 (iz misli prema tijelu) ili put 2 (iz tijela prema misli). Odgovornost je također na glumcu da osvijesti svoj put i odredi ga.

Osobno više volim imati jasnu misao i smatram da iz nje proizađe tijelo. Smatram da svaki grč, svaka neistina tijela proizlazi iz netočne misli. A s druge strane ću navesti primjer za suprotno. Diplomska predstava. Postavljamo dramu „Mučenik“ Mariusa von Mayenburga. Igram *Lidiju*. Ona je djevojčica koja glavnog lika, *Benjamin*a stavlja na najveću kušnju u komadu. Nema veliki i jasan luk, ali je velikim dijelom prisutna. Njezin zadatak u sceni o kojoj govorim je zavesti. Nakon jasne slike koji je moj zadatak i nakon što mi je jasno da je

djevojčica na putu da postane žena, da istražuje svoju i seksualnost kao takvu, da je u pubertetu, da je znatiželjna i svjesna sebe i dalje je ona to samo na papiru. Na jednoj probi dobivam uputu od prof. Prohića da počinjem scenu na zidu i da je moj zadatak kretati se po zidu kako želim, ali da pokreti ne prate ritam rečenice. Vrlo brzo, ne misleći na rečenicu i krećući se kako mi je zadano, počinje mi se kristalizirati kako bi se ja kao *Lidija* mogla kretati i da bi baš iz tijela trebala graditi lik. Je li ova uputa bila nekonkretna? Nije. Zašto nije? Dogovorili smo se na kojem jeziku govorimo. Dijalog.

Moguće i poželjno je oboje. Stvar je odluke.

Primjer *upute bez magle*: „Zadaj si radnju i koncentriraj se na nju!“, „Tekst samo kao popratna varijanta!“, „Misli 7. kralježak!“, „Igraj iz maternice!“, „Odglumi to bolje!“

Poanta je da je razlika između *uputa magle* i *uputa bez magle* smiješna, praktički neprimjetna. Ali je jedna jasna druga nije. Zašto? Jer smo se dogovorili što to kome znači. Nije stvar u tome da bude konkretno kao takvo, nego konkretno dogovoreno. Ne treba puno i komplicirano, samo par rečenica da svi razumiju (prof. Prohić, uputa za diplomski rad)

Kako se i gdje formira misao?

Misao se formira kroz znanje i talent. Formira se kroz jasnoću, kvalitetu životnog iskustva, inteligenciju i logiku i ponovno talent. Kada kažem talent mislim na dar za koji pretpostavljamo da ga svi imamo kada se uspijevamo baviti ovim poslom. On se očituje već u hrabrosti da se bavimo ovim našim poslom koji podrazumijeva stvaranje umjetnosti. U ovom slučaju umjetnost je nešto što se teško definira i u magli je, a i dalje pokušavamo. U svakom slučaju, u momentu kada znamo kamo idemo, koji nam je zadatak i kako do njega, misao je stvorena. I jasna je. *„ …kada pravi glumac izgovara Hamletov monolog >>Biti ili ne biti<<, zar on pri tome samo formalno referira tuđe, piščeve misli i izvodi izvanjske radnje koje mu je naložio redatelj? Ne, on daje daleko više i unosi u riječi uloge sebe samoga: svoje vlastite poglede na život, svoju dušu, svoje živo osjećanje i volju. U tim trenucima glumac je iskreno uzbuđen sjećanjima iz vlastitog proživljenog života, istovjetnim životom, mislima i osjećanjima uloge…“* (Stanislavski, 1989:275, 276) Ne iz ničeg drugog već iz misli i osjećanja. Tek nakon što je misao formirana, glumac može pokušati nešto prenijeti publici. *„ …Tuđe misli, osjećanja, predodžbe, sudovi, postaju njegove vlastite. Pri tome on izgovara riječi ne samo zato da bi drugi čuli tekst uloge i razumjeli ga; glumcu je potrebno da gledaoci osjete njegov unutarnji odnos prema onome što izgovara, da oni hoće ono isto što hoće njegova vlastita stvaralačka volja…“* (Stanislavski, 1989:276) iz formirane misli i jasnoće. Daleko je to od onoga što smo mogli čuti u momentu kada profesor kaže da prvo udahnem i

kažem što piše. To što piše su slova i riječi, one se ne mogu odglumiti. Može se odglumiti samo misao koja je zapisana u obliku riječi. Osobno, ne mogu vidjeti misao i iščitati je ako prvo ne vidim sveukupnost. Dakle čitati riječ po riječ i brinuti se o vokalima mogu tek kada znam što želim reći. Nikako ne iz slova koja će donijeti nešto veliko. Možda hoće, ne meni. Samo jasna misao i smisao mi donose nešto veliko.

Ali gdje se formira? U glavi, u malom prstu, ruci, nozi, u dijafragmi, disanjem dubokim ili plitkim, u kostimu, na petama, u stoju ili stroju, gdje god. Odlukom. Dođe s preuzimanjem ODGOVORNOSTI.

4. OSJEĆANJE

Osjećaj je *reakcija* na podražaj, događaj, situaciju. Osjećaji nadopunjavaju mišljenje i neka su vrsta infrastrukture čovjekovog života. A osjećanje je širi pojam koji se odnosi na osjećanje svijeta. Približno pojmu empatije, ali nije empatija sama. To je stanje svijesti. Pojam o svemu oko nas, o tuđim emocijama, emocionalnim stanjima, o događajima, pojavama. Preko osjećanja svijeta razvijamo svoje osjećaje koji nisu nužno naše reakcije na nešto.

Morat ću banalizirati da bih došla do poante. U jednom trenutku moga studiranja rečeno mi je da moram poraditi na osjećajima. Previše sam stabilna. Ne zatvorena, ne nedarovita, ne osakaćena osjećaja, ne loša. Samo stabilna. Obrazloženje: trebaš još puno proći i puno toga probati da bi možda mogla postati dobra glumica. Da, istina, mlada sam i neiskusna. Tako mi je „grah pao" (J. Ševo). I to će se promijeniti. Ali iskreno se nadam da moja stabilnost neće. Poanta…olakotna je okolnost moći iskustveno iščitati emociju i prenijeti ju na one koji su željni gledati istu i proživljavati ju samom. Navest ću dva primjera, a onda iznijeti svoj protuargument i zaključak. Kaže Stanislavski *„ …Na stijeni u moru plima je iznenadila dvojicu turista. Oni su se spasili i poslije pripovijedali svoje dojmove. Jedan se sjećao svake svoje radnje; kako je, kada, zašto pošao, gdje se spustio, kako je koraknuo, kamo je skočio. Drugi nije pamtio skoro ništa iz te domene, pamtio je samo osjećanja što ih je tada iskusio: najprije ushit, zatim oprez, zabrinutost, nadu, sumnju i konačno – stanje panike… Kad bi se vama danas, pri samoj pomisli na vježbu s luđakom, kao drugom turistu, vratila sva osjećanja koja ste proživjeli prvi puta; kada bi oživjela u vama i vi počeli ponovno, istinski, produktivno i cjelovito djelati; kad bi se sve to zbilo samo posebi, mimo vaše volje, ja bih rekao da imate prvorazredno, izuzetno emocionalno pamćenje. Ali nažalost to je vrlo rijetka pojava. Zbog toga ja ublažavam svoj zahtjev i velim: čak i kad biste počeli vježbu rukovodeći se samo izvanjskim mizanscenima, one bi vas podsjetile na proživljavanje osjećaja…ja bih rekao da imate izvanredno, ne natprirodno, pa ipak dobro emocionalno pamćenje. Ja sam spreman još ublažiti svoje zahtjeve i prihvatiti to da ste počeli vježbu igrati izvana, formalno, da poznate mizanscene i fizičke radnje nisu oživjela osjećanja vezana za njih, da čak niste imali ni potrebu da procijenite date okolnosti u kojima treba da djelate kao što je bilo prvi put. U takvim slučajevima može vam pomoći psihotehnika, to jest, morate uvesti novo kad bi i date okolnosti, na nov način i procijeniti i produbiti uspavanu pažnju, maštu, osjećanje istine, vjeru, misli, a preko njih i osjećanja…"* (Stanislavski, 1989:275.) Idealna varijanta je pozicija u kojoj imamo mogućnost samo izvući iz emocionalnog pamćenja potreban događaj ili emociju i iznijeti ga, ali kao što kaže Stanislavski, dobro emocionalno pamćenje je rijetka

pojava. Ne, nije rekao ono što smo često slušali, a to je da treba mijenjati sebe. Potrebno je samo primijetiti što se u meni događa i gledati dobro oko sebe i zapažati.

S druge strane kaže Diderot *„ ...krajnja osjećajnost čini glumca osrednjim…potpuni nedostatak osjećajnosti stvara vrhunskog glumca…“* (Roach, 2005:149.) Bez razmišljanja kažem krivo. Ali ako malo bolje pogledamo i uzmemo njegovu izjavu kao inspiraciju, a ne doslovno pravilo… svaka prevelika osjećajnost vodi nas u granice van kontrole. Kao i kod Stanislavskog postoji prostor podsvjesnog, onoga što ne možemo kontrolirati. Ako ćemo shvaćati stvari doslovno doći će do pucanja. A ako uzmemo u obzir i Stanislavskog i Driderota i nađemo svoj način, onda smo u prostoru znanja i moći.

Jasno je da ni u kojem slučaju neću ubiti da bih bila bolji scenski ubojica, niti ću po uputi profesora o stabilnosti ili emocionalnim pamćenju igrati Medeju.

*„ ...Što se tiče scene Othella i Jaga, nju nikako ne bismo mogli smatrati primjenom umjetnosti proživljavanja…to je takozvana igra po intuiciji…osjećate li se vi sposobnim i dovoljno fizički i duhovno snažnim, odigrati svih pet ogromnih činova Othella s onakvim poletom s kakvim ste na školskoj predstavi slučajno odigrali jednu kratku rečenicu – Krvi, Jago, krvi!...ja pouzdano znam da je takav zadata nesvladiv čak i za glumca izuzetnog temperamenta i goleme fizičke snage…“(*Stanislavski, 1989:36).

Moj protuargumet je osjećanje kao takvo. Ne osjećaj ili emocija kao takva. Da, po ovom primjeru nikada neću moći igrati Medeju. Ali znate zašto (baš) hoću? Zbog osjećanja svijeta. Njezin glavni osjećaj i osjećaj koji je vodi je nepravda. Mogu li igrati nepravdu? Mogu iz osjećanja svijeta pa i emocionalnim pamćenjem, ako je potrebno. Ja ću preko osjećanja svijeta prenijeti njezin osjećaj.

Osjećanje kao odgovornost prema svijetu. Konstantno osjećamo, ali nas ne obuzimaju konstantno osnovne emocije. Strah, radost, tuga, gnjev, ljutnja. Osjećati se „u redu“ nema vrijednost, a često ne možemo opisati drugačije. U prolazu pored beskućnika obuzme me osjećaj nelagode i tuge. Nadam se da se nikada neću moći poistovjetiti s njim, ali na neki svoj način suosjećam. I svatko od nas to radi na svoj, drugačiji način. Pokušati shvatiti čovjeka koji se sudjelovao u ratu ili osobu koja se suočila sa smrti bliske osobe. Ne mogu se poistovjetiti, ne mogu i nikada neću moći do kraja shvatiti, ali mogu osjećati. Svoje. Promatrati svijet iz svoje perspektive, kao jedina moguća opcija. Ali ga promatrati emotivno i misaono. Vidjeti kao prvo. A nakon toga pokušati shvatiti. Upijati tuđe reakcije, osjećaje, načine razmišljanja, uspoređivati… I to osjećanje je samo naše. Moje, tvoje, njegovo, njezino. Drugačije i zato posebno.

Puno je dublje, a opet svakodnevnije nego što se čini. A najteže je kada se osjećanje mistificira i doživljava kao nešto nedokučivo. Sve je ovdje, oko nas. Samo treba promotriti. Svijet oko nas, ljude, reakcije, događaje, mišljenja, pogotovo ona koja smatramo krivima. Pretvoriti to u svoj alat, u svoju tehniku, koja se konstantno obnavlja i pohranjuje.

Na kraju, potrebno je vjerovati i dopustiti osobnom odabiru alata koji će glumac iskoristiti u doživljaju.

5. MAŠTA

Mašta kao stvaralačko mišljenje. Kombinacija ideja, predodžbi, mišljenja koja se spajaju u novu, do tad nepostojeću ideju.

Koji je točan plan poticanja na maštu? Svako novo pozivanje na teoriju, svaka nova tehnika, radi novi grč. Sve je u magli i relativno, ali mašta bi i dalje trebala odradit svoj posao. Kreativnost može doći na red tek kada je sve jasno. A nije jasno.

Područje mašte je nedokučivo i uvijek drugačije. Ali bitno je da mašta mora imati svoj prostor. Individualno je, ali je jasno da se bez odgovarajućeg prostora ne može širiti. *„ ...Torcov nas je doveo do drugog zida, na kojemu je bila ovješena serija slika pejzaža. Točnije, tu se pojavljivao jedan isti motiv: neko ljetovalište, ali uvijek drugačije viđeno u slikarevoj mašti. Jedan isti niz lijepih kućica u boriku – u razna godišnja doba i u različita doba dana, na pripeci, u oluji…slikara je zabavljalo na svoj se način obračunati s prirodom i životom ljudi. On je na svojim skicama podizao i rušio kuće, gradove, mijenjao plan naselja, rušio brda...Sve je to stvorila slikareva mašta…"* (Stanislavski, 1989:72.) Pravo na moj prostor unutar kojega mogu graditi kuće, lebdeće stanice, prostranstva, dočaravati predmete, vjerovati u sedam patuljaka, biti Snjeguljica. I tuđi prostor unutar kojeg mu je dopušteno i prepušteno da povjeruje mojoj mašti. Mašta kao čista moć uma nad tijelom. Ono što te obuzme i što smo zaboravili nakon sedme godine. Kada su nam rekli da ne postoji Djed Mraz. Ono što smo odbacili načinom života, a neophodno je za naš cilj. Bez mašte nema ni Othella ni Jaga ni Medeje ni Djeda Mraza ni sedam patuljaka ni predstave ni filma ni osjećanja, a definitivno ni umjetnosti kao takve. Kaže Roach *„ ...Hill dijeli glumu na četiri jasna koraka…prema njegovom shvaćanju, emocija glumca nije ništa doli povezana dedukcija ovih običnih i prirodnih posljedica: 1. Mašta pretpostavlja ideju; 2. Njezini znakovi i karakteristični izražaji prvo se pojavljuju na licu, jer je ono najbliže središtu mašte; 3. Tada prema nagonu volje slijedi odvajanje tjelesne bodrosti koja se spušta u zavisnu organizaciju mišića, napinje i ih i prilagođava procesu…; 4. Tako pogled, držanje, glas i djelovanje prikladno emociji, unaprijed zamišljeni u mašti, postaju puka mehanička nužnost bez nedoumice, proučavanja ili poteškoća…"* (Roach, 2005:98.) Mašta kao pokretač tijela, svega onoga čime djelujemo na sceni. Mašta kao glavni alat kojim glumac barata u svakom momentu.

„ ...Bacon je…podijelio moć mašte u tri kategorije: prva, nad tijelom onoga koji zamišlja; druga, nad objektima nežive prirode, uključujući trupla; i treća, nad dušama ljudi i živih bića.

Pod maštom nije mislio ni manje ni više nego predstavljanje individualne misli…" (Roach, 2005:53)

Obostrana odgovornost i inicijativa, Platonova *Država* i Moreova *Utopija*.

Platonova Država kao jasno podijeljena odgovornost i pravda. *Pravda kao povjerenje.* Država koja ne postoji nego treba biti produkt svjesne djelatnosti ljudi. **Područje** u kojemu ne postoji nepravda i u kojemu se stvar može razvijati neometano i aktivno naprijed. Mjesto na kojemu možemo iznijeti mišljenje, odnosno individualna misao nije zakočena. Mašta i ideja šire se neometano unutar prostora kojemu nisu određene striktne granice. Svi se razvijamo paralelno. Vlada zajedništvo mašte. Mašta je u našoj *Državi* ono što pokreće i čemu je otvoren prostor. Nije zakonom zabranjena i ne smije se sputavati unutar *Utopije* kao **okoline**. A *Utopija* je okolina bez nepravde. To je mjesto u kojemu nema nepravde koja sužava moj prostor uputom koja ograničava i sprječava rad mašte. Nepravde drugih koji svojim prostorom sužavaju moj. Nepravda drugih koji svojim egom i taštinom sprečavaju mene da se razvijam. Mjesto je to nepostojeće slobode mišljenja.

Moja odgovornost prema partneru, redatelju, publici, sebi samoj. Moj doprinos zajednici. Unutar mog prostora koji mi je omogućen i dozvoljen. Unutar kojega mašta može neprestano kolati. Ona je veća od konkretnog prostora, ali da bi se to dogodilo put mora biti otvoren.

„ …ni jedna vježba, ni jedan korak na pozornici ne treba da bude učinjen mehanički, bez unutarnjeg opravdanja, to jest bez rada mašte…" (Stanislavski, 1989:93). Moram priznati da sam varijacije toga čula nebrojeno puta, ali bez tuđeg rizika i prepuštanja, to često nije imalo smisao niti značenje koje ovdje možemo pročitati.

I na kraju INICIJATIVA. Preuzeti inicijativu za maštanje, za svoj otvoren prostor. Da, možda ništa nije jasno. Ali na svakome je da preuzme dio odgovornosti. Pa i na meni, nama. Ako ništa drugo, maštati da je jasno. Pa pasti na glavu. Trening. Mašte i inicijative.

Zamislite svijet u kojemu nema nepravde. Zamislite samo zajednicu bez nepravde. Zajednicu unutar koje vlada razumijevanje i uvažavanje. Zajednicu koja ima zajednički cilj i unutar koje svi hodaju paralelno, držeći se za ruku. Ako se netko spotakne, podržan je s obje strane. Zamislite da u toj zajednici ne postoji pogreška koja se kažnjava, ne postoji pogreška koja je neispravljiva. Hijerarhija nije potrebna kao takva jer je unaprijed dogovoreno tko je tko. Svatko obavlja svoj zadatak za zajednički cilj. Nema zamjeranja, nema opravdavanja, nema prošlosti i budućnosti. Ima samo sada. I ovdje. Zamislite da nema razlike među ljudima. Nitko nema potrebu povrijediti, natjecati se, biti bolji ili lošiji. Cilj je samo biti prisutan i uvažavati.

Svijest je razvijena do momenta u kojemu si svjestan svega oko sebe i sebe samoga. Nema pozivanja na, nema povratka na, nema mame, nema boga, nema jednoroga. Imaš samo sebe, svoje znanje i druge koji te podupiru. Ne trebaš razmišljati s kakvim ćeš se idiotima sresti i o čemu ćeš sve morati razmišljati paralelno.

Svjestan si sebe, svojih mana i vrlina, svjestan si koliko znaš i koliko možeš i želiš naučiti i jedino što preostaje je raditi. I svi ćete raditi zajedno. I svi to rade strastveno i angažirano. I svatko sa svojim stavom koji je jedinstven pridonosi slici u obliku puzzli. I svako mišljenje je bitno. I svaka osoba je bitna. Jer je odlučila da bude odabrana i bitna.

Zamislite da nam je dozvoljeno misliti. Da je dozvoljeno iznositi svoj stav. Iznositi svoj stav na primjer na sceni. Zamislite da je scena mjesto iznošenja stavova. Zamislite di bi došli da su nas tako naučili. I da nam to dozvole. Iznositi stav na sceni. Iznijeti svoje mišljenje. Graditi uloge po sebi. Zamislite da likovi progovaraju o stavovima. Zamislite da su pisci nešto mislili dok su pisali. Zamislite da redatelji nešto misle dok režiraju. Pa onda zamislite da glumci misle dok igraju. Zamislite da mišljenje nije zabranjeno. Zamislite da se još i uvažava. Kako bi nam bilo kad nas ne bi cijeli život učili da ga držimo za sebe? Kako bi bilo da se možemo slobodno izražavati? Kako bi bilo da postoji neko mjesto gdje je to dozvoljeno, neko područje, zanimanje, neka djelatnost unutar koje je sve to dozvoljeno?

Ali samo maštam. To mi još uvijek nitko ne može zabraniti.

„ …Treba je razvijati ili otići iz teatra. Inače ćete dospjeti u ruke redatelja koji će odsustvo vaše mašte zamijeniti svojom. To bi za vas značilo odreći se vlastitog stvaralaštva i postati pijun na sceni. Zar nije bolje razviti svoju maštu?...Ima mašte s inicijativom, koja radi samostalno. Ona se razvija bez naročitog truda, i radit će uporno, neprestanu, u sni i javi…Ali ima ljudi koji niti samo stvaraju niti prihvaćaju što im se pruža…to je znak odsustva mašte, bez koje nema glumca…" (Stanislavski, 1989:74.)

6. ISKRENOST I ISTINA

Iskrenost i istina pojmovi su koje u životu vežemo jedan uz drugi, nerijetko i poistovjećujemo, ali i u životu i ovom našem slučaju oni su daleko od sinonima. Istinito i iskreno u umjetnosti može i ne mora biti povezano. Ako uzmemo primjer kazališne predstave, istina je tekst, on je neupitna istina jer smo tako odlučili odabravši ga. Iskrenost je u tom slučaju moj način izvedbe zadane istine. Ako je provedba iskrena istina je prenesena, ako nije, istina ostaje samo napisana.

Istina je da je umjetnost kompleksan pojam. Istina je da je sve prolazno. Istina je da svi starimo. Istina je da je alkohol štetan. Istina je da 3% čovječanstva posjeduje sav kapital. Istina je Charlize Theron najljepša žena svijeta. Istina je da je veličina zemlje 510100000 km2. A što ako nije? Što ako je istina ono što želimo da je istina. Nije li to svrha? Te istine živimo htjeli ne htjeli. Nije li na nama da stvaramo novu istinu? Istinu koja je paralelna s ovom našom. Koja ima jednaku vrijednost, ali se nikada neće spojiti. Onu koja se gleda bez pritisaka, bez svakodnevice, bez istine koja će nas ovako i onako ugušiti. Picassova istina meni djeluje legitimno.

„...Odlučite što vam je zanimljivije i važnije, čemu želite vjerovati: tome da u kazalištu i u komadu postoji realna istina činjenica, događaja i materijalnog svijeta ili da je osjećanje koje se rodilo u duši glumca, izazvano u stvarnosti nepostojećom scenskom zamišlju, istinito i vjerno? Eto, o toj istini osjećanja mi govorimo u kazalištu. Eto, ta scenska istina potrebna je glumcu u trenutku kada stvara. Nema prave umjetnosti bez takve istine i vjere…Istina na pozornici je ono u što iskreno vjerujemo, kako sebi samima, tako i u dušama naših partnera…“ (Stanislavski, 1989:156, 157). I to je istina kojoj se teži. Moja istina. Moja istina je moja istina. I ako ja vjerujem u nju i iskrena sam, ona je neosporiva. Odgovornost moja i tuđa. Ako mi nije dozvoljeno da pokušam uvjeriti nekoga, onda taj ne želi ni pokušati povjerovati. Na primjer komentar: „Ne vjerujem ti ništa, govori glasnije“. Moja glasnoća neće spriječiti moju laž ako je laž. A što se tiče ne vjerovanja. Moguće da je u pravu, ali treba pokušati. Uostalom nakon pokušaja, najlakše je pristati na pogrešku i sljedeći puta ispraviti. Ali kada profesor ili redatelj znaju prije mog pokušaja što je istina i kako se ona treba manifestirati, došli smo do problema. Meni tada u startu nije otvoren prostor za moju istinu, ta istina je tuđa i eventualno se možemo dogovoriti da postane moja. To je moć redatelja ili profesora koji je sposoban izmanipulirati glumca. I to je legitimno, ali ako govorim o svojoj istini, onda ona mora biti MOJA, bila ta istina dogovorena pa postala naša ili bila prepuštena. Ali istina nikako ne smije biti tuđa. U momentu tuđe istine dolazimo do pojma iskrenosti.

Daleko je moment u kojemu je istina uvijek istinita. Ali mora biti iskrena. Kao istinu često na sceni prenosimo i laž, ali u nju moramo vjerovati. Uzmimo za primjer „Othella“, lik *Jago.* On kroz cijeli komad laže, izgovara laži iz ljubomore, ali ta laž je njegova istina. Ako on tu laž ne prenosi iskreno, ona postaje ništa. Ljubomora nije iskrena i ne vjerujemo također ništa. Nikome više nije jasno zašto bi Othello bio tako glup da mu vjeruje i zašto bi ubio Desdemonu. Mi gledamo lošu epizodu sapunice koju je napisao sedamnaesti scenarist u trenutku bolovanja šesnaestog.

Iskrenost je u ovom slučaju preuzimanje odgovornosti. Ovdje se vidi glumčeva spretnost da barata svime navedenim prije i onime što ću tek navest.

Iskrenost je prilika za stvaranje svjetova ako odlučimo da smo sposobni vjerovati u istinu.

„ ...u životu istina je ono što jest....a na sceni istina je ono čega u stvarnosti nema, ali bi se moglo dogoditi...“ (Stanislavski, 1989:156)

U praksi? Da, nije tako jednostavno, ali vjerujem da bi bilo jednostavnije, ljepše, zabavnije i produktivnije, kada bismo se svi potrudili manje filozofirati, a više vjerovati. Vjerovati jedni drugima i vjerovati u zajednički cilj. Bio bi dobar početak i kada bismo pokušali vjerovati u umjetnost kao takvu.

7. ZNATIŽELJA I ZNANJE

Smatram da ne postoji dobar glumac koji nije znatiželjan i željan znanja. On potencijalno može biti više ili manje inteligentan ili više ili manje talentiran, ali pasivan glumac bez znatiželje i želje za znanjem je ništa. Potrebno je znanje o sebi, o svijetu, o ljudima oko sebe, o umjetnosti, o svemu što nekoga gradi na razini stavova i razmišljanja. Kao matematičar koji ne zna izvest ni pročitati formulu. O čemu ima progovarati umjetnik bez znatiželje ili umjetnik koji ne prati što se oko njega događa. Svaka slika, svaki film, svaki oblik umjetnosti koji je zabilježen i možemo ga vidjeti referira se na nešto. Na vrijeme, trenutnu situaciju, svijet kao takav, svemir, prirodu, ljude, događaje. Pa kako bi to bilo moguće bez razvijanja?

Oblikovala bih to u želja za znanjem. Svačija, moja, redateljeva, pedagogova, partnerova, kolegina. Kretanje naprijed, a ne nazad. *„…1662. godine…takozvana mehanizacija svijeta koja je bila kolektivno postignuće znanosti i filozofije sedamnaestog stoljeća, predstavljala je svemir kao tvar u kretanju, veliki stoj u kojemu su tijesno nastanjeni manji strojevi, ljudski i životinjski, sačinjeni od iste tvari kao i druga tijela i podložni istim fizičkim zakonima…“* (Roach, 2005:72). Davno je prije toga krenula znatiželja za znanje, pomak naprijed, kao odgovornost prema svijetu, a mi smo počeli usporavati prema stajanju zbog manjka iste.

Ako je u matematici i fizici potrebno znati formulu ili zakone po kojima se izvodi ta formula, ako je u kemiji bitno znati koji element kako reagira i s čime, ako je u boksu bitno znati tehniku udarca, ako je u nogometu bitna taktika koliko i brzina, onda je u glumi jednako bitna tehnika koliko i znanje. Konstantno širenje vidika na razini iskustva i teorije. Svaka vrijedna kombinacija riječi. Od teorije, preko članaka do romana, drama, pripovijetke, vica, filma, serije, emisije. Relativizacija. Moramo moći usporediti. A kako ako nemamo referentne točke?

Znanje je nužno. **A znatiželja je odgovornost**. Potrebno je znati da bismo mogli biti odgovorni. Znatiželja za znanjem. Odgovornost prema samima sebi, odgovornost prema publici, odgovornost prema kolektivu. Mislim da je nemoguće željeti stvoriti nešto novo i autentično bez znatiželje. Ona je ključna za područje konstantnog gibanje, traženja, istraživanja. U kojem god smjeru. Bitno je širiti se i svim smjerovima. Ne samo slijepo vjerovati onome što se kaže, nego proučavati, ispitivati, eksperimentirati. Čak i kontrirati u želji za propitkivanjem. Imati povjerenje, ali i otvorene oči. Razmišljati zašto se od mene nešto traži i što će mi to donijeti. U krajnjoj liniji pitati. Problem je kada se ne dobije odgovor na pitanje zašto je nešto bitno i zašto je baš to točno. Da se češće dobije odgovor na to pitanje i da ga se uopće može češće postaviti, znatiželja bi bila veća, a znanje neupitnije. Neophodno

je čitati, pisati i misliti. Potrebno je širiti vidike. Pitao me jedan profesor zašto ne bih počela pisati scenarij za sebe, pa makar iz hobija. Teško je da će svatko od nas dobiti priliku na ovom našem tržištu koje izgleda kako izgleda. Gdje se stvari rade i pišu za pojedince. Možda bih pisanjem za sebe počela ispitivati nove stvari, sebe, osvještavati više kojim putem želim i kako to želim. Poanta je da mi je predložio širenje vidika. A za to je potrebna prvo znatiželja, a nakon toga znanje kako napisati scenarij. Rekao je također profesor Ševo, da, da bismo mogli šivati na sceni moramo prvo naučiti šivati. Ako ne zbog uvjerljivosti onda barem zbog znatiželje i novog znanja. Samo u svim smjerovima. Konstantno učenje tehnika i pibavljanje alata kojima ću baratati. Znanje pročitane knjige i znanje o pravilnom udahu imaju vrijednost i stvaraju napredak.

Bez toga nemoguća je svijest. Spoznaja kao takva. Nemoguć je razvoj. Nemoguća je umjetnost.

8. SVIJEST I KONTROLA

Osvještavanje je jedan od glavnih zadataka svakog pedagoga, a kasnije redatelja. Ako je njima jedan od onda je glumcu glavni.

Svijest kao takva. Sebe, prostora, partnera, znanja. Svega oko sebe i u sebi, na sebi. Kontrola pokreta, života, glasa, emocija pa i disanja. Kontrola otkucaja srca.

Usko je povezano s osjećanjem. Ne prepustiti se nego znati osjetiti i to kontrolirati.

Ako nismo svjesni sebe, naših potreba, koliko na nas utječe trema, kako reagiramo u određenoj situaciji, kako se nosimo s odgovornošću…nismo svjesni sebe. Ako nismo svjesni sebe, ne možemo osvijestiti ni partnera kao takvog.

> Usporedba iz života; Ako nisam svjesna svojih postupaka i kako reagiram u datim okolnostima, kako bih uopće mogla razumjeti drugu osobu? Ako ne znam kakva sam osoba i ako ne mogu verbalizirati svoje mane i vrline, ako nemam jasno mišljenje i formirane stavove, ako nemam SVIJEST o svojoj osobi, onda ne mogu ni ostvariti ozbiljnu povezanost s drugom osobom.
>
> Isto tako je u ovom našem „stvaranju umjetnosti“. Iz krive slike o sebi samoj, stvarat ću potpuno kriv sliku o drugoj osobi, o tekstu, o liku, o prostoru, o situaciji, o partneru, redatelju ili pedagogu, svijest o svijetu. Ne mogu se prepustiti i steći povjerenje, a ni pružiti ga, ako ne krenem od sebe. Od osvještavanja sebe, kako bih osvijestila ono i one oko sebe.
>
> Svijest o sebi donosi mogućnost kontrole i svijest o partneru. Svijest o publici i zadatku. Zadatku prema njima.
>
> Jedna od bitnijih svijesti je svijest o partneru. Biti svjestan partnera i njegovog bića. Imati na umu da nisi sam, nego ovisiš o nekome i taj netko ovisi o tebi. Primjer, imati partnera koji je u svom problemu i sebično, ali često ne namjerno, brine samo o svom problemu je nezahvalna pozicija. Morati se brinuti o osjećajima drugoga dok pokušavaš posložiti svoje osjećaje je iznimno težak zadatak, ali događat će se uvijek. S druge strane, imati partnera koji je „posložen“, koji ne brine o problemu nego ga rješava i surađuje sa sviješću o partneru je zahvalna pozicija iz koje se može stvarati. Ovaj prvi često nije svjestan i iz njegove nesvijesti nastaje problem koji zahvaća ne samo njega nego i sve oko njega. Svaka vrsta nesvijesti na sceni ili oko nje, otegotna je okolnost za ostale i zato je potreban trud da se osvijesti sebe i nauči kontrolirati svaku vrstu ometala.

Svijest o situaciji je također bitna. Susrela sam se i vjerojatno ću se susretati s kolegama kojima je savršeno jasno što piše i prije nego propitaju sebe i druge, apsolutno znaju kako se to točno treba postaviti. E sad, to može biti i neki slijepi pogodak, ali u trenutku kada nemamo svijest o situaciji, o partnerima u istoj situaciji, prostoru, stvarima i često pojavama, onda ne možemo odigrati ne situaciju nego čak ni jedan točan pogled unutar nje. Ponovno ovdje veliku ulogu igraju dogovor i odgovornost. Ali naravno i svijest. Kao što bez svijesti partnera o partneru ne možemo stvoriti ništa stvarno i iskreno, tako ne možemo ni bez svijesti o situaciji. Često se događa da dvoje glumaca drugačije shvaćaju situaciju, u tom trenutku gledatelj se jednostavno isključuje jer je situacija nejasna, odnosno neuvjerljiva. Ne rijetko mi se upravo to dogodilo na akademiji. Profesor jednostavno ima previše paralelnih stvari da bi se fokusiralo na manje promašaje unutar situacije i među partnerima. A to je krivo. Vjerojatno me nakon izlaska iz staklenog zvona Akademije više nitko neće ni pitati je li mi jasno, ali baš zato treba raditi na svijesti i razmišljati o tekstu, scenama, situacijama. Razgovarati i istraživati. Bildati se znanjem.

Svijest o prostoru je naizgled jednostavniji i manje složen oblik svijesti, ali neophodan. Zvuči banalno, ali zapravo nije. Zvuči kao nešto što nam je svima jasno i prirodno. Veličina prostora, položaj predmeta, partnera, zidova, ulica. Ali ipak se dogodi situacija da kolega jednostavno ne procijeni gdje je zid, gdje je partner, da se kreće bez svijesti o prostoru. Događa se to iz više razloga, ali važno je biti na mjestu i u trenutku. Uživljavanje te vrste ne donosi ništa dobro. ali to je jedna od stvari na koju ne može utjecati nitko osim mene same. Ni pedagog, ni redatelj, ni kolega.

8.1.Kako do svijesti i kontrole?

Pa sigurno ne s nametnutim osjećajem krive ruke, noge, preduge kose, prekratke kose, obrva koje baš ne odgovaraju, opuštenosti, ne opuštenosti… konstantno ukazivanje na pogrešku koja je ispravljiva je jedno, ali konstantno ukazivanje na nedostatke je drugo. Vodilja bi trebala biti povjerenje, a ne strah.

Konstantnim ukazivanjem na nedostatke, mladom i neiskusnom glumcu u glavi je džumbus. Generalno je džumbus, ali ovo se odnosi na stvari koje je teško moguće ili nemoguće promijeniti. Ali prvenstveno su to dvije stvari. Prva je kako da promijenim sebe, a druga je kako da zadovoljim. Oboje krivo. Niti možeš mijenjati ono što jesi, možeš eventualno razvijati pa vidjeti gdje sve možeš doći, niti treba zadovoljiti druge. Jedino što mogu i jedino što može vrijediti je prihvatiti to što jesam i to što imam. To jedinstveno i samo moje i pokušati baš to svoje prezentirati kao jedino moguće. Nitko na svijetu ne radi to isto kao ja.

Dakle, moja jedinstvenost sa svim manama i vrlinama treba postati moja moć i moj adut. Nikako ne nedostatak. Svaka varijanta ukalupljivanja je kriva i pokazuje tuđu nemoć da dospije do tebe. I ne tvrdim da za to nije potreban talent ili barem jaka volja i strast, ali nitko ne bi trebao pristati na manje. Svi smo ljudi od krvi i mesa sa svojim problemima i svojim manama i vrlinama, ali one bi trebale postati prednost, a ne moment sputavanja. Ali da bi mogli procijeniti tko je sposoban izvući ono najbolje od nas, treba krenuti od sebe. Odlučiti suočiti se sa sobom i biti iskren prema sebi. Nikada se nećemo moći pogledati izvana, ali možemo iznutra. Kada saznamo tko smo, što i kakvi možemo biti, i kako živjeti i igrati sami sa sobom moći ćemo procijeniti i što tražimo u aspektu glume. Sigurna sam da je to nekome jednostavno, a drugi pak ne uspije cijeli život, ali samo rad na tome i znatiželja za tim je dovoljna da se otvori jedan dio koji će nam donijeti mogućnost otvaranja raznih vrata. Za sve je to bitno znanje, znatiželja, strast i volja.

Rečeno mi je: „pripremamo te za sve idiote s kojima ćeš se susresti…“ pa dobro, možda je optimizam za debile, ali nekako mislim, da ako ja nađem način kako se postaviti pred idiotom, da ni idiot više neće biti takav idiot. Stvar je percepcije i pozicije iz koje gledamo.

Potrebno je opažati stvari i okolinu. Primijetiti očekivane i neočekivane momente. Moć opažanja vodi ka moći reakcije, a ona pak prema kontroli. Sebe, situacije i drugih unutar nje. Sve to vodi ili čak definira prisutnost. A da bi do toga došlo potrebno je biti. Bivanje kao zajednički nazivnik svega navedenog.

9. RAZUMIJEVANJE

Potrebno je generalno razumijevanje i međusobno razumijevanje kao dva različita pojma koja stoje zajedno.

Generalno razumijevanje kao pokušaj razumijevanja situacije, pozicije u kojoj se nađemo, razumijevanja svega oko sebe, razumijevanja da smo u kolektivu, razumijevanja stvari, osjećaja, pojava, uloge, zadatka. Poštivanja normi, pravila i dogovora. Međusobno razumijevanje kao razumijevanje ljudi oko sebe. Razumijevanje redatelja/profesora, partnera, njihovih navika, osjećaja, potreba i načina. Kao kod svijesti o partneru, tako je ovdje najbitnije međusobno razumijevanje i uvažavanje. Sve je jednostavnije kada pokušamo shvatiti kako netko funkcionira i unutar tuđih i svojih okvira naći način zajedničkog, zajedništva kao takvog. Nakon što uvažimo jedno drugo, možemo početi stvarati zajedno. Ne pričam o prijateljstvu, iako je često, o nekim dubokim odnosima, samo o bazičnom razumijevanju drugoga.

Koliko je jednostavnije i jasnije kada se zna što i zašto radimo. Kada pedagog/redatelj zna što želi, odmah je sve manje mistično. Kada postoji sloboda, istina, iskrenost i ujedinjenje. Kada je zajedništvo kompromisno, a slušanje beskompromisno. Kada postoji ideja. Jednostavnije je i ljepše kada imamo svoje pravo na život, zajednički ili ne, za izražavanjem unutar kolektiva koji je NAŠ. Pravo na stav i argumentaciju istog. Kada postoji savršen spoj glumca i redatelja kao tima koji pojedinačnim autorstvom stvara produkt.

Govorim o glumčevoj nemogućnosti da pogleda i vidi sebe izvana ili drugim očima. To ne znači da on čeka uputu, baš suprotno. Glumac koristi sve svoje resurse da omogući redatelju da iste oblikuje ili ih usmjeri objektivnije. Uvažavanje i dijalog kao glavna polazišna točka na putu prema razumijevanju.

10. LJEPOTA

Znati osjetiti ljepotu i prepoznati je. Svi ćemo se složiti kada je nešto istinski lijepo. A zašto je tako teško izabrati ljepotu kao takvu. Biti ljepota. Nije cilj biti lijep, daleko od toga, cilj je prepoznati ljepotu i moći iznijeti ljepotu. Drugi je trebaju vidjeti. Mi trebamo biti.

11. STRAST

Strast je najjači pokretač umjetnosti. Strast nas održava na površini i tjera dalje. Strast nije odgovornost, odgovornost je strast.

„Jak osjećaj prema nečemu ili nekome koji predstavlja trajno usmjerenje čitave čovjekove duše.“ (https://hr.wikipedia.org/wiki/Strast)

Objedinjenje svega navedenog. Želja, volja, inicijativa, znanje, mašta, želja za istinom i ljepotom.

Što nam najviše ide na živce kad vadimo dokumente? Živčani ljudi i još živčanije tete na šalteru. Zašto često iz dućana izađemo živčani? Jer nitko ne radi svoj posao. Zašto mrzimo političare? Jer su dno. Zašto izađemo iz kazališta nesretni? Jer je predstava bila loša, a glumci dosadni. Zašto konobar ne može shvatiti što je kratka kava s MALO mlijeka? Jer mu nije bitno, a trebalo bi biti bitno. Kao što bi trebalo biti manje traumatično izvaditi osobnu, kao što bi također političari trebali raditi u korist naroda, a ne svog džepa. Svatko bi svoj posao trebao raditi strastveno. Treba biti prožeto strašću, OSTRAŠĆENO. Ne mogu reći kako bi to trebalo izgledati na šalteru s hrpom debila ili na blagajni u konzumu, ali u kazalištu ili na filmu bi to moralo biti moguće. To bi morala biti svačija odgovornost, a naša prvenstveno. U dućan idemo kad moramo obnoviti asortiman u frižideru, a u kazalište idemo da nas netko zabavi, prodrma, da osjećamo, suosjećamo, vidimo ono čega nema ili baš ono što je, a nemamo vremena zaustavljati se na cesti i promatrati. Govorim iz pozicije publike. Jer je prema njima odgovornost najveća. Strast kao odgovornost. „Zašto bi netko platio kartu 70 kuna i gledao ovo što ti sad radiš?“ (prof. Prohić). Pa ako to radimo kao svaki drugi posao, ako to odrađujemo, definitivno ne trebaju platiti. A ni neće.

Strast kao vodič. U svemu. U glumi posebno. Bez strasti i želje za ostvarenjem zajedničkog cilja postoji samo prosjek. Najgori oblik umjetnosti. Prosjek. A smatram da je osim svega navedenog, prva i zadnja točka. Polazišna točka i cilj su strast. To je ono što bi trebalo biti zajedničko svima nama. Svima koji imamo isti cilj. Strast je najveća odgovornost prema publici, prema partnerima, prema svijetu. Ona ireverzibilna, neobnovljiva, svaki put nova i prisutna. Barem bi trebala biti takva. To je čisto i jasno htijenje u kojemu je počišćeno sva nebitno. Pohranjena je i spremna za izlazak. Potrebno je raditi, igrati, glumiti ostrašćeno. Svaki puta iznova. Strast je uvijek istog intenziteta, a drugačija i zato posebna.

Konačna strast je strast prema odgovornosti. Ona obuhvaća sve navedeno. Strast prema svemu što nas spaja, svemu što radimo, strast prema umjetnosti. Umjetnost bez preuzimanja

odgovornosti je nemoguća. Generalno preuzimanje odgovornosti i isto po segmentima. Prvo bi se trebalo podrazumijevati smo po sebi, ali ne podrazumijeva se nažalost. Nakon što smo preuzeli nju, ponovljenu dovoljno puta da zvoni, u svim segmentima, ostaje nam da ju prihvatimo kao takvu.

Pristankom na stvaranje, pristali smo ju preuzeti. Pa ajmo onda!

12. ZAKLJUČAK

Vokabular, magla, osjećanje, mašta, iskrenost, istina, znatiželja, znanje, svijest, kontrola, razumijevanje, ljepota i strast su neizbježni parametri za stvaranje umjetnosti. Njihov redoslijed je nasumičan jer je, iako sam pokušala, nemoguće odrediti njihove vrijednosti. Shvatila sam pišući o njima njihovu jednakost. Individualno je koliko kojeg parametra je potrebno pojedinom glumcu u stvaranju, bitnije je znati kako ih koristiti i vaditi iz ladice vještina, znanja i svijesti.

Nisam imala namjeru kritizirati niti hvaliti pedagoške pristupe niti teorije, niti sam to napravila. Imala sam namjeru istražiti što sam naučila, što sam osvijestila, na koji način se to dogodilo i zašto. Zašto su meni osobno neki pedagoški pristupi ili teorije bliži, a neki dalji. Htjela sam ispitati što sam radila pet godina i kako ću na sebi raditi narednih pedeset pet.

Tezu: umjetnost je nemoguća bez preuzimanja odgovornosti sam potvrdila. U svakom segmentu stvaranja umjetnosti, bez preuzimanja odgovornosti ne možemo se kretati naprijed. Bilo bi idealno kada bi cilj bio kretati se s dvije početne točke, trčati ili hodati, i na koncu se s jednako uložene energije i preuzete odgovornosti naći na istoj. Kada to uspijemo, možemo ponoviti postupak s publikom. Preuzeti odgovornost i postići moment u kojem je nemoguće ili bar rijetko moguće ne veseliti se bilo kojem obliku stvaranja. Ne veseliti se radu. Ne veseliti se svemu što me trenutno veseli. Ne bježati od glumačkog problema, nego ga kanalizirati i pretvarati u autorstvo.

Kada bismo više komunicirali, radili na sebi i preuzimali tu odgovornost, bilo bi to ljepše, inspirativnije i plodnije tlo za stvaranje.

Možda nas onda ni novinari ne bi pitali kako ulazimo u ulogu, nego kako je stvarati nešto lijepo.

13. LITERATURA

1. **Berry, Cecily.** *Glumac i glas*, Zagreb : AGM, 1997.
2. **Stanislavski, Konstantin Sergejević.** *Rad glumca na sebi 1,2.* Zagreb : Cekade, 1989.
3. **Roach, Joseph.** *Strasti glume, Studije o znanosti glume,* Zagreb : Hrvatski centar ITI, 2005.
4. **Gavella, Branko.** *Teorija glume,* Zagreb : CDU, 2005.
5. **Diderot, Denis.** *Paradoks o glumcu,* Zagreb : Zora, 1958.

INTERNETSKE STRANICE

1. http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63162, Hrvatska enciklopedija
2. https://hr.wikipedia.org/wiki/Strast, Wikipedija

PRIMJERI ISPITNIH PRODUKCIJA

1. Marius von Mayenburg: Mučenik, Lidija, 2MA, predmet: Gluma IIB (klasa: prof. Prohić/Pavković), ak. god. 17./18.
2. *Talijani*, 2BA, predmet: scenski pokret IIA (prof. Mare Sesardić), ak. god. 14./15.
3. *Klaunovi*, 1MA, predmet : scenski pokret IB (prof. Mladen Vasari), ak god. 16./17.