Uloga čitaće probe u glumačkom procesu

Mumelaš, Silvio

Master's thesis / Diplomski rad

2016

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:205:949762

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

SILVIO MUMELAŠ

ULOGA ČITAĆE PROBE U GLUMAČKOM PROCESU

Diplomski rad

Zagreb, 2016.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij glume

ULOGA ČITAĆE PROBE U GLUMAČKOM PROCESU

Diplomski rad

Mentor: doc. art. Ozren Grabarić **Student: Silvio Mumelaš**

Zagreb, 2016.

SADRŽAJ:

Sažetak

1. UVOD ILI NA KRAJU O POČETKU 4
2. GRAĐANSKA ISKRENOST 5
3. MOJ OBRAČUN S...TEKSTOM 10
4. IZ TJELESNE PERSPEKTIVE 15
5. ZAKLJUČAK 19
6. LITERATURA 21

Sažetak

Ovim radom nastoji se preispitati svrhovitost vlastitog ponašanja na čitaćim probama. Analiziraju se poteškoće i opterećenja na čitaćim probama koja se ukazuju kao prepreke organskom glumačkom procesu. Nastoji se pokazati značaj čitaće probe za nastavak procesa rada na kazališnoj predstavi, odnosno utjecaj navika usvojenih na samom početku rada na konačnu izvedbu. Razrada je podijeljena na tri dijela i obuhvaća društveno-psihološku perspektivu, primjere iz vlastite kazališne prakse i promišljanje organskog glumačkog procesa kao tjelesne kategorije.

Ključne riječi: Cicely Berry, Branko Gavella, gluma, glas, disanje, čitanje, gotov rezultat, napetost, oslobođenost, organski glumački proces

1. UVOD ILI NA KRAJU O POČETKU

Ako sada, na kraju svog studija, razmišljam na temu čitaće probe, razmišljam o važnosti početka procesa. Pokušavam preispitati svoj pristup radu i otkriti kako i s kojom svrhom koristim vrijeme čitaćih proba. Kako se na njima snalazim i koje mi opasnosti i poteškoće skrivaju. Sustav rada u našoj je kazališnoj praksi uglavnom takav da započinje za stolom. Čitanjem. Tako je čitaća proba često prvi susret ansambla predstave s redateljem, njegovom idejom, glumaca međusobno, pa i, nerijetko, glumaca sa samim tekstom. Razmišljajući o takvom načinu rada, u kojem i sam sudjelujem, prisjećam se osjećaja koji se javlja negdje potkraj procesa, pred samu premijeru. Nerijetko u toj fazi osjećam da sam tek tada spreman za početak rada, da sam tek tada spreman da postanem autorom svoje uloge i da bih tek tada mogao početi ispitivati razne varijante scene. Uvijek nekako žalim da sam mogao drugačije, bolje, zanimljivije ili pak organskije. Pitam se naime zašto to nisam činio odmah od početka procesa. Što sam na početku činio? Gdje sam se to usmjerio? Jesam li tragao za vlastitom istinom ili sam htio pronaći onu *istinu* za koju sam mislio da je drugi žele vidjeti? Jer ono što često ograničava u radu želja je da se prikažemo boljima no što jesmo. Da ostavimo dobar dojam na grupu s kojom radimo.

Nije mi, stoga, namjera ovdje propovijedati kako bi nešto trebalo raditi. Pokušat ću na stranicama koje slijede dati neka svoja iskustva ili, u oskudici vlastitih, posegnuti za onima o kojima sam čitao nadajući se da ću, opisujući ih, doći do nekog zaključka za sebe ili otvoriti istu mogućnost i potencijalnom čitatelju. Ovaj rad možda neće sadržavati nova saznanja, neće postavljati za kazališnu zajednicu nova pitanja. Namjera mu je ispitati svrhovitost vlastitih postupaka na čitaćim probama. Zapitati se što samčinio na čitaćim probama, kako se odnosim prema tekstu, kako sam se osjećao za vrijeme čitaćih proba i kako je sve to utjecalo na moj organski glumački proces. Jer prisjećam se svojih prvih susreta s tekstomu kojima se frustriram, žestim, svađam, odustajem, gledam druge kako to isto čine i nakon pet godina studija i još ponešto raznolikog izvođačkog iskustva pitam se: *zašto mi je susret s tekstom ponekad težak? Što mogu učiniti već na samom početku procesa po pitanju organike vlastitog iskaza?*

Pokušat ću dakle prisjetiti se i analizirati: što sam činio i kakvog je to smisla imalo. S obzirom na to da nemam filmskih iskustava, izuzev dviju akademskih vježbi, ograničit ću se na probe za kazališne izvedbe.

2. GRAĐANSKA ISKRENOST

Teško se odvažiti na početak. Koji put poželim uopće ne početi. Nekad od same pomisli da treba nešto novo započeti osjetim snažan otpor, gubitak volje. Javlja se strah da neću biti dovoljno dobar, strah da ću se osramotiti, strah da ću odmah u startu biti ismijan i otpisan, a onda i nelagoda od isprobavanja. Ne kažem da ti strahovi i nelagode mogu naći opravdanje u objektivnoj stvarnosti, ali tako se uglavnom na čitaćim probama osjećam. Pitam se, stoga, otkud svi ti strahovi. Gdje je nestala želja za igrom, radost, žar zbog kojih sam se i poželio baviti glumom? Jer u radu se vrlo često javljaju težina, zamor, nekreativnost. Zabrinuo sam se da ću s vremenom biti sve dalje i dalje od onoga što me usmjerilo prema dramskoj umjetnosti. Ali, olakšava mirad i *vraća me u život* čitanje tekstova priznatih glumačkih trenera i pedagoga. Prepoznajući se u njihovim iskustvima, razmišljam o vlastitima.

Radeći s glumcima, Cicely Berry razmišlja što bi ih moglo kočiti pri posvajanju teksta, odnosno zašto često riječi nisu dio tijela. Uočava da je većinu vremena glumac pod pritiskom da mora prikazati nekakav rezultat, da mora biti zanimljiv. Bez obzira na to je li nasuprot njemu publika, kolega glumac ili redatelj na probi, želi pokazati završnu varijantu svoga iskaza, sa svim slojevima i značenjima koje želi da njegov iskaz sadrži. Najčešće se glumci (na svim razinama iskustva) odluče za jednu, intelektom definiranu varijantu izgovaranja određenih sklopova riječi i ne odustaju od nje. Upozorava nas Cicely Berry da su riječi misli u akciji, da trebaju *nastajati* u trenutku izgovaranja i da se spomenutim načinom udaljavamo od samoga teksta (Berry 1992:23). Nikad se nismo upoznali, a jako je dobro opisala moje poteškoće. Štoviše, radeći sam, u svoja četiri zida, također padnem u zamku traženja i uvježbavanja unaprijed smišljenih, gotovih rješenja. Kao da želim biti što više spreman za eventualnu sutrašnju prezentaciju pred nastavnikom, redateljem ili *ne daj Bože* kolegama. Rezultat: besmisao! Pritisak, forsiranje, istiskivanje teksta, opisivanje rečenice, zamor glasnica, plitak udah, dignuta ramena, nekontroliran rad ruku. Rezonantni prostori: glava i možda koji milimetar niže od grkljana. Uglavnom je tako, ne nužno tim redoslijedom i ne uvijek svi simptomi. A ako netko to nekad i gleda ili sluša, ne doima se zainteresiranim, kao da ga se riječi koje iz mene silom izlaze ne tiču. A tko bi i slušao nekoga tko govori samo: *potencijalni gledatelju, želim te podučiti što ovaj tekst govori. Pokazat ću tiono što ovo lice treba osjećati.* Kao da želim utisnuti sav taj emotivni i mentalni sadržaj u neku vreću koja je do vrha puna i nespremna da primi sav taj tovar.

Želim naglasiti da nisam govorio o premijeri, ispitu ili izvedbi pred publikom. Osvrnuo sam se na prve probe, dok tekst još nisam memorirao, a kamoli usvojio cijelim svojim bićem, probe u kojima zadane riječi još uvijek držim pred sobom, u ruci, na papiru. To su pritisci uglavnom vezani uz moje početke na ADU. Čitajući tekst prvi put, u sebi, brzo bih zaključio što bi se kojom rečenicom trebalo reći. Posljedično i kako bi je trebalo izgovoriti. Stalno je bio prisutan osjećaj straha da u ključnom trenutku izvedbe neću moći proizvesti to što sam naumio, ono za što sam mislio da bi moglo biti dobro za pojedini odsječak teksta. Govorim, naime, o samostalnom radu na monološkoj formi (heksametar, Danteov *Pakao*, Krležina proza). Primjerice, nalazim sesâm uprostoriji te pokušavam istovremeno govoriti (čitati) i sam sebe slušati. Više puta ponavljam jednu rečenicu ili još manje segmente silujući vlastiti govorni aparat da proizvede ono što mislim da bi trebalo. Ono što mi se sad, kad na to gledam s odmakom, čini nerazumno i nevjerojatno jest činjenica da sam odmah htio imati kompletan iskaz. Sve slojeve. Odmah, nakon što sam riječi tek nekoliko puta pročitao naglas. Htio sam što prije strukturirati cijelu svoju izvedbu. Imao sam istovremeno želju da nešto napravim i kritički odmak koji biu začetku sasjekao hrabrost da se išta pokuša. Razmišljao sam zapravo na način na koji razmišljam kad promatram i tumačim izvedbe koje gledam. A kad neku izvedbu gledam, gledam zapravo *gotov rezultat* (Berry, 1997). Odnosno glumčevu akciju koju ja, kao gledatelj, percipiram kao *gotov rezultat*. Ono što kao gledatelj ne znam jest to kako je glumac došao do te akcije koja stvara u meni (gledatelju) dojam gotovog rezultata. Nemam uvid u proces, u stupnjevitost nastajanja tih akcija. A to je, mislim, jedino što bi me kao glumca koji radi na ulozi trebalo zanimati. Da tražim i usvajam akcije kao dio cijelog svojeg bića. Moja je glumačka zadaća da u trenutku izvedbe radim. Da izvršavam akcije koje se pretapaju jedna u drugu. Već i sam izraz *gotov rezultat* ostavlja dojam nečeg svršenog, nečeg što je opis minule aktivnosti, za razliku od izvođenja čija je glavna karakteristika upravo nesvršenost, kontinuitet, aktivitet. Ako si kao izvođač za cilj postavljam nekakav gotov rezultat, što zapravo pripada isključivo području dojma, moja izvedba, vjerujem, neće biti ništa drugo nego blijed pokušaj da dosegnem nešto što je izvan mene pa i samim time nedostižno. Bitće to samo slika. Privid. Prazna forma.

S druge strane u meni se postupno razvijao strah, točnije oprez od izgovaranja riječi, od pokušavanja. Osjećao sam kako se u meni javljaju glasovi mojih nastavnika, mojih kolega, prijatelja. Glasovi očekivanja. Osjećao sam kako postaju dio mene. Svaki novi redak u pjesmi – novo pravilo. Nova zabrana. *Nemoj tako, nego ovako. To se uvijek mora spojiti. Udahni.* Želio sam ih ispuniti sve. Odjednom. To je, vjerojatno, dodatno stvaralo u meni potrebu da stvorim ideju o nekom gotovom rezultatu i da si ga postavim kao cilj. Tragično je da o tome

razmišljam, a sve mogućnosti teksta ni približno ne znam, ne osjećam. Štoviše, tek sam započeo s čitanjem. I na kraju ništa. Previše razmišljanja o pokušavanju, a premalo istinskih pokušaja.

Za mene je tada rad na materijalu bio trud da se svi ti zahtjevi pomire. Takav pristup, pristup tiskanja i forsiranja jedne i uvijek iste varijante silno je težak. Umara. Jedino što mi je tada signaliziralo da nešto nije u redu bilo je brzo umaranje glasa. Nisam mogao dugo govoriti, a da ne osjetim silan napor u proizvodnji zvuka. Taj fizički umor brzo bi postajao psihički. Dakle bio sam sve dalje od spomenute radosti stvaranja i radosti igre. Ali mislio sam da tako mora biti. Nisam mogao prihvatiti da rad može biti lakši i ugodniji. Nisam shvaćao da biti prisutan u vlastitim mislima, u spekulaciji, u isključivom slušanju i korigiranju onoga kako govorim, znači ne biti prisutan u vremenu i prostoru bivanja, ne biti spreman na sudjelovanje u igri.

Možda, ponekad, i teoretsko znanje može stvoriti neki dojam o gotovom rezultatu. Možda ljudi koji su svjesniji estetskih i književnopovijesnih vrijednosti teksta, osjećaju veću odgovornost i obvezu spram tog teksta što ih možda odvraća od zaigranosti i neposrednijeg odnosa. Ima jedan zanimljiv fenomen koji Cicely Berry zove *an over- educated response.* U svojoj knjizi *The Actor and the Text* za čitatelje se prisjeća svog rada na Shakespeareovim tekstovima. Ovoga puta glavni junaci nisu profesionalni glumci, već učenici koji bi uzrastom odgovarali našim srednjoškolcima. Berry zaključuje da djeca koja su označena kao ona s poteškoćama u čitanju zapravo imaju snažniji, jasniji i neposredniji odziv fizičkoj prirodi riječi i slika te da su njima više dirnuta od one djece koja pripadaju sofisticiranim *top učenicima*. Nastavlja primjerom suradnje sa zatvorenicima koji malo ili ništa ne znaju o literarnim vrijednostima Shakespearea. Uočava izvanredne reakcije i osjećanje fundamentalnih silnica Shakespeareovog literarnog svijeta. Zaključuje da ljudi doživljavaju riječi na puno jednostavnijem, intuitivnom nivou. Ono što bi glumci trebali naučiti iz tih primjera jest da riječi moraju učiniti i dijelom svojegfizičkog bića kako bi ih oslobodili tiranije uma (Berry1992:22).

Mogao bih ovdje zaključiti da nam probleme prije samog početka pravi i naša percepcija, dojam o tome što bismo u procesu trebali raditi, kao i osjećaj odgovornosti prema poslu koji obavljamo. Često je to ono što omeđuje našu maštu, ograničava hrabrost da se upustimo u avanturu isprobavanja. Stoga se onda za put u nepoznato osiguravamo *najjačim mogućim oružjem*. Strogom intelektualnom kontrolom svojih postupaka.

U članku *Glumac i njegova umjetnost. Na uspomenu tršćanskim glumcima*, Branko Gavella piše: *...mi se često sami sebe bojimo, mi još češće sebe gledamo drugačijima no što jesmo, gledamo se onakvima kakvi bismo htjeli biti, jednom riječju, mi na sve moguće načine kušamo potamniti onu intimnu jasnoću našeg psihičkog zbivanja (...) Ta „građanska iskrenost" je veoma često u neku ruku izraz najveće unutrašnje neiskrenosti, ili bar u neku ruku borba s tom unutrašnjom evidencijom ili iskrenošću* (Gavella, 2005:74). Na istu temu Gavella nastavlja: *Glumačka je iskrenost uglavnom nesmetano prepuštanje samoga sebe unutrašnjem životu i mirno pažljivo saslušavanje kucanja tog duševnog doživljavanja. U tom smislu glumac ne smije nikada biti prema sebi nasilan, brzoplet, ne smije od svoga aparata tražiti rezultate prije no što po naravi svoga funkcioniranja mogu dozrijeti* (Gavella 2005:74).

Cicely Berry pak razmišlja konkretnije, iz perspektive služenja glasom. Međutim uočava slične glumčeve poteškoće kao i Gavella: *Kad radi na tekstu, bilo sam ili na pokusima, prečesto stvara zaključke o tome kako bi tekst trebao zvučati, ili što bi on kao glumac trebao prikazati, prije nego što je otkrio što doista govori i što tekst kaže. Tome je dijelom kriva i situacija u kojoj se nalazi, kao i pritisak zbog toga što ga ocjenjuju, a i želja da pokaže konačni rezultat. Ali sve dotle dok si ne da vremena da osluškuje mogućnosti u sebi i u tekstu, i dok ne dopusti da te mogućnosti djeluju na njega, glasovni će rezultat uvijek biti stvoren unaprijed* (Berry1997:217–218).

Pišući o svojem iskustvu i navodeći razmišljanja Branka Gavelle i Cicely Berry želim ukazati na pritiske koji dolaze iz okoline, ili pojedinčevog (u ovom slučaju mojeg) odnosa s njom i prema njoj. Puno novina i očekivanja odjednom (novi redatelj, novi kolege, novi tekst, kao i očekivanje *ti si glumac, hajde, da te vidim!*) *napad* je na našu intimu. Moja spontana reakcija, kao i reakcija mnogih drugih, jest povlačenje. Skrivanje svoje nutrine. Nelagoda da se razotkrijemo. Radije bismo, ako je moguće upravljali dojmom o sebi i pokazali se u što boljem svijetlu. Zbog te nelagode, radije ćemo odustati od pokušaja da *mirno pažljivo saslušavamo kucanje tog duševnog doživljavanja* (Gavella 2005:74) i reći ćemo: *Dobro, sad ne znam baš tekst, sad ću samo lagano pročitati, a kod kuće ću to izraditi*. Samo zaboravljamo jednu stvar. Kod kuće nemamo iste uvjete kao i na čitaćoj probi. Na probi imamo i kolege i gledatelje i tekst koji je pred nama i znamo ga (doduše ne napamet, ali ni ne trebamo hiniti da ga znamo napamet; s te strane možemo se barem osloboditi napora da se prisjećamo teksta). *Izrađujući* sâm kod kuće gotovo sigurno padam u zamku začahurivanja u samo jedno rješenje, u *glasovni rezultat* koji je *stvoren unaprijed*. Način na koji sam tražio sigurnost radeći sâm, a opisao sam ga u ovom poglavlju, zbog toga je potencijalno opasan.

Stoga se pitam bih li se mogao za vrijeme čitaćih proba osloboditi od opterećenja da moram prikazati gotova rješenja. Bih li možda mogao iskoristiti situaciju u kojoj imam kolege da pokušam uputiti rečenicu njima, da usmjerim svoj glas, da imam konkretan fokus, smjer akcije i u konačnici da njihove replike čujem (a ne čitam kao što bih morao da sam sâm) i da odmah vježbam *bivanje*, tj. vlastitu prisutnost u trenutnim okolnostima? Mogu li si stvoriti uvjete da čujem *kucanje duševnog doživljavanja*?

3. MOJ OBRAČUN S...TEKSTOM

Govorio sam u prethodnom poglavlju o čitaćoj probi kao prvom susretu s ostatkom ansambla. U vezi s tim govorio sam o nelagodi kao i o potrebi da se već u početku prikažem što boljim. To je u prvom redu bio osvrt na društvene pa onda, posljedično, i psihološke pritiske kojima smo izloženi na samom početku rada na predstavi. Opisujući rad na monološkoj formi, kratko sam se osvrnuo i na to kako su pritisci uvjetovali način na koji sam radio na tekstu. U prevelikoj želji da se prikažem u što boljem svjetlu trudio sam se što prije strukturirati cijelu svoju izvedbu i što prije doći do završne varijante iskaza. Dok sam pisao o tom problemu otvorilo mi se pitanje o svrhovitosti čitaćih proba u vlastitom glumačkom procesu, kao i pitanje učenja teksta. Što znači učiti tekst, odnosno kako sam ga ja to učio? Spajam li se zapravo s tim tekstom? Ispitujem li njegove razne mogućnosti? Upisuju li se mogućnosti u mene te postajem jedno s njima?

Ne pamtim, naime, da sam radeći na materijalu postajao sve slobodniji, sve sigurniji, ne pamtim da je tekst u konačnici postajao dijelom cijelog mojeg bića. Pamtim da sam, kako je vrijeme odmicalo, postajao sve opterećeniji time kako da nešto izgovorim, da prizovem onaj osjećaj koji sam imao kad sam bio zadovoljan izvedenim, odnosno da se približim onome što sam zamislio da bi bilo dobro za određeni dio teksta. Istražujući svoja iskustva zaključujem da zbog pritiska neću uspjeti izraziti ono što mislim da bi određenim tekstom trebalo izraziti, upadam u zamku gotovih rješenja. A manifestacija te zamke u mom slučaju znači: u trenutku izvedbe uložiti silan, u prvom redu, misaoni napor da se prisjetim toga što trebam činiti. Ne dopustiti si prisutnost u vremenu i prostoru, a time ni lakoću u igri. Kao da cijelo vrijeme pokušavam dohvatiti nešto što mi stalno izmiče. Kao da nema punine u meni.

Primjerice, na kolegiju Gluma IV radili smo komediju *Što je sobar vidio* britanskoga autora Joea Ortona. Čitaće probe trajale su relativno dugo, tako da smo imali vremena upoznati se s tekstom. Nastavnikov entuzijazam bio je vrlo snažan, pa nas je obilno snabdijevao informacijama i jako motivirao za rad. Na čitaćim probama dosta smo detaljno analizirali situacije i pojedinačne replike. Međutim što smo precizniji u objašnjenju namjera i motiva bili, začudo, u realizaciji bili smo sve dalje. Primat je preuzela glava. Opterećenje svakom od rečenica postajalo je sve veće i veće, a ja iz probe u probu nisam bio prisutan u vremenu i prostoru zbivanja, nego kao da sam bio zatvoren u neku svoju kontrolnu sobu i trudio se biti tri koraka ispred svake rečenice kako bih je što spremnije izgovorio, odnosno kako bih bio što bliže onome što smo dogovorili da treba biti sadržano u tim rečenicama. Pritom sam osjećao i

određen fizički napor koji mi se činio nezdrav i nepoželjan, a kako bi proba, ili u konačnici izvedba, odmicala, bio je sve veći. U konačnici nisam imao povjerenja u svoj glas, a niti u dostatnost vlastite pojave na sceni. Taj osjećaj praznine nastojao sam nadoknaditi forsiranjem glasnoće koje mi je samo stvaralo još veći fizički napor, tako da mi je glas bio dosta *visoko*. Imao sam osjećaj kao da mi *slon sjedi na prsima*. Žudio sam za trenutkom opuštanja, ali nisam ga uspio pronaći. Iako svega toga svjestan u trenutku izvođenja, nisam bio dovoljno jak da nešto promijenim. Tijekom probi usadio sam si sve to kao kakvu lošu naviku, a navikâ se, to znamo, jako teško rješavamo. Poglavito onih loših.

I zaista, od samoga početka, od čitaćih proba činio sam sve da materijal udaljim od sebe. Intelektom sam (i samo intelektom) pokušao pronaći, osmisliti razloge i motive zašto nešto činim, kao i što bih trebao osjećati. Logički sam to dokučio vrlo brzo i još brže krenuo u realizaciju. Čime sam se na tim probama bavio? Bavio sam se time da što prije shvatim što koji sklop riječi znači i da *pokažem* baš to što sam *shvatio* da znači. Odnosno, brzo sam shvatio kakav gotov rezultat želim i htio sam što prije realizirati njegovu vanjsku formu, ne istražujući i ne razvijajući pritom akcije koje tekst nudi. S obzirom na to da sam bio fokusiran samo na dostizanje vanjske forme rezultata koji sam si zadao, što je isključivo područje *spekulacije* (Gavella 2005), zamišljanja (dakle uma), nisam ni mogao osluškivati što mi nudi tekst koji na čitaćoj probi izgovaram, a također niti osluškivati što mi nudi tekst koji moji partneri izgovaraju. Tako da gotovo ni u jednom trenutku nisam dopuštao da išta iz moje okoline utječe na mene. Napadao sam riječi unaprijed određenim smislom. Na neki sam im način zadavao zvuk. Nisam dopustio da možda nekim lakšim tempom, možda stavljanjem naglaska na slušanje tuđih replika, osjećanjem trenutne situacije otkrijem poneku novu mogućnost. Ponavljam, opisujem čitaće probe, jer sam baš za vrijeme čitanja samo mislio, mislio, mislio, a premalo bio, slušao i osjećao. Sad mi se čini da me prerano napadanje nekih *rješenja*, *načina kako bi trebalo* na kraju odvelo u krivome smjeru. I upravo je tu, mislim, došlo do raskola mojih ideja i realizacije. Sve ideje koje sam stavio *na stol* bile su izmišljene, izmaštane u fotelji s tekstom u krilu, one nisu bile produkt energije, tjelesnosti, reakcije u trenutku, pa u konačnici nisu ni djelovale kao autentične, moje, sadašnje, nego kao isforsirane, nametnute, naučene. Barem sam ih ja tako osjećao. A ako ih ja kao izvođač takvima osjećam, odnosno ako ih ne zastupam s punim uvjerenjem, neće ih ni gledatelji doživjeti drugačijima.

Svijest o tome tek mi je nedavno otvorila sljedeća misao Cicely Berry: *Često se događa, zbog pomanjkanja povjerenja i upotrebe energije na krivom mjestu, i zbog toga što je teško*

izdvojiti i razlikovati osobnu napetost od napetosti uloge, da glumac zamagljuje svoju komunikaciju signaliziranjem. Čini se da je to jedna od najvećih i najčešćih zamki u koju glumac upada. Pod tim mislim da kad glumac „osjeća", on ne osjeća uistinu – on signalizira da osjeća. On jednostavno ne razumije nego signalizira da razumije (Berry 1997:232). Ili kako je to kratko i efektno rekao jedan od mojih nastavnika: *Nije da ne valja– nego nije!* Jednostavno nije me bilo fizički na sceni, tj. bilo me je, ali ne onako živo, ne optimalno da bih prenio svoj doživljaj publici. A doživljaja zapravo nije ni bilo. Bilo je samo *osobne napetosti*.

Evo jedne druge priče o usvajanju teksta. Kolegij Scenski govor III. Zadatak: dijalog. Nastavnikova glavna uputa bila je: *Ne trudite se raditi scenu. Ne razmišljajte o tome tko je koje i kakvo lice. Razgovarajte pomoću tih riječi koje su vam zadane. To trenirajte. Trenirajte sebe.* Kolegica i ja odabrali smo početnu scenu iz Albeejevog komada *Tko se boji Virginije Woolf*. Ove se priče rado sjećam zbog jedne neobične okolnosti. Naime, radeći u klasama ili sudjelujući u profesionalnim produkcijama dva se tjedna ili manje izdvoji za čitaće probe, a onda redatelj kaže: *Naučite tekst napamet! Od ponedjeljka smo u prostoru.* Međutim naše probe zapravo nisu bile takve da bismo ih mogli lako klasificirati kao prostorne ili čitaće. To su bili pokusi. Pokusi u kojima nam je većinu vremena tekst bio u ruci. Pokusi u kojima smo ispitivali zadani materijal i sebe. Skrenuli smo fokus s traženja logike u rečeničnim konstruktima ili *konsekventnosti (tzv. luka)* lica, jer smo se pouzdali da se za to pobrinuo pisac, a nismo niti postavljali cijeli komad. Mi smo se bavili komuniciranjem. Nismo radili taj tekst radi konteksta, niti smo pokušavali napraviti atraktivnu predstavu. Pokušavali smo se uspostaviti kao glumci na sceni. Mi smo pokušavali otkriti naše *tehničke ličnosti* (Gavella, 2005), osjetiti što je i kakav je naš organski glumački proces.

Prva čitanja bila su više-manje prvi susreti s riječima. Nije tu bilo nikakve glume niti atraktivnih rješenja. Doslovno, otkrivali smo što u kojem retku piše. Nismo se ni kočili. Ako je određeni sklop riječi u nekome pobudio neki doživljaj ili reakciju, dopuštali smo da se razvije. Onoliko koliko može, jednu rečenicu, dvije... Pa se ugasi. U svakom sljedećem pokušaju nismo inzistirali na doživljaju koji nam je ponudio zanimljiva rješenja. Trudili smo se oduprijeti ponavljanju, točnije prisiljavanju uma i tijela da prizovu doživljaj. Jer doživljaj je stvar trenutka, on je posljedica okolnosti u kojima smo se našli i koje smo stvorili. Njega nećemo dozvati siljenjem. Pogotovo ne racionalnim. Ne možemo krenuti iz njega. Treba ga izazvati. Nekom akcijom. Savjetuje Cicely Berry: *kad nađete tu energiju, ne forsirajte je, ona se oslobađa sama. Ne morate forsirati emociju, ona se oslobađa kroz glas. Kad to možete*

spojiti sa svojim glumačkim intencijama, pronašli ste ono za čime ste tragali, jedinstvo fizičke i emotivne energije (Berry1997:21).

Htjeli smo također uvijek raditi tako da reagiramo na trenutne podražaje. Oboje smo svaki dan bili drugačiji. Više ili manje umorni, zasićeni materijalom, nervozni, ili pak puni energije. Uvažavali smo početna stanja organizama i takvi krenuli u probu. Kad smo malo bolje usvojili riječi, ali opet ne toliko da ih jako dobro znamo napamet, odvažili smo se na ispitivanje većih fragmenata bez gledanja u papir, ponekad dvije rečenice, ponekad pet. Mijenjali smo okolnosti, igrali se njima. Zadavali smo si razne situacije: izgovaramo taj tekst, ali se zapravo tek upoznajemo; svađamo se; zavodimo. Jednom smo čak i krenuli od sredine prema kraju, pa na početak i sve do sredine od koje smo počeli. Želja je bila da opterećenje tekstom i njegovom strukturom bude što manje, odnosno da nam u istraživanju naših mogućnosti spajanja s tim tekstom same riječi, logika i struktura ne budu ograničavajući faktor. Postupno smo ispuštali papir iz ruku, a nismo ni osjetili da se to dogodilo. Toliko smo dobro poznavali tekst da smo mogli baratati s njim kako smo htjeli. Naizgled smo radili svaki put isto. Razgovarali.

Međutim opterećenje koje smo si izbacili iz glava bilo je opterećenje kako koja replika mora biti izvedena. Rečenice su nekako same zadobivale svoj konačni oblik. Da, kasnije smo fiksirali nešto materijala, ali on je već bio toliko naš da ga nismo osjećali kao strano tkivo, već se svakim ponavljanjem bogatio sadržajem trenutka. Ne trebam ni spominjati da je radost izvedbe pred, odnosno s publikom, bila najveća. *Mission completed: Mitspiel!*

Susret s riječima suočavanje je i usmjeravanje prema onom što se nalazi izvan nas samih. Čitamo ih otisnute na papiru i učimo napamet, što je samo po sebi cerebralni proces (Berry 1992:22). Tu dolazimo do nečeg što nalikuje na paradoks. S jedne strane imamo tekst, riječi koje pripadaju području razuma, području glave, spekulacije, a s druge strane zahtjev da to što piše na papiru postane tjelesno, živo, toplo, konkretno, precizno, da komunicira. Navodeći ova dva primjera čitaćih proba ne tvrdim ništa, ali primjećujem da je prvi primjer nudio strogu kontrolu nad tim kako tekst treba zvučati i kako što treba raditi. Želeći dohvatiti ono što sam naumio, padao sam u zamku da pokazujem ono što bi trebalo misliti i osjećati, više nego što sam mislio i osjećao. Sve je odavalo dojam *kao da,* umjesto da jednostavno *bude*. Drugi primjer nudio je intelektualno rasterećeniji pristup. Dopuštali smo si da budemo prisutni u vremenu i prostoru, nismo pokušavali *odglumiti svaku riječ*. Nismo niti unaprijed određivali kako koja rečenica mora zvučati. Postupno smo otkrivali njihova značenja i mogućnosti koje

su bile višestruke. Na kraju morali smo se za neku od tih mogućnosti odlučiti. A to nije bilo teško jer smo znali koje su, tj. bile su upisane u nas imogli smo njima manipulirati. Istina jest da sam se u drugom primjeru osjećao ugodnije, opuštenije, razigranije, ali istina je i također da to nisu ni približno uvjeti u kojima ću vjerojatno raditi. Bilo nas je dvoje, nije bilo redatelja, kao ni ideje koju smo slijedili. To je bila ipak samo vježba za osvještavanje važnosti komunikacije dvaju glumaca na sceni. Kako da se susrećem s tekstom na čitaćim probama, a da time nešto postignem po pitanju svog organskog iskaza, za mene i dalje ostaje samo pitanje.

Ipak, radeći na raznim tekstovima zaključujem da me sve što je *isključivi proizvod glave* umrtvljuje za trenutak. Razgovori o tome koje su namjere lica koje igram, kako je njegov problem sličan nekom mojem, što on misli, osjeća, želi – dobrodošli su. Ne može se reći da čitanje u sebi ili razgovaranje o pročitanom štivu ne budi maštu i kreativnost. Ali produkti toga kao da su bliže nekoj čitalačkoj doživljajnosti nego onoj izvođačkoj. Nekom doživljaju promatrača, doživljaju iz pasivne pozicije. Dok čitamo u sebi, tekst doživljava *privatna ličnost glumčeva sa svojim privatnim, takoreći civilnim sadržajem* (Gavella 2005:198), reći će Gavella. To nije doživljavanje potaknuto svjesnom, umjetničkom selekcijom vizualnog i akustičkog glumčevog materijala. Dok tako čitam, razmišljam i diskutiram o tekstu u meni se razvijaju asocijacije, emocije, ideje, slike, situacije i prizori iz života. I gotovo da uvijek, na svaki ponuđeni primjer mogu dodati i poneki svoj i reći: *znam, da, razumijem, to je kao ono kad...* I tako bih se mogao slagati s kolegama unedogled. Međutim problem nastaje kad to razumijevanje, te osjećaje koji su se pobudili za čitanja i razglabanja o tekstu treba oživjeti na sceni. Jer ipak, vrijeme priprema za stolom, vrijeme tzv. čitaćih proba utrošeno je uglavnom na iznošenje i razvijanje ideja, a ne za transfer ideja u tijelo, odnosno život.

4. IZ TJELESNE PERSPEKTIVE

U prethodnom sam poglavlju naveo tvrdnju Cicely Berry da glumac *zbog pomanjkanja povjerenja i upotrebe energije na krivom mjestu, i zbog toga što je teško izdvojiti i razlikovati osobnu napetost od napetosti uloge (...) zamagljuje svoju komunikaciju signaliziranjem.* O *povjerenju* u sebe i odnosu prema grupi u kojoj radim pisao sam u poglavlju *Građanska iskrenost*. Nadalje, prisjetio sam se svog iskustva čitaćih proba za *Što je sobar vidio* i opisao poteškoće u radu kakvesam tada osjećao, kao i činjenicu da su se navike koje sam usvajao i stvarao na početku procesa prenosile u njegov daljnji razvoj i konačnu izvedbu. Sada želim, sukladno razini svijesti koju sam usvojio, prepoznati što su i koje su to *osobne napetosti* koje su ograničavale moje pokušaje da se spajam s materijalom već od početka. Također valja vidjeti i što znači *energija na krivom mjestu*.

Uočio sam već na prethodnim stranicama želju da što prije pronađem gotova rješenja i da ih što prije počnem pokazivati ne dopuštajući sebi mogućnost da osluškujem*ono što ja kao lik trebam reći i onošto tekst sadrži* (Berry 1997:22). Toliko sam bio, reći će Berry, *pod utjecajem svoje predodžbe o tome kakav bi trebao biti dobar zvuk*, kakav bih htio da bude *gotov rezultat* da sam *zaustavljao svoju instinktivnu reakciju* (Berry 1997:22). Instinktivna reakcija podrazumijevala bi da se u svakom trenutku mogu slakoćom prepustiti sudjelovanju u situaciji koja je iz trenutka u trenutak nova. Pa čime sam je to ograničio? Možda se jedan od uzroka skriva u onakvom čitanju teksta kakvo je bilona probama za *Što je sobar vidio.*[1] Čitao sam, naime, prebrzo. Izgovarao sam više teksta nego što je moj govorni aparat bio spreman izgovoriti. Odnosno, žurio sam izgovoriti sljedeću misao prije nego sam dovršio prethodnu. Javljala se napetost u prsima, ramenima, stražnjem dijelu vrata i grlu. Glasnice se već nakon nekoliko rečenica umaraju. Štoviše, osjećaju se nekako *zlostavljanima*. Dok sam tako čitao tekst na probama, imao sam osjećaj da ne mogu dugo govoriti i vrlo brzo bih se umarao i fizički i psihički. Nisam mogao dobiti niske, prsne tonove, već je najjača rezonanca bila u kostima glave. Nije se događalo da me jedna misao povede u drugu. Morao sam smisliti unaprijed kako bi nešto trebalo izgovoriti. Bio sam, doduše, svjestan svoje nemoći. Znao sam da napor i grebanje grla koje osjećam nisu dobri. Ali kako si pomoći u tim trenucima u kojima još pokušavam i usvojiti upute redatelja/profesora, to nisam znao. Međutim u knjizi *Glumac i glas* prepoznajem moguć opis svojih napetosti: *Sve se svodi na jedno: ako postoji napetost u vratu, a vi želite postići da vam glas bude jak forsirat ćete ga iz grla i prekinuti sva zanimljiva obojenja svoga glasa. Energija vam je na pogrešnom mjestu. Grlo je jedino mjesto gdje ne*

[1]Probe za komediju *Što je sobar vidio* nisu jedine na kojima sam se tako osjećao, njih navodim kao primjer koji mi je možda najsvježiji, a poteškoće na koje sam na njima nailazio javljale su se gotovo u svakom procesu.

biste trebali osjećati nikakav napor (Berry 1997:30), tvrdi Cicely Berry i dodaje da napetost, *kao što ograničava uporabu rezonantnih prostora, ograničava i kapacitet disanja* (Berry, 1997:33). Pitam se stoga, je li moguće da sam, žureći se da što prije izgovorim sljedeću misao, onemogućio tijelu da uzme dovoljno zraka koji bi iznio tu sljedeću misao. Je li zbog tog prevelikog htijenja disanje bilo plitko? Znači li to da je onaj osjećaj da mi nešto nedostaje, da nisam potpun, da pokušavam dohvatiti nešto što mi je zamalo nedohvatljivo, zapravo signal nisam zadovoljio potrebu za zrakom? Znači li to da nisam uzeo optimalan udah koji bi povezao moj um i tijelo u jednu cjelinu? Vjerojatno. Jer: *kad postignete snagu udaha sve do dna rebara, osobito leđima, te sve do želuca, dok se dijafragma spušta, tada cijelo tijelo postaje dio zvuka, sudjelujući u njemu svojom rezonancom. Možete osjetiti kako je cijela kralježnica, sve dolje do kraja, dio dišnog kruga, pa prema tome i dio zvuka. Rezultat je prisutnost tijela u vašem glasu (...) Vi, dakle, posežete u svoje središte za zvukom. Dah ulazi, a izlazi zvuk – dopirete do svojeg središta i nalazite „ja" svojega glasa (...) Eto, tu leži vaša prava energija* (Berry 1997: 35). Dakle prva energija za Cicely Berry nije moguća bez punog udaha cijelim *dišnim krugom*. On je pak, utvrdili smo, često blokiran mojim osobnim, nepotrebnim napetostima. Na taj način energija nije koncentrirana u *središtu*, već je razdijeljena, točnije raspršena na niz osobnih napetosti, grčeva. Berry nam objašnjava i zašto ih zove osobnima: *vrlo ćete vjerojatno otkriti da su glasovne napetosti i ograničenosti koje normalno osjećate sastavni dio ograničenosti koje imate i u komunikaciji kao glumac, pa ih se nije lako riješiti* (Berry 1997: 18).

Kad razmišljam pak o napetostima koje rasipaju energiju, sjetim se izvođenja neke jednostavne vježbe, primjerice tzv. *trbušnjaka*. Osoba koja nema svijest o tome koje mišiće mora napeti ili jednostavno nema snage da napne prave mišiće, gotovo sigurno će jako napeti i ramena i vrat kako bi kompenzirala nedovoljnu aktivnost trbušnjaka. Tako neće polučiti onaj rezultat kojem se nadala, jer se energija koja joj je trebala za pokretanje trbušnih mišića rasporedila i na mišiće ramena kao i one vratne. Vrlo razumljivo piše Cicely Berry i kad nas, komentirajući naše nepotrebne napetosti, poziva na svijest o njima: *Morate neprestano praviti razliku između napetosti koju trebate i one koja vam nije potrebna. Da bi se napravio ma koji pokret, određeni mišići moraju biti napeti (...) Ono što, međutim, ne želite, to je upravo nepotrebna napetost, jer je ona uzaludno gubljenje energije – to je energija koju smo zadržali u sebi, a nismo je koristili za komunikaciju* (Berry 1997:36).

Dakle izgleda da me moje osobne napetosti, one koje mi i inače u životu onemogućavaju lakoću u komunikaciji, koče i na probama. U svojim pokušajima da što preciznije i bolje izrazim ono što sam naumio, nisam bio svjestan gdje tražiti *pravu energiju*. Ona se pak

rasporedila na moje osobne napetosti, tako da je eventualni promatrač vrlo vjerojatno više bio informiran o mom privatnom stanju, a manje o onome što kao lice na sceni želim reći. Moje je forsiranje na čitaćim probama vrlo vjerojatno samo uvećalo napetosti koje me inače prate. Na taj način onemogućilo je udahu da ide dublje, do *dna rebara, leđa, te sve do želuca*, a samim time izostala je i moja tjelesna rezonanca koja *otvara opseg shvaćanja, osjećaja, emotivne rezonance* (Berry 1997:35). Govoreći o važnosti dubokog udaha i otvaranja tjelesne rezonance za osjećanje raznih mogućnosti teksta, Cicely Berry uočava da *ponekad, sam čin stvaranja takvog zvuka proširuje vaše shvaćanje* (Berry 1997:35).

No forsiranje i žurba ipak nisu jedini način na koji sam znao pristupiti tekstu na čitaćoj probi. Tako nasuprot opisanom pristupu, postoji još jedna vrsta čitanja na probi. Za razliku od upravo opisanog slučaja kojemu je glavna karakteristika uvjeravanje, naglašavanje osjećaja i pretjerana revnost u komunikaciji, ovom slučaju kojega ću sada opisati svojstven je pokušaj da se bude prirodan i uvjerljiv. U želji da ne forsiram i da ne žurim, tj. da se ne grčim i ne umaram nepotrebno, nastojim opustiti tijelo i osloboditi ga pretjerane napetosti želeći, valjda, biti blizak životnoj prirodnosti. Često govorim vrlo tiho i sporo, želeći postići neku sliku *prirodnog govora* (što god ta ideja u tom trenutku podrazumijevala), a istovremeno čekam i osluškujem da se nešto u meni dogodi. Nekakav osjećaj, doživljaj, emocija. Međutim, ne događa se zapravo ništa. Tijelo se u tom slučaju opusti i previše. Donji dio trupa upadne u stolac pa izostaje onaj potrebni tjelesni aktivitet koji bi popratio govornu akciju. S obzirom na to da sam u tom slučaju presavijen točno na polovini trupa, zrak ni u ovom slučaju ne može nesmetano cirkulirati, pa ni zvuk koji iz mene izlazi nije potpun. U tom slučaju ni nemam drugog izbora nego koristiti pola glasa. Udah je i u ovom slučaju plitak pa opet *ne posežem u svoje središte za zvukom*. A ako si baš dam truda pa pokušam osjetiti javljaju li se ipak neke napetosti, osjetim kako su tu ponovno iste one napetosti vrata i ramena. Dakle ponovno je prisutna kompenzacija, jer za onu akciju koju tijelo želi izvršiti, a to je sada govorna akcija, nisu aktivirani pravi mišići koji bi omogućili da taj govor, odnosno zvuk koji izlazi bude potpun i bez grčeva. To se posebno može osjetiti kad se iz takve pozicije i držanja tijela neki dio teksta izgovoriti glasnije. Ponovno se javlja isto ono grebanje grla i napetost u vratu.

Sve sam ove zaključke donio naknadno, prisjećajući se čitaćih proba koje su prošle i za koje uglavnom mislim da mi za daljnji rad nisu ništa dobroga donijele (osim saznanja da to što činim možda nije dobro). Jasnu sliku o tome što se s mojim tijelom događa nisam imao. Pitam se što bi bilo da jesam. Što bi bilo da sam znao gdje usmjeriti svoje istraživanje, gdje leži prava energija? Bi li tada možda prijelaz sa stola u izvedbeni prostor bio lakši i bezbolniji? Bi li u tom slučaju čitaća proba bila smisleniji dio procesa? Jer, možda, čitaća proba može biti

dobro vrijeme da se ispita kako novi tekst s kojim se susrećem utječe na moje tijelo. Jesam li prerevan u komunikaciji ili pak uopće nemam zadovoljavajuću razinu aktiviteta? Ona je možda najbolji period za traženje fokusa glasovne energije, za privikavanje da udah treba smještati u *središte*. Ona je možda najbolji dio procesa da bi se osvijestilo što tekst traži od nas i našeg disanja. Kako uskladiti disanje sa zahtjevima teksta, a s time u vezi i koje nam se fizičke napetosti javljaju, odnosno jesmo li dovoljno oslobođeni da možemo nesmetano i potpuno sudjelovati u situacijama koje se nižu pred nama? Zapravo sve ono za što u izvedbi nemamo vremena.

5. ZAKLJUČAK

Uzeo sam na sebe zadatak da pokušam, uz pomoć teorije, a vođen željom da si olakšam posao, osvijestiti i evidentirati uzroke poteškoća na koje nailazim u radu. Točnije, na samom početku rada na predstavi. Naveo sam također i iskustvo koje smatram uspješnim. Imajući sve to na umu pošao sam u istraživanje prepoznajući se u razmišljanjima i zapažanjima Cicely Berry i Branka Gavelle.

Pisao sam o nelagodi i strahovima koji se javljaju već na čitaćim probama. Definirao sam pritiske vezane uz okolinu kao nešto što me potiče da strogom intelektualnom kontrolom upravljam dojmom o sebi, tj. da se prikažem u što boljem svijetlu. Govorio sam u tom kontekstu i o žurbi da se već na čitaćoj probi dođe do strukturirane, završne varijante iskaza sa svim slojevima i značenjima. Ta žurba u sebi sadrži i opasnost da o vastitoj izvedbi razmišljam u izvanjskim kategorijama, tj. na način na koji se promatra i tumači tuđe izvedbe. A kad se neku izvedbu gleda, zaključio sam, gleda se zapravo gotov rezultat, odnosno njegova vanjska forma. Stoga, ako već u ranoj fazi rada na predstavi želim prikazati nekakav gotov rezultat, vanjsku formu, moja izvedba neće biti ništa drugo nego blijed pokušaj da pokažem kako bi nešto trebalo, umjesto da to nešto *jest*. A da bi nešto *bilo*, potrebno je vrijeme da se materijal usvoji i razvija te da postane dio cijelog mojeg bića.

Želio sam pokazati kako je vrijeme čitaćih proba zapravo vrijeme prepuno novína (novi redatelj, novi kolege, novi tekst) i kao takvo napad na našu intimu. Stoga u nedostatku svijesti o vlastitom organskom glumačkom procesu, a u želji da se prikažemo što boljima pribjegavamo raznim prečicama do završne varijante iskaza ne susrećući pritom *onu intimnu jasnoću našeg psihičkog zbivanja* (Gavella, 2005:74). Odnosno, tražimo od sebe *rezultate prije no što po naravi svoga funkcioniranja mogu dozrijeti* (Gavella, 2005:74). Uočio sam na primjerima iz vlastitog iskustva da se takve navike stječu odmah na početku procesa, tj. na čitaćim probama i da se takve prenose u daljnji tijek procesa pa onda i u izvedbe.

Ovo je također i rad koji želi skrenuti pažnju na važnost svijesti o organskom glumačkom procesu. O tome gdje je smještatena *prava energija*[2], koje su to nepotrebne *osobne napetosti* i kako one koče razvoj našeg organskog glumačkog procesa. Zastupam možda banalnu tezu da fizički aspekt riječi treba uzimati u obzir od samoga početka. U radu na tekstu glumci i

[2] U ulomku koji počinje s *Ovo je također*... i završava s ...*koje se nižu preda mnom* svi navodi u kurzivu navodi su iz Berry, C. (1997). *Glumac i glas*. Zagreb: AGM.

redatelji tu činjenicu uzimaju zdravo za gotovo. Gotovo je i ne smatraju važnom. Radi se na otkrivanju osjećaja, stanja, karakternih osobina, ali sve se to nekako pokušava definirati na intelektualnoj, asocijativnoj, opisnoj razini. Ono što se zaboravlja jest činjenica da se sve to mora utjeloviti. Uz tekstove Cicely Berry osvještavao sam grčeve koji su se javljali kao posljedica forsiranja. Uočio sam da ne *posežem u svoje središte za zvukom*, da riječi često nisu *ukorijenjene dahom*, nego da se moja glasovna energija (već za vrijeme čitanja) raspoređivala na osobne napetosti (vrat, ramena, grlo) pa time i nije *iskorištena za komunikaciju, već se zadržala u meni*. Pomislio sam zato, da čitaća proba može biti dobro vrijeme da se ispita kako novi tekst s kojim se susrećem utječe na moje tijelo, kako uskladiti disanje sa zahtjevima teksta, a s time u vezi i koje se fizičke napetosti javljaju, odnosno jesam li dovoljno oslobođeni da mogu nesmetano i potpuno sudjelovati u situacijama koje se nižu preda mnom.

Primjeri koje sam u radu navodio primjeri su nastave na ADU. I premda je Akademija mjesto na kojem sam i došao do ove razine svijesti (štošta sam o sebi i svom procesu naučio i osvijestio), mislim da bi se, poglavito u radu na klasama, moglo posvetiti više vremena da ono što piše na papiru (a pripada području razuma, području glave) od početka postaje tjelesno, živo, da komunicira. Jer uvjeti su tu. Nastava je uglavnom i koncipirana tako da se kreće od čitaćih proba. Treba možda samo pripaziti da rad u *školi* ne postane onakav kakav je u našoj kazališnoj svakodnevici. U nastojanju da se što prije dođe do gotovog rezultata zanemaruje se temeljitost usvajanja materijala pa se i ponekad žuri dostići vansku (praznu) formu tog gotovog rezultata. A *glumačka škola* mislim, ne bi trebala toliko mariti da završni rezultat uvijek bude reprezentativan, jer vremena ima. Pet godina!

Na kraju, prisjetio bih se jednog davnog razgovora s prijateljem. U toj intelektualnoj raspravi dvaju gotovo mutiralih glasova moj je sugovornik ustvrdio kako glumac nije umjetnik. Ne sjećam se kojim je argumentima potkrijepio svoje stajalište, ali moj odgovor, kao doajena srednjoškolskog glumišta priobalne kulturne prijestolnice bio je ipak prepun afekata i pejorativa da bi se u ovakvom sastavku i ovakvoj prilici prenio. Možda zato što mi je nedostajalo valjanih argumenata. Sad bih mu možda mogao bolje, ako ništa, barem tiše replicirati. Isti glumac nekad jest umjetnik, a nekad je sve samo ne umjetnik. Ovisi je li uronio u bavljenje materijalom. Ili nam je to bavljenje signalizirao. Je li *bio ili nije. To je pitanje.*

6. LITERATURA

1. Berry, C. (1992). *The Actor and the Text*. New York: Apllause Theatre and Cinema Books
2. Berry, C. (1997). *Glumac i glas*. Zagreb: AGM
3. Gavella, B. (2005). *Teorija Glume*. Zagreb: CDU – Centar za dramsku umjetnost