Put do konstruktivne glumačke probe

Colarić, Ivan

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:205:072425

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

Put do konstruktivne glumačke probe

Diplomski rad

Mentor : Ozren Grabarić, doc.art. Student : Ivan Colarić

Zagreb, rujan 2018

Sadržaj

Sažetak……3

I. Uvod……... 4

II. Od frustracije ka spoznaji……...6

III. Tekst kao izvor i ušće glumačkog traganja……..13

IV. Glazba u glumcu i glumac u glazbi……. 18

V. Zaključak……..23

VII. Literatura…….25

Sažetak

U ovom diplomskom radu bavim se procesom kroz koji glumac prolazi tokom proba, te okolnostima unutar kojih proba postaje konstruktivna i korisna za glumca. Služeći se spoznajama i iskustvima koje sam stekao tokom studija glume na Akademiji dramske umjetnosti, kao i u profesionalnim predstavama, analiziram alate kojima se glumac koristi kako bi došao do željenog rezultata – uspješne izvedbe. Počevši analizom svog osobnog iskustva, kroz nekoliko poglavlja bavim se raznim aspektima ove problematike, te iznoseći vlastite stavove i zaključke, ukazujem na kompleksnost ovog procesa i nužnost njegovog daljnjeg istraživanja te individualnog i kolektivnog primjenjivanja u budućnosti.

Ključne riječi : proces, proba, svijest, udah, govor, instrument, ritam, tekst, cjelovitost, igra

Summary

In this graduate thesis I am dealing with process through which actor is going during rehearsals, and circumstances under which rehearsal becomes constructive and useful for an actor. Using acknowledgements and experiences which i gathered during acting studies at Academy of dramatic arts, and also in professional productions, I am analyzing tools which actor uses to achieve a result he desires – a successful performance. Starting with analysis of my personal experience, through several chapters I am dealing with different aspects of this problematic, and, through offering personal opinions and conclusions, pointing out the complex nature of this process, and the necessity of its further research and individual ,as well as colective, application in the future.

Key words : process, rehearsal, awareness, breath, speech, instrument, rythm, text, integrity, play

I. UVOD

Kao dječak, prije osnovne škole, a miljama daleko od pomisli o studiju glume na Akademiji dramske umjetnosti, susreo sam se s pojmom „proba“. Naravno, bilo je to u igri u šumi blizu moje kuće. Za roditelje smo planirali inscenirati obranu šume od zlih duhova i tada nam je to bilo presudno, kao što je danas presudno svakom mađioničaru da njegova iluzija besprijekorno uspije. Premda maglovito, kao što je to sa sjećanjima iz djetinjstva , jasno pamtim kako smo, prije nego je došla dobro nam znana publika, nekoliko puta sami za sebe izveli naš mali performans. Govorili smo : „to je za probu! Nije zapravo“ . Tako je i bilo. U igri smo se potpuno izgubili, skrenuli sa svih dogovorenih planova vezanih za buduću „izvedbu“ koja predstoji u večernjim satima, tako ju i dočekali, te publici ponudili nešto potpuno drugačije od onoga što smo planirali. Obrana šume se pretvorila u pričanje priča o zlim duhovima, u naše međusobne svađe o tome tko čuva koje drvo, pretvorila se i u nenadanog zmaja od papira koji je predstavljao krunskog neprijatelja naše voljene šume, te na kraju u potpuno kaotično i neartikulirano svađanje o tome da li je zli duh zaista otišao ili nije. Bilo je neizmjerno zabavno i slobodno, te smo, nesvjesni činjenice da smo upravo odradili svoj prvi izvedbeni proces , otišli umorni na spavanje. I u godinama koje su slijedile, tu, prvu probu, svi smo pomalo zaboravili. Umalo sam ju i ja zaboravio . A tu se krila klica moje buduće profesije.

Ta izvedba ne bi bila takva da nije bilo onoga prije . One „probe“. Osjetili smo, da ukoliko uzmemo vrijeme za sebe, u kojem nas nitko ne promatra ili ocjenjuje, naše samopouzdanje raste. Također smo osjetili da imamo neku vrstu prava na sve pogreške, na ponavljanje, na neobavezno puštanje mašti na volju, na prepuštanje svom neobuzdanom instinktu koji se pokazao u svoj svojoj raskoši zato što nije bio okovan strahom od prosudbe. Zato što nismo imali imperativ u pokazivanju izvedbe, nego u kušanju (premda potpuno i logično nesvjesnom) naših granica. Imali smo imperativ u igri samoj. Nije odredište, već put do njega bio na prvom mjestu. Zlih duhova, naravno , nije bilo. Ali nije bilo ni najvećeg neprijatelja našoj kreaciji i slobodi : očekivanja, pritiska okoline, „odraslosti“ na kraju krajeva. I da sam tada na individualnom nivou probao kojih trinaest godina kasnije, igri bih bio prepreka, kao i samome sebi, što je paradoksalna činjenica. Ali i činjenica s kojom se susreće svaki profesionalac, s dinamikom koja je određena okolnostima, njegovom sviješću, vještinom i iskustvom.

Drugi naziv za probu koji se, doduše, rjeđe koristi je i pokus.“ Pokus ili eksperiment (lat. *experimentum)* jedna je od osnovnih metoda znanstvene spoznaje. To je postupak kojim se iskušava neka pretpostavka, provjerava teorija ili izaziva neka pojava radi zapažanja,

istraživanja i tumačenja.“[1] Bez obzira na prirodoznanstvene implikacije ove definicije, ona u sebi nosi elemente koji su zasigurno bili nesvjestan rezultat naše probe u šumi. To su iskušavanje i istraživanje. Spoznaja i tumačenje su izostali zbog naše dobi i bili zadržani negdje u bespućima naše podsvijesti.

Od početka studija, pitao sam se kako razgraničiti tu bezazlenu dječju igru ; što dijeli tu prvu probu od neke buduće, profesionalne probe. Naravno da je naočigled razlika enormna, uzevši u obzir sve faktore koji čine nekoga glumačkim amaterom ili profesionalcem. Ali taj osjećaj slobode i kreacije koji maglovito pamtim zapravo je esencijalan na putu prema produktivnoj i konstruktivnoj glumačkoj probi. Pokušao sam tokom studija naučiti kako u suradnji s kolegama (bez koje u najvećoj većini slučajeva ne možemo niti pomišljati na kvalitetnu probu, kao i na kazalište uopće, koje je u svojoj esenciji kolektivni čin) doći do što kvalitetnijeg procesa, kako izaći nakon napornog dana s akademije osjećajući i znajući da sam toga dana napravio realan korak prema boljem, tada, ispitu. Paralelno sam dobio stipendiju HNK u Zagrebu i tokom studija imao priliku igrati u nekoliko profesionalnih predstava, tako da sam imao, na neki način, privilegiju pratiti sebe paralelno u profesionalnim i akademskim okolnostima. Konstruktivnost je, bez obzira na nepredvidivost glumačke probe, jedna od ključnih razlika te igre u kojoj sam sudjelovao kao dječak. Bez obzira na vanjske okolnosti, sve sam više tokom studija uviđao da jedino kontinuiranim radom na svojoj vještini (kasnije ću se u radu referirati na sebe kao instrument, ne bez razloga i smatram s dobrim opravdanjem) mogu stvoriti povoljnu klimu svojih unutarnjih okolnosti. Te i takve okolnosti biti će moj obol u stvaranju organizirane, ciljane, konstruktivne, dakle usmjerene probe, u kojoj ću s kolegama svakodnevno ići prema cilju – predstavi koja je spremna za publiku. Taj ideal je zbog višestrukih razloga, shvatio sam, često teško ostvariv, i rijetko daje plodove kakve očekujemo, no ideal je upravo onaj putokaz u daljini koji je motor svih naših stremljenja. U ovome radu kroz nekoliko poglavlja iznijeti ću spoznaje do kojih sam došao u zadnjih pet godina, koje su, nadam se, tek začetak novih spoznaja do kojih ću doći na svom glumačkom putu. Put je ovdje ključna riječ, jer je najbitnija stečena spoznaja svijest o tome da se svijest o glumačkom procesu mora stalno iznova utvrđivati, obogaćivati, trenirati (da se izrazim, ciljano, sportskim rječnikom) i prilagođavati svakom novom projektu. Kada to budem kontinuirano činio, moći ću se zvati profesionalcem u punom smislu te riječi, postajao sam sve uvjereniji. A ukoliko na tom putu budem što češće osjećao zadovoljstvo s priče na početku ovoga rada, tada će moje uvjerenje ostati popraćeno osmijehom koji je rezultat spoznaje da se bavim istinskim pozivom.

[1] https://hr.wikipedia.org/wiki/Pokus

II. OD FRUSTRACIJE KA SPOZNAJI

Frustracija je jedna od prirodnih posljedica nedostatka ravnoteže, u bilo kojem zanimanju, i u životu općenito. U zanimanju kao što je glumačko, ona je nažalost često prisutna i neizbježna, i za nju često ne mora biti odgovoran sam glumac svojim činjenjem ili nečinjenjem. Mnogo je okolnosti koje utječu na ravnotežu svih faktora u našem svakodnevnom radu. Ja sam ju prvi put osjetio na prvoj godini Akademije, i pratila me do kraja studija, konzekventno, u različitim intenzitetima i oblicima , kao što me povremeno prati i danas i vjerojatno će me nastaviti pratiti do kraja života. Ono što će se mijenjati biti će moja reakcija na njenu pojavu i znanje o tome od kuda se ona javlja. Gdje je izvor. Postajao sam sve uvjereniji da se ona na glumačkoj probi uvijek javlja kada postoji nesklad očekivanja i alata kojima glumac trenutno barata. Kao i nemogućnost sagledavanja postupnosti pojedinih faza glumačkog procesa.

U knjizi „ An Actor Prepares“, Konstanin Stanislavski u prvom poglavlju opisuje susret mladog studenta glume Kostje s režiserom i njegovim testom, inscenacijom dijela dramske literature po izboru. Mladi glumac uporno dolazi s mnogim rješenjima na probe, trudi se, ali probe ne idu po planu i vrlo su skromnih rezultata, makar se Kostjin trud povećava iz dana u dan. On zapada u stanje svojevrsne frustracije zato što njegov trud proporcionalno ne odgovara rezultatima koje je pretpostavljao da će kroz probe ostvarivati. Uporno vanjskim sredstvima, preskačući, takoreći, samoga sebe, pokušava nadomjestiti rad na ulozi koji bi kao izvorište trebao imati njegov osobni, unutarnji krajolik. Vrlo slično osjećao sam se na prvoj godini glume, posebno na probama glumačkog ispita u kojem sam igrao Andreja ,u ispitnoj produkciji drame „ Tri sestre“ A.P.Čehova. Tekst sam naučio mehanički, sa već sebi određenim intonacijama pojedinih rečeničnih konstrukcija, a da nisam imao nikakav pregled njihove međusobne zavisnosti, već sam išao ponekad i od riječi do riječi, kao da kasnije život ne postoji. I nije postojao. Umislio sam lik Andreja i njegovo „stanje“, koje je bilo nepromjenjivo i prema tome nepodatno svakoj vanjskoj indukciji, a svako scensko rješenje koje sam našao bilo je od prvog trenutka zacementirano. Najvažnije od svega, susreo sam se s prvom preprekom svojoj glumačkoj probi, vrlo tvrdokornom, ali krucijalnom. Imao sam umišljaj o tome kako bi proba, odnosno moja uloga u njoj od prvoga dana trebala izgledati, i s time sam isključio svaku mogućnost otkrivanja i istraživanja potencijala onoga što je u tekstu napisano, i još bitnije

,svega onoga čega u tekstu nema. Sa mišlju da gradim sidro, utočište, gradio sam uteg svojoj scenskoj slobodi. Naravno, kao logična posljedica javilo se potpuno isključivanje svih drugih živih bića koja sa mnom dijele scenski prostor, i nisam čuo što su govorili, niti sam vidio što su činili, a kamoli pokušao te impulse iskoristiti kao prostor igre. Rezultat je bio potpuni nesklad između mog očekivanja i trenutne scenske realnosti, a to je urodilo frustracijom, nepovjerenjem prema ljudima oko sebe, i osjećajem nezadovoljstva. Moj intelekt i tijelo radili su na potpuno različitim frekvencijama, što je još više potencirao plitki udah, s njime neukorijenjen glas, a sve sa posljedicom u guranju i žurenju u svakom mogućem smislu. Ta općenita glumačka nesvjesnost bila je razlog tome da ni na jednoj probi nisam sebi omogućio bivanje u trenutku, sada i ovdje, kao biće od krvi i mesa koje na temelju informacija dobivenih iz teksta i teksta samog reagira na svoju okolinu (nakon vrlo loše iskorištene čitaće probe, koja je, sve sam više shvaćao, vrlo bitna faza konstruktivne probe) To iskustvo je, zbog gore navedenih nesklada, bilo veoma traumatično, ali, kasnije sam shvatio - i prolazno, pošto sam bio na početku svog glumačkog puta. Shvatio sam da ta frustracija hrani samu sebe, i, ukoliko ne postoji način i alat u glumcu koji će je prepoznati, te vraćanjem na izvorište procesa, krenuti iznova bez nje, iz zdravog temelja, ona će postati pogubna za glumačku svijest i postati će velika prepreka samoj predstavi, ali još bitnije, i razvoju glumca u daljnjim procesima.

Na drugoj godini, u klasi Renea Medvešeka, igrao sam Klanfara ,u „Ledi“ Miroslava Krleže. I tu sam po prvi puta osjetio što znači krenuti iz gore navedenog zdravog izvora. U dijalozima, već za stolom, dopustio sam da tekst odjekuje iz mene u prostor, slušao sam partnericu i reagirao na ono što je ona govorila, i čekao sam da se izvorište rečenice ili impulsa javi u mojoj nutrini ,a nisam umišljao Klanfara kao konstrukt svoje mašte, što bi me nedvojbeno odvelo u slijepu ulicu, te na kraju, u novu frustraciju. Na dosta proba, pa i na samom ispitu, imao sam osjećaj da razgovaram na sceni, kao ja, ne kao Klanfar, i da su rečenice koje izgovaram moje rečenice, svi moji unutarnji impulsi bili su rezultat izrečenog ili neizrečenog, a tijelo je to pratilo u skladu s mojim govorom. Osjetio sam prvi puta što znači stajati na svojim nogama. Na paralelnoj nastavi scenskog govora počeo sam produbljivati svoje disanje, i privatno i na sceni, no nisam u fazi glumačkog ispita imao svijest o tome ; zdrav početak rada na tekstu omogućio je da se taj motor, doduše nesvjesno, po prvi puta upali i ne gasi između rečenica, cjelina, pauza… Zbog načina života kojim živimo, naše disanje je prirodno plitko, i uvidio sam nužnost reprogramiranja, da se tako informatički izrazim, načina kako dišem. Tada sam nesvjesno shvatio (a u ovome trenutku još to učim svjesno koristiti) važnost dubokog udaha do dna rebara koji omogućuje da se cijeli moj glumački instrumentarij dovede u optimalnu poziciju koja je nužna za svaku glumačku aktivnost . Slijedom toga, koristio sam neke vježbe zagrijavanja prije

svake probe, koje su mehanizam disanja u donji dio rebara nesvjesno inducirale. Tokom proba, za stolom, uvidio sam, ako se aktivno osluškuje tekst, dolazi do stvaranja mreže reakcija u sebi i sa partnerom u sceni. Ta mreža reakcija je poput lanca koji povezuje naše scensko bivanje, i ukoliko proizlazi iz glumčeve nutrine, ona omogućuje da svaki prolazak scene bude isti, a opet potpuno nov. Mizanscen se sam nametnuo nakon dizanja od stola, a kada je dolazio iz optimalnih datosti mog i partneričinog unutarnjeg krajolika, sam se nametao, i nije bio prepreka već konzekvencija naše međusobne reaktivnosti, našeg osluškivanja jedno drugog. Sve je to rezultiralo nekolicinom dobrih proba i osjećajem velikog zadovoljstva. Znao sam čime se bavim i čime mogu ostvariti idući korak prema nečemu što ni sam nisam znao kako će završiti, ali znao sam što me vodi i bio sam u okviru konstruktivne glumačke probe. Prva frustracija javila se kada sam dobio lažno pouzdanje u nepromjenjivost naoko stečenog, te sam nekoliko proba bio u čudu ;kako je moguće da ono što je jučer funkcioniralo danas uopće ne funkcionira, štoviše, vraća me na ono poznato stanje nepovezanosti i u onaj umišljaj koji proizlazi iz slike u mojoj glavi, a ne iz trenutka mog cjelovitog, optimalnog bića na sceni. Ta frustracija bila je rezultat neshvaćanja činjenice da jedino vraćanjem na unutarnje izvorište dobre probe, ne na dobru probu samu, mogu očekivati nastavak kvalitetnog procesa. Upravo izuzećem suvišnog htijenja i očekivanja dobiti ću možda i neočekivano.

Povoljne, i za moju glumačku svijest plodonosne reperkusije ovakvog načina rada zadržao sam u sebi, i pokušao u godinama koje slijede ponovno stvoriti okolnosti da nastanu, sa više ili manje uspjeha. Na trećoj godini igrao sam u scenama dvaju Moliereovih komada. Frustracija se javila ponovno, upravo zbog vraćanja na stare navike, a pošto je dolazila u drugom obliku, kasno sam je i prepoznavao, i nisam ostvario proces kakav sam priželjkivao. No u jednom dijelu jesam, i to u sceni sa početka „ Mizantropa“. U početnoj sceni u kojoj Philinte razgovara sa Alcesteom, tokom proba osjetio sam veliki užitak i produktivnost, najvećim dijelom zbog toga što smo se student Marin Klišmanić i ja nalazili prije probe, u slobodno vrijeme, i radili na tekstu. Ponavljali smo ga mnogo puta i pokušali zaista razgovarati, i to je urodilo pozitivnim učincima na našu zajedničku igru. Obojica smo shvatili da, ukoliko tekst poznajemo dobro, i ukoliko je on posvojen i struji kroz cijelo tijelo, možemo, takoreći, biti zaista bilo gdje u prostoru, i imati ćemo zdrav prostor međusobne igre. Mizanscen se sam nametnuo i često mijenjao sukladno našim međusobnim scenskim potrebama i otkrićima, i nije ovisio o prethodnom planu, već o našoj trenutnoj odluci koja se mogla mijenjati i uobličavati iz probe u probu. Imali smo svoj mali laboratorij, u kojem se mućkala naša scena, gotovo u potpunosti izoliran od okoline, i bio je naš prostor svakodnevnog otkrića. Ta izoliranost rodila je u obojici misao da nije potreban ni režiser da bi organizirao dvoje ljudi u prostor, ukoliko znaju što rade

i imaju dovoljno vremena da to isprobaju. Bilo je to vrijeme kojeg se i danas s radošću sjećamo upravo zato što smo u toj fazi oboje ustvrdili da je moguća konstruktivna glumačka proba čak i u fazi studiranja.

Na nastavi scenskog govora kod doc. Ozrena Grabarića izvodio sam dijelove Shakespeareovog „Richarda II“ . Morao sam, kao i svaki puta, ponovno uspostavljati svoju glumačku cjelovitost u gore navedenom smislu, i to sam činio isprekidano i s polovičnim uspjehom, ponovno uvidjevši kako je potreban kontinuitet u radu i kako samo micanjem od svoje stare navike očekivanja i stavljanja fokusa na sliku svoje izvedbe u vlastitom umišljaju mogu doći bliže produktivnoj probi. Ta se i dogodila u drugom prostoru , u kazalištu „Gavella“. Dopustio sam samome sebi da tekst neopterećen predviđanjem sljedećeg prolazi kroz mene i otkrio začuđujuće privlačan prostor tišine koja, iako prodire iz dubine i veoma je glasna svojim nabojem, omogućava, poduprta dubokim disanjem, ulazak u čudesan prostor mira iz kojega se može otići u tada neslućene pravce. Naravno, osjetio sam, ona se mora i zaraditi, o čemu ću govoriti u kasnijem poglavlju.

U to vrijeme u HNK u Zagrebu probao sam i buduću profesionalnu predstavu , Moliereovog „Tartuffea“ u režiji Eduarda Millera. Igrao sam Orgonovog sina Damisa. I prvi puta se našao u situaciji, u kojoj sam, zbog raznih okolnosti, bio gotovo u potpunosti prepušten samostalnom radu na ulozi. To je bila, iako zbog frustracija traumatična, vrlo vrijedna etapa na mom glumačkom putu. Zbog htijenja da ostavim dojam u svojoj prvoj većoj ulozi, ponovno sam se vratio u glumački nepovoljan bastion svojih starih navika i dočekao premijeru vrlo nemiran i ukočen. Tek kasnije, nakon desetak izvedbi, uspio sam rekonstruirati svoje glumačko uporište tako da sam počeo reagirati na sceni, takoreći, prohodao i prodisao ulogu i rezultat je bio vrlo dobar. To iskustvo mi je pokazalo da premijera, zapravo, nikako ne znači i prestanak proba. U kazališnom kolektivu, zbog ubrzanog i pritiscima opterećenog vremena u kojem živimo, često je slučaj da izvedbe nakon premijere postanu mehaničke repeticije rezultata na zadnjoj probi prije premijerne predstave. To je lažan osjećaj sigurnosti, zato što predstava, ubacivanjem dodataka individualnog i kolektivnog karaktera raznih vrsta, polako gubi svoju okosnicu i postaje, metaforički rečeno, ratište umjesto da ostane rastuće igralište. Kad već nije moguće na kolektivnom, shvatio sam da imam mogućnost, pogotovo nakon dužeg perioda ne igranja predstave, ponovno se individualno vratiti tekstu i ispitati, naravno, s partnerima, svoju svijest i svoj proces. Čineći tako, došao sam do potpuno nove, nazovimo to tako, unutrašnje fortifikacije uloge, koja mi je omogućila da na sceni budem živ i prisutan mjesecima nakon formalno odrađenog dijela procesa. A to je bilo interesantno i radosno otkriće, pogotovo s

obzirom na činjenicu da proces, što se mog dijela scenskog udjela tiče, nikako nije bio zadovoljavajući.

Do kraja studija imao sam još dva prekrasna susreta s konstruktivnom glumačkom probom. Prvi se dogodio za vrijeme rada na nastavi scenskog govora na magistarskoj godini. Profesor Tomislav Rališ kroz probe i brojne razgovore koje smo vodili o glumi osnažio je neka moja prijašnja uvjerenja, ali mi kroz rad ukazao i na krhkost moje glumačke svijesti. Tu sam počeo zaista otkrivati koliki je put preda mnom. Sjećam se sata na kojem smo čitali poeziju. To je bilo prvo čitanje, tako reći „prima vista". Taj rad na poeziji ostao mi je ljubav do današnjih dana. Nakon pročitane jedne pjesme, rekao mi je da ovako kako sam je sada neometano i slobodno iznio u prostor, moram govoriti i kada je znam napamet. Naravno, i drugačije, ali sa istom sviješću i mirom kojeg sam imao čitajući je za stolom. Kasnije sam shvatio koliki su preduvjeti potrebni da bi se u prostoru ponovila ta prva uspješna proba. Uspješna zato što je čista od očekivanja i htijenja potencijalne „interpretacije" koja, ukoliko nije svjestan i slobodan izbor, zatvara ona mnogobrojna i dragocjena vrata koja su se na toj čitaćoj probi otvorila. Naime ,ta proba, iako s nenaučenim tekstom, ostvarena je sa sviješću, i tekst sam čitao kao da je gotovo naučen. Ponekad je tako malo potrebno za zdrav i čaroban početak procesa, samo kada si dozvolimo uvjete da takav bude, razmišljao sam nakon sata. Tu sam također, nakon razgovora, spoznao da, ukoliko sluša svoja unutrašnja strujanja, čemu je preduvjet duboki udah, koji ukorjenjuje glas, glumac doslovno otvara vrata svog unutrašnjeg svijeta, i prije nego se išta i reklo, on govori. Otvara se široka paleta mogućnosti kuda krenuti dalje sa riječju, gestom, tišinom, ukratko s neočekivanim rukavcem neke svoje unutrašnje rijeke. Gotovo kao da se otvara riznica s neslućenim bogatstvima, otkriva se kontinent naše nutrine za koji nismo ni znali da postoji. Metafora je, iz osobnog iskustva, esencijalno točna. Kolika je to razlika od situacije u kojoj se glumac, obično plitkog daha i zamagljenog fokusa, a ovog potonjeg sam često bio žrtvom (eklatantni rezultat umišljaja i stvaranja granitne slike koju se želi sugerirati bez učešća cijelog glumčevog organizma) izgubi na sceni i zatvori prema svom trenutnom okolišu. Čaroban je to prostor, kada ga svojom zdravom glumačkom aktivnošću zaslužiš, razmišljao sam nakon razgovora s profesorom. U filmu „ Bande New Yorka" gledao sam više puta maestralnu izvedbu Daniela Day – Lewisa u ulozi Williama Cuttinga. Nakon tog razgovora još sam pomnije promatrao kako, dajući prostora samo njemu znanim unutrašnjim rukavcima, mnoge crte lica koje igra sugerira bez riječi, usputnim pokretom, pogledom, dok je rečenica u svoj svojoj raskoši, uz to što je obogaćena transformiranim akcentom i karakterom govora, samo posljedica unutarnje predradnje. Zadivljujuć rezultat rada na ulozi koji je, zapravo, svima

nama u nekom obliku dohvatljiv. Napomenuti ću još samo jednu instancu. Probao sam dio teksta iz romana „ Na rubu pameti“ Miroslava Krleže . Nakon nekoliko proba u kojima nisam dopustio gore navedene preduvjete samome sebi, bio sam jako isfrustriran i gotovo bijesan na sebe. Nakon dugog razgovora o glumi i životu općenito , profesor mi je ukazao na ključnu odrednicu i demarkaciju od koje počinje glumački profesionalizam. Ukazao mi je na činjenicu da glumac mora sebe moći, u idealnoj pretpostavci, odvojiti od svojih privatnih datosti, i postaviti se prema sebi i drugima kao instrument, sa svim svojim kompleksnostima. On se mora moći kontinuirano prilagođavati promjenjivim uvjetima i doslovce biti sposoban dovoditi se u optimum u svakom trenutku, rekli bismo, ugoditi se i prilagoditi uvjetima i zadacima koji su pred njim. Jedino tako je moguć zdrav odmak i dugotrajnost kontinuiranog bavljenja glumom koje rezultira svaki puta novim otkrivanjem vlastitih mogućnosti svakom novom ulogom i predstavom. Tada, na toj zdravoj bazi, moguć je i pomak prema karakteru, (to smo glasom i tijelom probali, bezbolno, na obostrano zadovoljstvo), nečemu što je naoko izvan nas, ali je zapravo, ukoliko je glumčeva nutrina obogaćena, nadohvat ruke, i ne vodi narušavanju psihofizičkog zdravlja glumca, već slobodnoj kreaciji koja svaki puta iznova začuđuje i pruža veliko zadovoljstvo igre samim sobom, igre s drugim . Ta proba doživotno će biti moj svjetionik kada se izgubim u mraku predodžbe, rekao sam samome sebi, čega se živo sjećam. U radu s kolegicom Petrom Svrtan, na našem diplomskom ispitu iz scenskog govora, u kojem smo izvodili veliki dijalog Križovca i Laure iz Krležine drame „ U Agoniji“, često sam se sjetio tih razgovora, i premda su probe bile veoma uspješne, znao sam se vratiti svojim prijašnjim glumačkim slabostima. No kada smo tekst dovoljno posvojili, i kada smo ga toliko dobro znali da smo ga ponavljali mijenjajući uloge,(što je bio vrlo zanimljiv i produktivan test poznavanja teksta), na jednoj od proba smo počeli jedan drugome ulaziti u rečenice, istinski razgovarati, i na tom temelju uz pomoć mentorstva nastavili, metaforički rečeno, krčiti put prema zajedničkom trenutku. Neovisno o krajnjem rezultatu, tih nekoliko proba bile su dokaz naše zajedničke svijesti i spremnosti da oboje zakoračimo u profesionalni glumački proces, što smo i potvrdili ponovnim izvođenjem ispita van okvira Akademije.

I konačno, kao rezultat kontinuiranog traganja dogodio mi se i proces koji je sjedinio, u jednoj fazi, sve gore navedeno i omogućio mi da ostvarim, vjerujem, u potpunosti zadovoljavajući, cjelovit i slobodan scenski iskaz. Igrao sam ulogu Maestra u ispitnoj adaptaciji romana „Kiklop“ Ranka Marinkovića. Pitao sam se kako ostvariti dobar proces ulogom koja je toliko izvan mojih godina i mog iskustva. A kao jedna od omiljenih iz literature, bila mi je i neobično draga, što je prikrivena opasnost koja vreba iz prikrajka, jer htijenje često zasljepljuje, što sam

već nekolicinu puta iskusio u svojim studentskim glumačkim pokušajima, a to i primjerima podržao u prijašnjim recima ovog poglavlja. Zaključio sam da sva iskustva, iako nisu proživljena, postoje u meni, akumulirana su u literaturi i mojoj imaginaciji. „Mi se rukovodimo praktičnošću, ljudskim iskustvom, sjećanjima iz života, logikom, postupnošću, istinom i vjerom u ono što radimo na pozornici.“[2] Profesor Željko Vukmirica poticao me na samostalan rad, i kroz takav rad mogao sam se okušati u prostorima kreacije, uvijek se vraćajući na početak, znajući koje me zamke čekaju iza ugla, i sa veseljem čekajući novu probu. Uz neizbježne uspone i padove, bdio sam nad svojim procesom, i osjetio što to znači, da se tako izrazim, „prodisati“ ulogu u svom njenom kontinuitetu, osjećajući u pojedinim trenutcima kako razmišljam kako bi lice razmišljalo. Osjetio sam i istinsku scensku emociju koja je bila plod zarađenog unutarnjeg kapitala i rezultat utjelovljenog teksta koji sam govorio, a okušao sam se i u fizičkom i govornom odmaku od privatnog, opet, iz probe u probu s različitim uspjehom, što je rezultiralo novim otkrićima koja su me ispunila velikim zadovoljstvom.

Shvatio sam da kada osiguravam „glumačku higijenu“ , o kojoj sam gore pisao, i o čijem razvoju od njenih početaka svakodnevno i danas razmišljam, nema prepreka uspješnom radu. Iako je rad na jednoj predstavi za glumca uvijek trnovit put, bremenit brojnim okolnostima koje su van sfere glumčevog utjecaja, on uvijek ima potencijal biti, u opsegu individualnog djelokruga, podložan promjeni na bolje u gotovo svakoj fazi procesa. A kao takav sasvim logično utječe na svoju širu okolinu i potiče ju na isto. On će imati svoj kontinuitet, svoju dinamiku, pa i uspjeh različite stupnjevitosti. Ali biti će produktivan i konstruktivan, i biti će stalan podsjetnik da, iako glumačku frustraciju nije, niti će biti moguće u potpunosti iskorijeniti, moguće ju je prepoznati, oboružati se vještinom, znanjem i sviješću ,te se tako vratiti na polaznu, zdravu točku procesa iz koje uvijek možemo ponovno krenuti i time otvoriti put konstruktivnoj glumačkoj probi. U trenutku kada ovo pišem svjesniji sam teškoća koje stoje pred realizacijom gore navedenog, kao što su iskusniji od mene daleko i svjesniji, ali znanje da je uvijek moguće pokušati ili se sjetiti dobroga pa pokušati rekonsturirati, dovoljna je utjeha i poticaj.

[2] Konstantin Stanislavski : Sistem (Teorija glume) , s ruskog preveo Milan Đoković , Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1945 ; str. 237

III. TEKST KAO IZVOR I UŠĆE GLUMAČKOG TRAGANJA

Od početka studija svakodnevno sam se susretao s tekstovima koje sam morao naučiti, i oni su postali integralan dio moje dnevne rutine. Utoliko koliko su oni dnevna rutina svakom studentu glume i glumcu općenito, iako glumac govori sa scene i ostalim sredstvima. Tekst kao sveprisutna pojava uključuje i materinji jezik na kojem ga čitamo, učimo i govorimo, pa njegova upotreba također postaje dio te i takve rutine. Od upisa na Akademiju pa nadalje, dinamika susreta s tekstom je varirala u intenzitetima i frekvencijama, ali je bila sve prisutnija , posebno s rastom obujma zadataka na studiju, i dodatnim obavezama vezanim uz stipendijski ugovor sa HNK u Zagrebu. Naravno, u jednom trenutku se, ukoliko ne postoji kvalitetan i kontinuiran rad s tekstom, pojavi zasićenje i on se počne shvaćati zdravo za gotovo, kao i jezik na kojemu se govori, što je velika šteta i hendikep, a u slučaju pokušaja stvaranja uvjeta za konstruktivnu glumačku probu i nepremostiva, pogubna prepreka. Naime, kroz godine, na vlastitom primjeru i primjeru drugih, uvidio sam koliko je tekst bitan, i kako je njegova pažljiva studija od strane glumca ,ali i svih ostalih u kazališnom procesu istinski početak, ali začudno i kraj svega. U njemu i jeziku su zapravo odgovori na sva naša pitanja i nedoumice.

Odmalena sam vrlo često čitao i u tome nalazio neku vrstu svoje male tvrđave u kojoj sam bio okružen svojim svijetom koji je svakoga dana bio drugačiji. Kada si dječak, svaka nova riječ predstavlja svojevrsno otkriće i blago, svaka začudna rečenična konstrukcija novu igračku koju pokušavaš složiti, kako je i bilo u slučaju mog ranog i kasnijeg djetinjstva. Pošto sam rano krenuo prelistavati i polako iščitavati ozbiljniju umjetničku literaturu, u vrlo ranoj dobi su me oduševljavale slike iz tih djela koje su se stvarale u mojoj glavi, pravi mali svjetovi u kojima sam ja bio režiser, a još češće pasivni i oduševljeni promatrač scena koje su se razotkrivale gotovo pred mojim očima. U vrhunskoj poetskoj i proznoj literaturi obilje je takvih mjesta. Još se živo sjećam scena iz Ljermontovljevog „Junaka našeg doba“ koje su me duboko rastužile, ili dijelova Ibsenovog „Peer Gynta“ koji su za mene predstavljali šokantan i fantastičan novi planet mašte koji je bio samo moj. Razmišljao sam što bih ja učinio u tim situacijama kao Peer ili Ljeromontovljev Pečorin, i na neki način sam već u tom trenutku bio na pragu glumačke imaginacije. Mnogo kasnije sam shvatio koliko je teško rekonstruirati taj prvotni ushit i zadovoljstvo u radu , i koliko vraćanje samom tekstu, svježe i neopterećeno bremenom

očekivanja, daje jedini izlaz iz slijepe ulice zasićenja. Jasno, tek sam se počeo tome učiti kroz Akademiju i tako ću nastaviti, nadam se, do kraja svoje karijere.

Ta sposobnost imaginacije neobična je ljudska sposobnost. Ponekad je dovoljno da zatvoriš oči i već si na drugom mjestu u drugome vremenu, u najfantastičnijim scenarijima. To je za glumca fenomenalan alat, uvidio sam, (doduše, u prilikama rjeđim nego što sam priželjkivao), ukoliko se ispravno i svježe koristi, što nije uvijek lako. Kada se tekst utjelovi, u pravome smislu te riječi, kada postane na neki način druga priroda, kada u svome totalitetu postane jedno sa glumcem, tada postaje zapravo sekundaran i samo posljedica unutarnjeg zbivanja, i to je za mene, u zasada sporadičnim, ali radosnim trenutcima njegova učenja postao kružni proces. U njegovom učenju ,prvo sam mentalno pamtio, zatim ga ,takoreći, prohodao , osjetio u svakoj svojoj stanici i zatim se ponovno vratio papiru, uživajući u zapravo već veoma poznatom. I upravo to vraćanje tekstu na početak ,u čitanju, a da ga zapravo znaš napamet, i takvo njegovo govorenje, otkrio sam, dovodi do najljepših otkrića. On se tada, kroz svjesnu i nikada mehaničku repeticiju sam počne otkrivati za nas individualno. Počne dobivati svoje konture i organizirati se u cjeline koje imaju svoju dinamiku, tenziju i trajanje. Vladanje tim cjelinama, koje tijelo itekako pamti, kao i njihova organizacija, za mene su bile neobično važne. One su svojevrsna sidra koja daju strukturu govoru. Nikako ograničenja, već oslobađajući faktor koji daje samopouzdanje. Stvorio sam uvjerenje da okvir i struktura u govorenju, kada su nastale kroz proces proba, kad su plod pokušaja i pogreške provlačenja teksta kroz naš unutrašnji, jedini istinski, dubinski filtar, daju pravu slobodu i uvijek svježu rekonstrukciju teksta. Kada se glumac ne zamara slikama koje mute njegovu pravu scensku pozornost i sluša unutarnje impulse koje mu kroz tijelo nudi dobro, cjelovito naučen tekst, on mu se svakoga puta otkriva ponovno, i njemu i publici, i to predstavlja uvijek neponovljiv užitak. Na tom dobrom valu ukorijenjenog govora, glumac tek tada može početi istinski probati i tada taj proces u svakodnevnom ponavljanju postaje i svakodnevno otkriće. Sadržaj počne nalaziti svoju formu, koja nije nametnuta nego prirodno dolazi iz nas samih. Sve sam više uvjeren da je tu ključna riječ ponavljanje. Zato sam postao advokat teze da je tekst nužno što ranije naučiti, jer tek tada glumac može u prostoru početi sa radom. Početi istraživati tekst u svojoj cjelini, ali mu se i vratiti, na papiru, kasnije (kao kod onog prvog čitanja poezije, čemu sam radosno svjedočio na satu prof. Rališa) . Zanimljivo je koliko tekstova znamo i učimo napamet, a koliko njih zaista znamo cijelim svojim bićem. U pravilu, kada bih s takvom pažnjom pristupao tekstu, uvijek sam na kraju procesa bio zadovoljan rezultatom, jer sam shvatio da u radu na tekstu samom, već za stolom, ukoliko to radim svjesno, iz mira, optimalno i slobodno, obavljam većinski dio glumačkog posla!

Sjećam se koliko me oduševila snimka razgovora velikog glumca Petera O'Toole-a i novinara. Razgovor nas vodi upravo u gore navedenu problematiku.[3] Na pitanje kako je Brando tako genijalno igrao Kowalskog iz „Tramvaja zvanog čežnja“ T. Williamsa, O' Toole spremno i jednostavno odgovara : jako je dobro znao svoj i tuđi tekst. Pitao je novinara ono što sam se ja mnogo puta kasnije pitao, koliko tekstova znam cijeli svojim tijelom : nekoliko pjesmica, molitvu? Tako bi trebalo znati svaki dramski monolog ili dijalog. Rekao je da je u njegovo vrijeme učenje teksta imalo sasvim drugu nomenklaturu – zvalo se studija teksta. Privatna studija bez promatrača, bez ograničenja i pritiska. Zapravo u svojoj esenciji konstruktivna glumačka proba od samog početka. Takav način rada, uz konstantno ponavljanje (rekao je da je Brando igrao tu predstavu stotinama puta, kao što su neke ruske kompanije igrale godinama istu predstavu) apsolutna je nužnost ako želimo da tekst postane najodaniji saveznik naših unutarnjih zbivanja, a predstava postane uigran , naoko spontan, a zapravo visoko organiziran i fluidan mehanizam koji se stalno nadograđuje i kroz repeticiju izvedbi raste pred publikom godinama nakon premijere. Tu je O'Toole naglasio ključnu činjenicu : Brando je toliko vladao tekstom da , naravno, više nisu bile bitne riječi ,nego sve ono čime tijelo progovara kada se (naoko) ne govori. Tekst ,posvojenjem , postaje sekundaran, a glumčev unutarnji život sa svim svojim bogatstvima dolazi u prvi plan! Meni neprestano zadivljujuća pojava otkada sam se njom prvi puta susreo.

Na osobnom primjeru shvatio sam da govor može biti živ s takvim radom na tekstu, i imperativ mora biti da ja imam kontrolu nad onime što izgovaram, a ne obrnuto. Ja vodim tekst, a ukoliko on počne voditi mene bez mog znanja i svijesti (što se često događa kod lošeg procesa) govor postaje mehanički, krate se vokali, počinje se brzati, cijeli glumčev aparat se ukoči, i dogodi se da govor ostane na jednom tonu, obično nepodržan dubokim, korijenskim disanjem, dakle grlen, vrlo naporan i svakom novom rečenicom sve metalniji, monotoniji i zapravo odvojen od nas samih. Umjesto da postane utjelovljen, da sam, što je ključno, dobije naše tijelo , metaforički, svoju rezonantnu kutiju koja će mu omogućiti da dopre u svom punom opsegu do kraja dvorane u svim svojim intenzitetima, on postaje nabrajanje na jednom tonu, riječi postanu nepodložena svrha sebi samima, a dotok života i igre često je nepovratno prekinut. Tada, kada se to dogodi, stati za vrijeme probe, pričekati se, uspostaviti svoj optimum , pa i početi iznova na zdravom temelju istinski je dokaz svijesti glumca i njegove zrelosti. U promišljanjima i razgovorima sa profesorima na nastavi govora, došao sam do zaključka da moraju postojati parametri kojima se može objektivno promatrati glumčev govor na sceni. Također sam zaključio da privatni govor, iako nije nikako optimalan i kao takav najčešće neprimjenjiv za

[3] https://www.youtube.com/watch?v=pwUxBhi02ZM

scenski pokus, nudi sam u sebi, često nesvjesno, ta dva parametra kao svoje prirodno obilježje. 1) promjenjive i dinamične ritmove govora (bilo unutar rečeničnih cjelina, ali i u pojedinim riječima, pa i onda kada se ne govori riječima) te 2) promjenjiv registar govora koji se intonativno manifestira i koji daje govoru živost i karakter, može postati i karakter sam, a mijenja se sukladno sadržaju i našem karakteru. Samo uzimajući u obzir ova dva parametra, može se promatrati glumčevo govorenje na sceni, te ,kada nije privatno, već scenski optimalno, daje jasan indikator kako koristimo svoj glas, da li u punom ili smanjenom opsegu, da li svjesno ili nesvjesno. U privatnom govoru vrlo često te dvije karakteristike dolaze same, rečenica ima točke koje nisu logične ,prekida se, ponovno kreće, diže se i spušta u intonaciji, nešto se kaže jako sporo, zatim se gotovo dvije rečenice munjevito brzo izgovore itd. Kada se tekst utjelovi i kada se sa unutarnjom podrškom i izvorištem izgovara u prostoru, ako je organiziran u cjeline, i ako si dopustim da unutarnji impulsi vode moje govorenje, ova dva parametra će se sama ukazati u mome govoru, a ja ih mogu svjesno voditi i igrati se njima. Poput dirigenta koji isprobava već naučenu partituru i po volji mijenja tempa, tonalitete, tražeći onaj najekspresivniji i najpodatniji. Jasno, ovo treba zaraditi zdravim radom na tekstu ,i takav način rada samo sam sporadično zarađivao ,ali taj dirigent ostao je lučonoša mog govora, simbolično rečeno . Tekst nema upisanu partituru ,ali jest neka vrsta neotključane partiture gdje sve simbole moramo u sebi otkriti mi, glumci, i to je velika odgovornost i privilegija, a ona je moguća samo ako se s tekstom radi polako, ako ga se studira, provlači kroz sebe dajući mu prostora da nastane u tijelu, ako ga se cijelim svojim bićem osluškuje! Tada će on sam dati svoju partituru i pred nama se otključati, a mi mu samo moramo strpljivošću dozvoliti da nam odgovori na mnogobrojna pitanja. Zato je proces učenja teksta cijelim sobom zapravo i početak a i kraj putovanja. Premda u svemu što ima dubinski smisao i pogon, kako na probi, tako i na predstavi, kraj ni granice istinski ne postoje.

Imao sam veliku privilegiju igrati na dva strana jezika, engleskom i portugalskom. I to mi je dalo uvid u činjenicu koliko malo poznajem vlastiti jezik. Začudno, svoj sam materinji jezik počeo ponovno otkrivati ga i cijeniti tek kada sam igrao na stranom jeziku. Za vrijeme svog boravka u Portugalu, imao sam priliku biti sam svoj režiser, dramaturg, scenograf i pedagog probajući veliku poemu Fernanda Pessoe : „Tabaccariu“, koju sam govorio integralno i na izvorniku, te od nje napravio svoju prvu monodramu. Riječ je o vrlo zahtjevnom tekstu, no nesvjestan teškoća, imao sam samo jedan cilj, za početak ju točno iščitati i samo izgovoriti na jeziku koji mi je do tada bio potpuno stran. I u tom, naoko suženom okviru, uspio sam doći do cjelovitosti iskaza koji sam rijetko ostvario u dotadašnjem radu na materinjem jeziku. Kasnije sam sve više shvaćao razlog tome ; okrenuo sam se u potpunosti tekstu, koji mi je bio jedino

utočište, i otkrivao sam ga polako, kao potpuno novi sustav koji do tada nisam poznavao . Čak i pojedine riječi kao što su *verdadeiramente* (istinito) ili *conquistar* (osvojiti), predstavljale su za mene događaj poput rađanja novog života kada sam ih prvi puta izrekao. Doslovno sam se bavio svakom riječju kao zasebnim svemirom i polako ih oprezno sklapao u slagalicu konstrukcija i cjelina, sa velikim oprezom. Toliko sam učio taj tekst da sam ga gotovo sanjao, te ga vjerojatno nikada neću zaboraviti, i vjerojatno je jedan od rijetkih tekstova koje sam istinski dobro naučio. I zbog straha od nepoznatog nisam se stigao koncentrirati na ništa osim na esencijalno. Moj prijašnji trening, skromno iskustvo i tijelo su se pobrinuli za ostalo i doživio sa veoma uspješan individualni glumački proces. I zato rezultat nije izostao . Igrao sam predstavu u četiri velika kazališta desetak puta za vrijeme svog boravka u Lisabonu i ostvario uspjeh u stranoj zemlji. Također sam imao vrlo dragocjeno iskustvo igrajući pri sveučilištu u Indiani, USA, sa kompanijom „Crossroads Repertory Theatre“ . Igrao sam Christiana u Cyranu de Bergeracu E. Rostanda . Engleski sam, s druge strane, znao odlično i fluentno, no tekst na stranom jeziku postavio je potpuno drugačije zadatke pred mene zbog malo nazalnije prirode jezika, drugačijeg izgovaranja vokala i potpuno drugačije gramatičke konstrukcije, tako da sam ponovno bio u području otkrivanja, i ponovno ostvario zanimljiv proces.

I kao što rekoh, kada sam se vratio na svoje govorno područje, shvatio sam da, koliko god kontradiktorno zvučalo, i svoj jezik moram početi tretirati kao strani i ponovno ga otkriti na taj način. U takvom načinu rada naoko poznate riječi dobivaju novu rezonanciju i emotivnu sadržinu, poput glazbene fraze koja odsvirana drugom vrstom artikulacije ili na drugom instrumentu. Pravilno korištenje akcenata, uvidio sam, krucijalno je pitanje naše veze sa riječi : primjerice, riječ *majka* bez dugosilaznog akcenta, dakle izrečena mehanički, ravno, tako i rezonira u našoj nutrini, no kada se upotrijebi dugosilazni akcent, ona rezonira duboko u našoj srži, odjednom stvara začetak emotivne reakcije. To je vrlo zanimljiv fenomen koji često isprobavam. Ili primjerice riječ *uzrujao se* zapravo u svome središtu, srcu, ima riječ *rujan*, mjesec crvene boje , te sam izgovarajući tu riječ s tom analitičnošću dobio neko posve novo subjektivno značenje : „zacrvenjeti se iznutra“ . U našem jeziku skrivaju se prava bogatstva i u toj sinergiji rada na tekstu i na jeziku našao sam mnoge utjehe i mnoga utočišta od kaosa koji ponekad zavlada u glumačkom procesu i našao put do konstruktivne probe. Pažljiv i strpljiv rad na tekstu te njegovo utemeljeno govorenje i istodobno osluškivanje sebe samoga u njemu i s njim, vjerujem, glumčeva su lječilišta od tog kaosa.

IV. GLAZBA U GLUMCU I GLUMAC U GLAZBI

Glazbom smo okruženi gotovo u svakom trenutku naših života. Osim one koju obično čujemo na televiziji, radiju, u filmu, kazalištu ili izvođenu uživo, mnogo je glazbe koju ne primjećujemo, a konstantno je u pozadini. Svaki šum koji je organiziran ili neorganiziran stvara konstrukciju koja funkcionira kao vrsta glazbe. Ona konstantno titra oko nas u tolikoj mjeri da je gotovo teško naći ili zamisliti mjesto potpune tišine. Postoje eksperimenti u kojima su znanstvenici akustičari pokušali ispitati što beba čuje u majčinoj utrobi. Rezultati su potpuno zapanjujući i pretpostavka je da beba čuje čitavu paletu vrlo ritmički organiziranih zvukova koji su vrlo glasni. U pravom smislu te riječi čuje svu raskoš brujanja organizma koji ju okružuje. Naše tijelo je zapravo velika rezonantna kutija i svojim pripadajućim rezonantnim žarištima širi zvuk u okolinu velikim intenzitetom. Ukoliko je glas utemeljen i na dahu, primijetio sam kako cijelo moje tijelo vibrira i pulsira, ispunjeno zvukom . Glas ima veliki dijapazon ekspresija i intervalnih raspona, koji ovise o građi glasnica, njihovom zdravlju, rezonantnim prostorima koji su rezultat genetike, ali i treninga koji glasovni profesionalac mora, vjerujem, obaviti, kako bi njegov vokalni aparat funkcionirao optimalno i bio spreman za zahtjeve probe. Neutemeljen glas, koji ide samo iz grla, bez svog korijena u udahu u dno rebara, izravan je udar na glasnice, i može dovesti do ozbiljnih glasovnih problema. Nakon nekih proba primijetio sam kako sam gotovo promukao, i to je siguran znak da nešto nije u redu s postavom glasa. Uvijek mi je bilo zanimljivo kako bebe gotovo nikada ne ostanu bez glasa, a plaču visokim intenzitetom, kontinuirano, i vokalno naoko vrlo opterećujuće. No one su još neokrznute lošim navikama koje stječemo tokom života, njihov glas je utemeljen i na pravom mjestu, te zapravo bruje cijelim svojim instrumentarijem u punom opsegu bez opterećenja na glasnicama koje bi dovelo do bilo kakve disfonije. Promišljajući o glazbi kao umjetnosti usko povezanoj s našom profesijom, došao sam do zaključka kako je sav govor u svojoj esenciji glazba, neka vrst partiture. Dobra predstava je vrlo uigran orkestar ljudi koji ima svoju inheretnu međuzavisnost, strukturu, hijerarhiju i zakone. Kada slušam tri glumca na sceni, ukoliko funkcioniraju kao dobro organizirana cjelina sa svojim individualnostima, kao da čujem Bachovu troglasnu fugu. Svaki od glumaca jedan je od glasova, koji se izmjenjuju po svojoj važnosti kao tema, ali nikad ne gube svoju polifonu interakciju i nikada ne prestaju zvučati, čak i kada su pod pauzom.

Priložio sam referencu s video uratkom koji prikazuje vokalnu kompoziciju tog karaktera pod palicom čuvenog pijanista Glenna Goulda.[4] U glazbi, kao i u glumi, tišina, odnosno pauza, jednako je važna kao ton, a može biti glasnija i intenzivnija od najkompliciranijeg suzvučja. Uočio sam da vrhunski pjevači poput Jacquesa Brela zapravo govore na tonu melodije, poput vrhunskog glumca kada izgovara najdelikatniji monolog. I moj govor na sceni, u idealnom scenariju morao bi, u suzvučju s ostalima, zvučati poput velike glazbene linije.

Glazba je integralan dio mog života od najranije dobi. Rođen sam sa prirođenom muzikalnošću, i uz pjevanje, razvio sam vještinu sviranja na nekoliko instrumenata, od kojih ističem klavir, te sam prije upisa na Akademiju dramske umjetnosti dugo razmišljao o upisu studija klavira na Muzičkoj akademiji. Aktivno se bavim glazbom u svoje slobodno vrijeme, komponirao sam glazbu za nekoliko domaćih i internacionalnih predstava, i radio kao pomoćnik skladatelja scenske glazbe i kao sam skladatelj. Također sam u Italiji imao dragocjeno iskustvo vođenja glumaca kroz zborsko pjevanje. Glazba, osim što predstavlja svakodnevno zadovoljstvo i vrstu vrlo adekvatne i djelotvorne utjehe u privatnom životu, omogućila mi je da sagledam svoj studij glume iz drugog rakursa, i da je pokušam na razne načine integrirati u začetak formiranja svog glumačkog procesa, što je studiranjem sve više bilo prisutno.

Vjerujem da bi bilo interesantno usporediti proces jednog pijanista kada proba primjerice, Baladu Frederica Chopina , i glumca koji proba Hamletov monolog. Oboje su suočeni s partiturom, te se bave rekonstrukcijom zadanog teksta i predstavljanjem istog publici. Pijanist svoj instrumentarij ima pred sobom. Glazbalo na kojem počinje kreirati buduću izvedbu ima osamdeset i osam tipaka, i on zna koja nota pripada kojoj tipki. Glumac, na početku probe, na početku studija, i svakim novim projektom mora sam otkriti svoje batiće, žice i tonove. Oni su, vjerujem, pod uvjetom da radi u optimalnim okolnostima, pospremljeni negdje duboko u njemu, i svaki puta ponovno otkriva svoje sastavnice i koristi ih sukladno zahtjevima komada, sukladno svom ukusu, znanju, okolnostima i željama . Hamletov Monolog nema niti jednu oznaku. Niti jedna rečenica nema svoju melodiju, niti je organiziran u fraze, cjeline, odlomke . S druge strane, Chopinova Balada u g – molu, op.23, primjerice, ima jasno određene sekcije koje svaki profesionalni glazbenik može razaznati. Svoj uvod, prvu temu, drugu temu, razvojni dio, varijacije na temu, modulaciju tonaliteta , te konačno klimaks. Svaka kompozicija ima te elemente, i koliko god oni bili teški za odgonetnuti, oni su ipak upisani, kao i mnoštvo oznaka (pogotovo u kompozicijama od romantizma nadalje) koje izvođaču sugeriraju kako izvesti djelo i navode ga na konture željene interpretacije. Glumac je tu većinom prepušten sam sebi, i ima

[4] https://www.youtube.com/watch?v=HkxU6LdSGdY

šturi tekst koji mora oživiti svim alatima koji su mu na raspolaganju, no, kao i glazbenik, od samog početka proba mora se upustiti u iščitavanje onoga što je zapisano ispod sloja čiste tekstualne informacije, kao što glazbenik traži unutarnji podtekst fraze koju vježba. U razgovorima sa glazbenicima došao sam do zanimljivih zaključaka. Jedan od važnijih je da, iako vladamo drugačijim instrumentarijem, naš pristup probi trebao bi se približiti u odnosu na discipliniranost i organizaciju rada. Pijanist će svoju kompoziciju podijeliti na logične cjeline i odrediti one koje su tehnički zahtjevnije, one koje se ponavljaju, i u tom sustavu ne samo da će se bolje snalaziti nego će odrediti prioritete vježbanja i raditi dio po dio. Postoji jedna stara izreka : „Kako pojesti bicikl? Vrlo jednostavno, djelić po djelić!“ Ona je vrlo primjenjiva na rad sa tekstom, i, kada se tekst tako podjeli i iščitava, memorira, naravno sa obaveznim vraćanjem na cjelinu, shvatio sam da tekst pamtim mnogo brže i kvalitetnije, usvajam ga organiziranije i postoji plan. Ono prvo čitanje teksta koje sam spomenuo i korištenje informacija koje on daje glumcu na temelju sebe samog vrlo je indikativno u ovoj usporedbi. Dobar pijanist će uvijek prvo odrediti notne vrijednosti, njihovo trajanje, međusobne odnose, pa zatim uzeti u obzir dinamičke oznake, oznake tempa te tek kada je to sjelo u muskularnu memoriju, početi se baviti ostalim oznakama i detaljima kompozicije koji se tiču njene potencijalne interpretacije. Sjećam se kako je čuveni ruski pijanistički virtuoz Sviatoslav Richter na pitanje kako tako dobro svira odgovorio da on samo dobro zna čitati note. Vrlo korisna lekcija. Glumac bi tako za vrijeme proba morao moći osluškivati sebe i tekst i tu vještinu staviti kao primarnu u svom, nazovimo to tako, arsenalu. Kada sam slušao istog pijanista, primijetio sam kako je njegov dinamički raspon vrlo rafiniran i definiran. Glasno nije samo po sebi glasno, već je onoliko glasno koliko je tiho tiho, simplificirano rečeno. Uvidio sam da i ja, kroz kvalitetan proces, moram razviti pejzaž svog glumačkog iskaza kako bi bio što raznovrsniji . To pitanje „ u odnosu na što?“ smatram da je veoma bitno zato što nam daje mogućnost da stavimo stvari u odnose. Ukoliko glumac govori jednim intenzitetom, kad ga promijeni, i zatim to ponovno učini, tek tada imamo sliku o njegovom dijapazonu, ali i o konstrukciji njegova govora. Imamo informaciju o glumačkoj unutarnjoj organizaciji koja je uvjetovana, jasno , u slučaju da je na sceni njegov iskaz raznolik i cjelovit, njegovim unutarnjim mjenama, ali nam ta organizacija govori mnogo i o procesu koji je glumac prošao, o njegovoj pripremi. Općenito sam primijetio da glazbenici imaju veću svijest o postupnosti svog procesa, i faze procesa ne preskaču tako olako. U komornoj ili orkestralnoj glazbi, muziciranje je nemoguće ako ne postoji delikatno zajedničko slušanje i ukoliko bilo koja karika u tom lancu odluči ići svojim kolosijekom nepredviđeno, lanac puca a integritet izvedbe se gubi. Čak i u formi koncerta, u kojoj jedan instrument ima vodeću ulogu, svi glazbenici direktno ovise o njemu i on o njima. To zajedničko poštovanje i podržavanje apsolutno je esencijalno za konstruktivnu probu i izvedbu pred

publikom, a glumci, vjerujem, što im je svijest o vlastitom procesu veća, u velikoj većini slučajeva postaju i senzibilniji za druge kolege i shvaćaju da tek zajedničkim naporima, davanjem sebe drugima (ponovno, optimalno) omogućuju zajedništvo i produktivnost cijelog ansambla koji jedino u takvim uvjetima može dati svoj optimum, pa i svoj maksimum. U drugom poglavlju pisao sam o frustracijama s kojima sam se suočavao i dalje se suočavam. U tim situacijama, kao u svakoj situaciji u kojoj sam dozvolio da moje trenutno raspoloženje ili trenutna nesposobnost da odgovorim samim sobom na zadatke koji su postavljeni preda mnom prevlada, gotovo u pravilu pati najesencijalniji aspekt glumačke igre : slušanje. Glumac je za mene poput antene, radara, koji je u svakom trenutku svjestan svoje okoline i iz nje prima podražaje i koristi je da bi se utemeljio, dodatno osnažio i to isto učinio svim drugim sudionicima na sceni. Ukoliko se na tom radaru došlo do smetnje, izrazit ću se elektrotehničkim rječnikom, zbog tehničkih problema, dolazi do kvara njegove optimalne funkcionalnosti , a time je ugrožena i funkcionalnost njegove okoline upravo zbog međuzavisnosti svih faktora u toj okolini. U glazbi, i glumi (koja je također glazba, za mene, u svoj svojoj raskoši) to se jako osjeti . A konstruktivna glumačka proba nemoguća je bez glumaca koji su u stanju otvoriti svoje antene. Vrlo često sam se znao zatvoriti, u sred neke svoje imaginativne fiksacije, prema svojim kolegama na sceni, uopće ne primjećujući i ne osjećajući svijet oko sebe. Sjećam se situacije u kojoj sam zamalo pao sa pozornice u jednom takvom trenutku, pa mi je mentor ovog rada rekao : „ Vidiš, to je posljedica tvoje nesvijesti!“. Mnogo sam razmišljao o tome. I pokušao tu nesvjesnost smanjiti u svom privatnom životu, a to se itekako odrazilo na probama, dakako sa svojim amplitudama. Što sam povezivao više produktivnijih glumačkih proba, počeo sam više cijeniti i slušati ljude oko sebe ; shvatio sam da kada sviješću isključim tog programera koji mi na sceni (obično odsječeno od ostatka tijela) govori i prosuđuje kako radim, postajem mnogo kvalitetniji recipijent. Tek u slušanju drugih počeo sam otkrivati samoga sebe.

Sjećam se divne anegdote iz dana kada sam radio predstavu u Lisabonu. U jednom malom, siromašnom kazalištu na rubu grada, u kasnim večernjim satima gledao sam probu jedne kompanije. Probali su jednu dječju predstavu, a kada je režiser, koji je također i glumac, imao primjedbu, gotovo su ga posvećeno slušali, a zatim slobodno iznosili svoje ideje i odmah ih isprobavali na sceni. No u jednom trenutku glumac je prekinuo jednu scenu i došao do kolege te mu jasno rekao : „ Oprosti, bio sam zanesen i nisam te dobro slušao. Zbog toga nisi dobro rekao svoj tekst. Možemo li vratiti scenu? „ Tako je i bilo. Ostao sam bez riječi nakon tog trenutka i gotovo se rasplakao. Jako me dirnula ta briga prema kolegi, a još više istina koja je stajala iza tog prekida scene. U tom bljesku prave glumačke iskrenosti, profesionalizma i svijesti prije svega, zapravo, sukus je našeg posla i poanta ovog poglavlja. Ta razina pažnje

prema sebi, svome partneru, ta osjetljivost na izostanak optimalnih uvjeta da bi proba ili predstava (nije li predstava samo još jedna proba, jedan progon materijala, koja ima samo tu razliku da se odvija pred publikom kojoj je namijenjena?) mogla neometano teći i vremenom rasti, nešto je što me potiče na daljnji rad neprestano. Glazba je tu nama glumcima veliki učitelj. Govori jezikom koji je univerzalan, neodgonetnut , a opet tako poznat, tako blizak svima nama. Glumac koji konstruktivno proba, premda govori jezikom koji je ograničen govornim područjem, raspolaže s tolikim dijapazonom sredstava koja će sama izaći iz njega ako bdije nad svojom vještinom i postupnošću svog procesa. Kao i lijepa glazba, taj će glumac svirati i kada šuti, i izazvati će u nama iste procese koji se bude u njemu samom, stvarajući tako čudesan most između publike i sebe, čineći i sebe i njih aktivnim sudionicima izvedbe. Taj trenutak magija je kazališta i potvrda kvalitetnog rada. Ona je vrlo rijetka pojava zbog mnoštva faktora, ali se događa, i odgovornost je na nama da budemo utjelovljenje mogućnosti nastanka tih pojava. Nužno je povezati glazbenika i glumca, njihove instrumentarije. Jako je važno razmijeniti iskustva. To se sve više čini i pripadam generaciji koja je toga sve svjesnija, što me neobično veseli.

V. ZAKLJUČAK

U poglavljima koja su prethodila ovom zaključku nudio sam i zaključke same koji su mi se nametali sukladno moji trenutnim spoznajama u svim njihovim dosezima a još više u njihovim ograničenjima. U početku svog bavljenja glumom imao sam stajalište da iz svog iskustva znam mnogo o području i naivno sam vjerovao da poznajem sebe dovoljno da mogu iznijeti neki svoj opravdani stav o tome čime se glumac zapravo bavi i kako se priprema za izlazak pred publiku. Mojim studiranjem, ta su se stajališta radikalno promijenila . Pojedini pedagozi duboko su izmijenili moj pogled na glumačku profesiju i život općenito. Vidio sam da se cesta do mog odredišta – a to je uspješno bavljenje ovim poslom, proteže unedogled i daleko izvan mojih vidika, te da ću do cilja jednog dana doći ako ne gledam koliko je kilometara do odredišta, već budem i spoznajem kilometre same. Sa svim svojim manjkavostima sve se žešće obračunavam i to ću činiti i dalje, jer konačno ,to je i jedan od krunskih razloga zašto sam glumu i odlučio studirati. Ovaj diplomski rad nije bilo lako pisati, pošto sam kroz studij shvaćao da znam manje što se moja svijest povećava, ali se i moj fokus rafinira u smjeru razumijevanja što me zapravo čini budućim profesionalnim glumcem. Svi smo mi individualci s raznim životnim pozadinama, unutarnjim svijetom, iskustvom, godinama konačno, i svatko ima svoj put prema budućem kvalitetnom glumačkom procesu. Sigurno ni pedagozima nije jednostavno svakodnevno posvećeno reagirati na potrebe svakog studenta, i zato je svako njihovo istinsko stremljenje da me bolje upoznaju i suoče me sa preprekama prema slobodnoj i optimalnoj scenskoj kreaciji, s moje strane dočekano sa zahvalnošću koju i ovom prilikom naglašavam. Studirati i baviti se glumom velika je privilegija ali i odgovornost prema svakom čovjeku koji uđe u kazalište. Koliko god individualnih i nepredvidivih faktora bilo u svakome od nas, uvjerio sam se da mora postojati i postoji baza našeg zanata koja je primjenjiva na svakog čovjeka koji želi postati glumcem. Konstruktivna, savjesna, radoznala i svjesna glumačka proba, uvjeren sam, osnovni je preduvjet svakog ozbiljnog rada na osobnom i kolektivnom nivou. U ovome radu iznio sam svoja iskustva koja su me dovela do ideje o takvoj probi. Još uvijek za njom tragam i još uvijek o njoj sanjam. Za sebe i za druge. I svjesno sam romantičan kada iz dubine svoga srca vjerujem da će ona stvoriti predstavu koja će ostaviti duboki utisak na svakoga tko ju vidi i čuje, a glumci će iz nje izaći kao bolji profesionalci i senzibilniji ljudi . Ljudi koji će kroz literaturu, razgovore, druge umjetnosti, maštanje i traganje otkriti o sebi samima i drugima ono što nisu ni sanjali. I

stvoriti će jedno novo kazalište. A ja ću se truditi biti jedan od tih ljudi, makar ih zbog svojih ograničenja samo gledao iz prikrajka, pune duše. To kazalište mora postati prostor razumijevanja, empatije i prepoznavanja. Prostor međusobne podrške i razmjene iskustava . Prostor prihvaćanja raznorodnosti korijenja iz kojeg raste snažna šuma. Možda upravo ona koja se u mom djetinjstvu, nakon dobre probe, pred publikom obranila od zlih duhova!

VII. Literatura

https://hr.wikipedia.org/wiki/Pokus

Konstantin Stanislavski : Sistem (Teorija glume) , prev. Milan Đoković , Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd, 1945

https://www.youtube.com/watch?v=pwUxBhi02ZM – Peter O' Toole, razgovor

Constantin Stanislavski : An Actor Prepares , prev. Elizabeth Reynolds Hapgood, Bloomsbury, 2013

https://www.youtube.com/watch?v=HkxU6LdSGdY - Glenn Gould, fuga

Film : Bande New Yorka, 2002, R: Martin Scorsese , izvedba Daniela Day Lewisa

Ranko Marinković : Kiklop , Školska knjiga, Zagreb, 2008

Fernando Pessoa : Forever Someone Else , izabrane pjesme, prev. Richard Zenith, Assirio & Alvim, Portugal, 2008