

Racio i instinkt u glumačkom procesu

Milovanović, Ognjen

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:439654>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-08**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
STUDIJ GLUME

OGNJEN MILOVANOVIĆ
RACIO I INSTINKT U GLUMAČKOM PROCESU
DIPLOMSKI RAD

Zagreb, kolovoz 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
STUDIJ GLUME

RACIO I INSTINKT U GLUMAČKOM PROCESU
DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Ozren Grabarić

Student: Ognjen Milovanović

Zagreb, rujan 2018.

SADRŽAJ:

Sažetak

1. Uvod- što i kako upotrijebiti?.....	4
2. Racio- katalizator i kontrolor.....	9
3. Instinkt- nepoznato o poznatome.....	16
4. Govor- nevidljiva kulisa.....	23
5. Samo još nešto da kažem- i mi smo samo ljudi.....	27
6. Zaključak- sam, jer takva je pobjeda.....	29
7. Literatura.....	31

SAŽETAK

Ovim radom želim ispitati i sam sebi približiti načine na koje glumac cijelim svojim fizičkim i misaonim bićem stvara u glumačkom procesu. Koristeći se dosadašnjim znanjem stečenim na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu te metodama Gavelle, Čehova i Stanislavskog pokušavam objasniti pojmove „**racio**“ i „**instinkt**“ u glumačkom izričaju, te na koji način se oni upotrebljavaju u svakodnevnom glumačkom radu. Ta dva pojma samo su skup pojmova, izričaja, načina i tehnika koje glumac koristi, a koje ću ja probati svrstati u dvije određene grupe kao osnove glumačkog bivanja. Posebno ću obraditi temu govorne akcije kao jednog od ključnih problema u razumijevanju i osjećanju glumačke igre. Upozoravam da su ove misli i zaključci vrlo individualni jer ovaj rad je nastao kao korak prema razumijevanja svakog novog glumačkog procesa s kojim se uhvatim u koštac.

Ključne riječi: racio, instinkt, proces, tijelo, Gavelle, Stanislavski, govor, individualnost

1.UVOD

„Kada bi čovjek uvidio da i svemir može voljeti i patiti, pomirio bi se sa sudbinom.“ - Albert Camus

Što i kako upotrijebiti?

Svaki glumac se nanovo i ponovno u svakom projektu susreće sa istim problemima. Kako pristupiti ulozi? Zašto mi toliko dugo treba da bi ju shvatio? Ja osjećam da je lik kojeg igram ljut/sretan/ljubomorani, zašto se to ne vidi na van?! Je li taj dramski lik baš takav, trebam li ga na ovaj način igrati? Uvijek sam tekstu pristupao, još za stolom, kao već izrađenoj ulozi koju sam ja sam stvorio u glavi. To se zove predožba. Predožba je neprijatelj glumca, stvaranje obrazaca po kojima se glumi. Ne dopuštanje našem unutarnjem životu da se projecira na sceni tako što ćemo reagirati u određenoj situaciji, nego intelektualno nametanje načina kako odigrati ulogu. Stvaranjem predožbi glumac si ne daje prostora reagirati unutar rečenice, ne zna sam sebe iznenaditi unutar teksta koji govori, sve je naučeno i precizno izračunato, kako i na koji način će se rečenica uputiti. Tek na trećoj godini kod profesora Medveška sam shvatio da moram usporiti. „Usporiti“ je za mene riječ koja mi je puno pomogla u mom glumačkom procesu. Što bi to značilo? Konkretni primjer. Domaća zadaća je bila da naučimo po izboru jedan kratki pasus nekog proznog teksta. Ja sam odabrao jednu priču od Harmsa kojoj točno ne znam naziv, ali znam da je on u tom tekstu opisivao žene. Odmah mi se svidio taj tekst upravo zbog toga što je opisivao žene na način koji se meni sviđao. Ja sam se prepoznao u tome, rekao sam sam sebi pa ovo je točno moje stajalište i ja bi to točno tako rekao kako je on napisao. No, je li zbilja to točno tako? Kako ja mogu znati što je pisac mislio kada je to pisao? Apsolutno je važno da znamo što je pisac htio reći kako bi mogli razumjeti unutarnju logiku teksta. Moram li ja na sceni govoriti baš onako kako bi ja to htio? Ne kažem da uvijek onaj prvi osjećaj nije dobar i da se ne treba voditi po njemu, no treba isprobati deset drugih načina govorenja teksta pa se onda vratiti na prvi. Samo se nikada ne treba zadovoljiti jednim načinom. Dođem na sat, izgovorim. Profesor mi kaže: „Slušaj Ognjene, ti si to točno izgovorio, ali nisi govorio iz sebe.“ Susretao sam se s tom uputom na prijašnjim godinama negdje usput, upozoravali su me na to, no do tad je nisam shvaćao ozbiljno. Točnije nisam je razumio. Ja sam sam sebi govorio pa ja to tako osjećam, to je

sigurno točno. Ja sam taj tekst interpretirao, ja ga nisam govorio. Svojim sam naučenim automatizmom, uvijek stvarajući predožbe, intelektualnim znanjem (čitaj raciom) stvorio sliku kako taj tekst treba govoriti. Nisam si dopustio da promislim, da usporim. Usporiti znači dopustiti da se misao u meni „rodi“. Da taj tekst možda mogu govoriti iz neke druge pozicije a ne samo one za koju ja mislim da je točna jer je to moje privatno mišljenje, u ovom slučaju o ženama. Isto tako da tekst mogu govoriti ne znajući iz koje ga pozicije govorim, nego da govorenje u trenutku stvara poziciju iz koje govorim. Želim reći da se ne treba previše kruto prilaziti stvarima, ali isto tako se i ne samokažnjavati i preispitivati svoje glumačke postupke. Treba vjerovati da ono za čim se prvim povedemo, onaj prvi instinkt, nije i ne mora uvijek biti točan. Treba promisliti, ali ne i prerano zaključivati. Treba dopustiti samome sebi, baš kroz to „usporenje“ da se dogode stvari našem psihofizikusu na koje nismo navikli. To nas mijenja u pristupu i čini nas boljima. Otvara nam lepezu mogućnosti.

Vodit ću se po vlastitom osjećaju i nahođenju u ovih proteklih pet godina. Za mene je gluma sa mojih devetnaest godina bila naboje, žar i želja smješteni u šanžer jednog vrlo brzog i energičnog vatrenog oružja. To je ono po čemu sam se ja vodio i nazovimo je „tehnik“ koju sam koristio u svakodnevnom radu na ulozi. Ono što sam **osjećao** sam jednostavno bez puno **razmišljanja** izgovarao na sceni. Osjećao sam se dobro. Igrao sam se. Nisam bio svjestan onoga što činim na sceni, samo sam poznao taj osjećaj koji me je zadovoljavao. Taj osjećaj ću nazvati **instinkt** i mislim da neću pogriješiti. Tehnički sam bio vrlo nepotkovan i nisam znao kako koristiti svoje cijelo glumačko biće na sceni. Nisam znao što znači biti svjestan svojeg tijela, dikcije, prostora u kojem se nalazim i svih nazovimo ih „tehničkih“ komponenata koje su glumcu potrebne i bez kojih ne može. Kada sam se upoznao sa tim alatima shvatio sam da sam na sceni oprezniji, pažljiviji i stvarima prilazim kalkilirajući. Naprimjer za vrijeme probe veliki fokus stavljam na način na koji ću uzeti udah prije govorenja teksta, a ne razmišljam što govorim, ne reagiram u situaciji pa da logično nakon reakcije slijedi udah te akcija. Ja se samo opterećujem kako ću uzeti čisto mehanički duboki udah. Drugi primjer je ustajanje sa stolice i kretanje u prostor. Odjednom moram paziti da hodam opušteno, optimalno, pa sebi stavljam toliki fokus na hod da se moje tijelo zgrči i nije spremno za daljnju akciju. Ti novi alati sa kojima se susrećem su mi nepoznati i moje tijelo ih ne prihvaća tako brzo. Ne poznajem kontinuitet takvog rada. Za pravilno korištenje tih neophodnih glumačkih elemenata na sceni upotrebljavam **racio** koji za

mene predstavlja jednu novu glumačku komponentu u mom stvaranju. Odjednom se u moj rad uključuju stvari na koje do tad nisam obraćao pozornost i vidim da o njima razmišljam kada sam na sceni, one me na neki način uzbuđuju jer su nove mome tijelu, ali me u isti način i koče jer ne znam vladati svojim psihofizikusom. Ne vjerujem sebi što govorim, a paralelno pazim na rezonantnost svoga glasa i način na koji ću sjesti u stolicu. Shvatio sam kroz ovih pet godina da ništa ne postoji samo za sebe i da ništa nije „samo to“. Za mene i moje kolege je bilo vrlo nedokučivo što to znači disati tj uzeti pravilan udah. Mi smo to shvaćali kao običnu mehaničku funkciju, uzimati dubok udah iz rebara. I tako smo je izvršavali, ali nismo znali zašto je ona dobra za nas. Zašto glumac na sceni mora disati duboko, a ne plitko kao što većina ljudi, pogotovo u velikim urbanim mjestima diše zbog loših i ubrzanih životnih navika? Zašto se uopće stavlja toliki fokus na disanje, „pa dišem, to je jasno samo po sebi“? Zapravo kada točno misliš o udahu i ne razmišljaš. No, ja sam svakako pobornik teorije da na početku trebaš imati veliki fokus na udah i ponavljati ga dok ti ne uđe u naviku. Uzimanjem pravilnog udara sam sebi stvarao međuprostor koji je potreban da bi reagirao. On te uspori, on tvom raciju ne dopušta prerano zaključivanje i stvaranje predodžbe. Krivo smo udah koristili na početku akademije. Koristili smo ga jer nam je tako rečeno. Trebate udahnuti. Uдах je više od toga. U glumi ništa ne postoji „eto tako“.

Vrlo mi je bilo teško usvojiti te glumačke elemente koji nisu zasnovani samo na čistoj govornoj akciji. Profesor Rališ me je od prve godine upozoravao na moje desno rame koje je ukočeno. Rekao mi je: „Ja tebe uopće ne moram slušati, dovoljno mi je da pogledam tvoje desno rame i znam da si u grču, da ne govoriš dobro.“ Zbilja mi nije bilo jasno kako jedno rame može utjecati na moj unutarnji doživljaj, na ono što će se projicirati na publiku. No, kada sam sebe uveo u trening da to ne radim, da se ispravim i probam govoriti bez pomaknutog desnog ramena prema naprijed primjetio sam razliku. Tijelo mi nije bilo u grču, moj zrak je mogao slobodno strujiti, te je moja govorna akcija bila jasnija. Ta mala odluka da ću nešto promijeniti na sceni, pa makar i pomaknuti desno rame puno znači. Također moram napomenuti da se može govoriti sa pomaknutim desnim ramenom unaprijed, ali tek onda kada je to svjesni glumački pomak. Jednom prilikom isti profesor mi je rekao da ne krećem uvijek tekst govoriti iz iste pozicije, a ta je da sam uvijek desnom rukom podbočen na nogu. Primjetio je da je to položaj iz kojeg svaki puta krećem govoriti. Jednostavno tim našim nesvjesnim navikama stvaramo iste obrasce kojima se koristimo u glumi i u kojima se što je najgore, osjećamo sigurno. Treba povjerovati da ja

zbilja zbog jednog grča u ramenu ne mogu govoriti onako kako bi htio, no prvo treba sebe svjesno dovesti u kontrolu i u to povjerovati. Gavella kaže: „...da naše „ja“ nastupa kao odlučan faktor, i to naše „ja“ bilo kao tijelo, bilo kao svijest“¹ Kroz cijelu karijeru jedino na što ćemo se moći osloniti sa sto postotnom sigurnošću smo mi sami. Zato je na nama da ispitujemo svoj psihofizikus. Svoje tijelo. Ono je jedino i sigurno sredstvo kojim tražimo svoj glumački put.

Svi mi poznajemo osjećaj sigurnosti, upućenosti rečenice i misli koju smo htjeli izreći. Dramskog lica koje smo htjeli odigrati i atmosferu koju smo htjeli stvoriti u publici. Samo problem je što se taj osjećaj ne javlja uvijek i to je ono što nas čini nesretnima. Naš posao neće naškoditi društvu ekonomski, neće ugroziti živote i na kraju krajeva ljudi se mogu zabaviti i bez kazališta i filma. Pa zašto onda mi sebe toliko samokažnjavamo? Ironično, ali mi smo nesretni kada se ne osjećamo onako kako bi trebali u datim okolnostima sa izmišljenim radnjama i ciljevima u formi koju predstavljamo. Hej, pa kazalište je „preživljavanje“, reagiranje u određenim okolnostima iz kojih dolazi glumačka akcija te se javljaju emocije. Uznemiravanje i buđenje emocija na koje se sami navodimo. Nećemo na duši nositi mrtvog čovjeka zbog neuspjele operacije, ali ćemo biti tužni ako ne osjetimo i ne dobijemo iskren aplauz. Zašto? To je tema kojom se neću baviti, ali sam je morao otvoriti kako bi u sljedećim stranicama mogao objasniti i razjasniti naš proces rada. Bez toga ne postoji dalje. Bez želje, nagona, samopropitivanja i neprestanog pokušaja shvaćanja našeg psihofizikusa nećemo se osjećati zadovoljno i ispunjeno. To je u jednu ruku nazovimo prokletstvo ovog našeg posla. Zato ga valjda volimo.

Tijelo, duša i um su pojmovi, tri osnovna centra od kojih kreću naše sreće i nesreće. To su pojmovi koje ću secirati i koje ću si probati približiti. Sav naš rad jedino postoji u praksi, ne toliko u teoriji. No sada dobro treba shvatiti zašto na sceni osjećamo ukočenost, neupućenost i jednostavno ne iskrenost koja je za glumca pogubna. Moramo naći načine kako vladati svojim glumačkim habitusom, kako najljepši poziv u životu držati uz sebe kada je u pitanju tako krhka, neopipljiva i esencijalna materija. To ćemo shvatiti kroz upotrebu racia i instinkta i svih tehnika, alata i pojmova koji spadaju pod to. Naravno uz znanje koje do sada posjedujem. Ili točnije da se izrazim, mislim da posjedujem. Kako kaže Stanislavski: „*Ne vezujte nam krila! Dajte nam da*

¹ Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005, str. 33

*prhnemo visoko, bliže vječnome, svemirskome! Dajte nam ono što je uzvišeno, a ne otrcane glumačke šablone!*²

² Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str. 188

2.RACIO

Razum dolazi od grčke riječi „ratio“. Razum je sposobnost logičkog i kritičkog rasuđivanja.

Katalizator i kontrolor

U glumačkom procesu racio postavljam kao sposobnost i upravljanje glumačkim alatima na svjesnoj razini u korist upravljanja našim unutarnjim životom . Podrazumijeva se da u ovu temu ulazim i razjašnjavam je pod uvjetom da glumac zna ili bi trebao imati osnove scenskog stvaranja, tj. da posjeduje elemente koje zna kako i kada ih koristi. Pod tim elementima smatram sve što je glumcu potrebno da bi bio na sceni: hod, disanje, držanje, dikcija, mimika, fokus, postavljanje u prostor i tako dalje. Baš je tu krucijalno pitanje, koristimo li ih uvijek dobro i na pravilan način. Kada smo utvrdili da smo u ovaj rad ušli sa nekim znanjem složiti ćemo se da glumac mora biti svjestan sebe i svoga tijela na sceni. Stanislavski kaže da su *skokovi i ispadanja u liniji života uloge nedopušteni ne samo na pozornici nego i iza kulisa.*³ Pod pripremom prije predstave smatram prolaženje kroz punktove teksta, opuštanje tijela, a ne nikako stvaranje neke glumačke aure oko lica koje se igra, „ulaženje“ te „ufuravanje“ u lik. On ovdje govori o liniji života uloge, ali to se može i mora primjeniti i prije samog stvaranja uloge. Što glumac posjeduje na sceni? Samo sebe. Njegovo tijelo i njegova unutrašnja ljepota bivanja su njegovo oruđe. Njegova podsvijest. No, vratimo se na početak. Kada izađem na scenu što vidim? Gledalište, reflektore, rekvizitu, partnera, kulisu... Ono što je najbitnije da kao mladi glumac počnem primjećivati i gledati na sceni sam JA, za početak, moje tijelo. Primjećivati se i analizirati u procesu proba a ne nikako za vrijeme izvedbe, tada se samo treba osloniti na partnera. Čitajući velike teoretičare glume, koji koliko god se oslanjali na to da bez unutarnjeg života glumca ne postoji uloga, isto tako ta uloga tj. taj unutarnji život (koristiti ćemo se tim terminom zbog velikog broja termina koji se mogu upotrijebiti) ne bi postojao i do njega ne bi mogli doći (kada nestane „inspiracija“) bez fizičke akcije, bez tijela. Tijelo na sceni je ogledalo duše glumca. Jednom prilikom sam sjedio na stolici i govorio monolog. Bio je sat govora. Govoreći sam se uhvatio kako se moje tijelo „prepolovilo“ jer sam se ja jednostavno usukao u stolac. Nisam sjedio optimalno (ispravljene kralježnice, opušteno, spreman za akciju) nego preopušteno. Moj centar nije radio, kroz moje tijelo nije pravilno strujao zrak. Shvatio sam da me prostor oko mene

³ Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str. 284

„jede“ i da ako ubrzo nešto ne učinim sa sobom i svojim tijelom da ću se „ugasiti“, moja govorna akcija i moj unutarnji život prestaju. Osjećam kako sve što govorim jednostavno ne prelazi rampu, ne vjerujem svojim riječima. U tom trenutku, tijekom izvedbe samo sam svojim „unutarnjim okom“ skenirao svoje tijelo i namjerno se ispravio te bradu spustio vrlo neprimjetno. To sve nisam izvršio mehanički nego kroz akciju rečenice, nisam prekinuo svoj unutarnji doživljaj. Osvjestio sam svoj problem i kada sam našao prikladni trenutak unutar svog govorenja doveo sam se u optimalan položaj. U tom trenutku sam ja sam sebe iznenadio. Kao prvo dopustio sam si živjeti u pauzi koja nikada prije na tom mjestu u tekstu nije ni postojala a proizašla je kao produkt senzacije koji se stvorio u meni nakon što sam aktivirao svoje tijelo. A kao drugo osjećao sam nevjerojatnu opuštenost i spremnost da nastavim govoriti i vladati prostorom oko sebe. Tek kada sam uvidio da je moje tijelo optimalno u prostoru, što bi značilo da je spremno za akciju a istovremeno opušteno, da moje disanje ništa ne opterećuje kako bi mogao normalno svoj unutarnji život kroz govornu akciju prenijeti u prostor, tek tada se u meni stvorilo novo gorivo i nova snaga s kojom sam uživao na sceni. Nisam morao intelektualnim naprezanjem doći do rješenja.

Gledatelj primjećuje da glumac na sceni nije opušten, osjeća njegovu napetost u mišićima. Možda ju ne vidi svaki put ali je osjeća. Isto kao što često mi kao glumci zaboravljamo da se publika ne rastužuje isključivo kad mi plačemo, „Oni plaču jer mi plačemo“. Ne, publika plače na sveukupnu situaciju koju mi prikažemo u jednoj sceni, sekvenci ili činu. Publika se neće nad nama sažaliti i misliti da smo mi tragično lice ako kroz cijelu predstavu nosimo masku neke tužne osobe. Ako za to nemamo opravdanje. Publika isto kao i mi mora tražiti opravdanje za te suze. Samo što publika to traži gledanjem nas, u njima se to jednostavno javlja nesvjesno, a mi gledanjem samoga sebe. Ono što želim reći je da glumac ne smije misliti samo na sebe kao konačan produkt. Lice stvaraju odnosi i situacije, a ne glumci koji dolaze na scenu i transparentno publici kazuju „Ja sam tužan!“ Glumac može govoriti sa velikom strašću i snažnom emocijom, ali mu ne vjerujemo. Njegovo tijelo govori drugačije.

Poučen iskustvom rada na scenskom pokretu 2. Godine BA studija gdje smo sa profesoricom Mare Sesardić radili kretanje kroz prostor u zadanim situacijama i okolnostima pomoću raznih kvaliteta pokreta (snažno, lagano, sporo, brzo) te kroz razne skupine tijela (mišići, kosti, koža) shvatio sam da prije bilo koje akcije, kretanja kroz prostor ili uzimanja udaha za početak govorne

akcije moram skenirati svoje mišiće i tijelo. Ja ih moram **razumno i svjesno** opustiti. Uvijek sam se oslanjao na svoju inspiraciju i vjeru kako je ovdje osnovna emocija recimo tuga i kako je to dovoljno za glumačku igru. Da, kao što kaže Stanislavski ako nema glavnog zadatka i pitanja kojeg samog sebi postavimo nema istine i sreće u igri. No, do toga se može doći okolnim putem. Fizičkom akcijom koja je uvijek svjesna i namjerna. Michael Chekhov glumačko unutarnje osjećanje bazira na psihološkoj gesti. „*Pitajte se koja je glavna želja lika, a kad dobijete odgovor, čak i kad je to tek naznaka, počnite graditi svoju psihološku gestu korak po korak, koristeći se najprije šakom ili rukom.*“⁴ On sve prvenstveno zasniva na fizičkoj radnji. Tijelo pamti. Kada sam pročitao Čehova i spojio svoje znanje sa pokreta shvatio sam da se moram pri izradi dramskog lica povjeriti svome tijelu. Često su vrlo oprečna mišljenja o fizičkom teatru te samom predmetu „Scenski pokret“ na ADU. Postoje dvije struje koje govore da je to „apstraktni ples“, da nas nitko ne uči kako upotrebljavati tijelo na sceni nego samo kako plesati, a drugi u tome vide odnose, riječi, slike. Tijelom se mogu bolje izraziti nego riječima. Moje mišljenje je da scenski pokret služi glumcu da ga nauči kako kroz fizičku radnju bez ijedne riječi svoriti odnos i scenu koja je u svakom trenutku jasna i meni i publici. Nikada neću zaboraviti taj ispit sa druge godine. Nisam mogao vjerovati da mogu s partnerom i publikom komunicirati samo pomoću svoga tijela. Da brzi trzaj ruke u meni može stvoriti nelagodu, sramežljivost, a da pri tome ne moram izgovoriti ni jednu riječ. Za mene je to bilo prijateljevanje sa mojim tijelom. Tad sam ga počeo osjećati i voljeti. Shvatio sam da posjedujem u sebi bogatstvo za koje nisam ni znao da postoji. Ono je uveliko pomoglo mom daljenjem stvaranju i pristupanju ulogama. Uloge koje su manje bliske i sličnije meni i mojim godinama, sam prvo počeo raditi kroz pokret. Zadao sam si malu fizičku akciju koja je specifična samo za to lice i te smjernice sam se držao dog god sam osjetio da je mogu crpiti na sceni. Nekada bi je odbacio a nekada zadržao do kraja, ali ona mi je bila prvi alat koji sam na probama koristio. Gostujući na ispitu četvrte godine igrao sam ulogu Lebedjeva, starca u komadu Ivanov. Profesor koji mi je godinu dana prije predavao glumu me je upozorio kako primjećuje da imam naviku koristiti jednu te istu gestu. „Povjeruj da kada makneš tu gestu dok govoriš, glumačke intencije će ti biti jasnije. Nađi gestu koja opisuje njega, njegovo emocionalno stanje“. Dobrih pet ili šest probi sam samo imao na pameti da ne koristim svoju stalnu ustaljenu gestu, koju sam primjetio da sam koristio za dvije do tri uloge prije ove. Na taj način sam svojim tijelom natjerao samoga sebe da moja gesta bude projekcija unutarnjeg života,

⁴ Čehov Mihail, Glumcu o tehnici glume, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2004, str. 117

a istovremeno da ta gesta bude gesta jednog starca, nesretnog, pijanog čovjeka. Sve to kroz samo jednu gestu koju publika neće shvatiti kao „pijanu“ gestu. Sjetimo se, publika gleda cijelu sliku, ne detalj. Detalj je bitan glumcu koji stvara sliku. Ta nova gesta je promjenila moju glumačku igru. Zanimljivo kako jedan mali detalj **izvana** može toliko puno dati glumcu **iznutra**. Moram racio izvježbati kako bi mi tjelesna akcija prešla u automatizam, tj. da je usvojim na način da ne razmišljam o njoj kao ni o tekstu kada ga dobro naučim. Ne automatizam u smislu vršenja radnje bez njenog značenja, nego kako bi tijelo mogao koristiti **instinktivno**. Ovdje ni na koji način ne želim reći da se glumi mora pristupati naučenim šablonama i po jedno te istoj naučenoj špranci. Glumac samo mora biti u stalnom „mozgovnom treningu“ kako bi sam sebi olakšao, jer naš proces rada se svaki puta gradi ispočetka. Stanislavski također kaže kako treba upaliti racio kako bi se vršile fizičke radnje koje su nam zadate. Ne treba ništa tražiti po zraku. Svaki moment se mora logički promisliti. Glumcu mora ući u naviku da **logički** pristupa radnji. Fizička radnja dovodi do osjećanja.⁵ Vrlo često nam je profesor Rališ znao reći da vršimo neku radnju, vežemo vezice na cipeli ili čistimo naočale, kako bi naša tjelesna akcija bila dominantnija nad našim razumom, kako bi razbili govornu šablonu. Kako bi pažnju skrenuli sa teksta koji je postao automatizam u onom lošem smislu, govorenje bez značenja. U ovom slučaju razum je taj koji koči našu govornu akciju, ne pomaže tijelu kao u prethodnom primjeru jer racio na govor utječe kao predožba, a na tijelo (koje je u stalnom treningu) kao automatizam. Glumac nikako ne smije upasti u automatizam fizičke a niti govorne akcije.

Čvrsto sam uvjeren da raciom vrlo točno i precizno koristimo alate koji nam pomažu da živimo na sceni. Racio je osigurač koji sve drži pod kontrolom, da se prevelika bujica vlastitog doživljaja nekontrolirano ne manifestira na sceni. Racio je moj vodič. Tehničke ličnosti (svjesnost tijela i glasovnog aparata, sve ono što gledatelj vidi i čuje) nema, te se ona ne brusi i usavršava ako svjesno ne radim na njoj, ako se na probama ne pitam zašto krećem u akciju, zašto stojim ovako ili zašto dišem plitko. Tijelo je odraz našeg unutarnjeg doživljaja. Ono je prozirno za gledatelja koji nas promatra i osjeća. Naravno, racio ne povezujem samo sa tijelom, nego sa cijelim našim bićem, ali smatram da svjesno više upravljamo tehničkim alatima i donekle imaginacijom u samom stvaranju nego emocijama. Njima ću se više baviti pod temom instinkt. Glumac mora sebe promatrati cijelo vrijeme, izvana i iznutra. Mora biti istovremeno gledaoc i

⁵ Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str. 169-170.

gledan. *Cijela glumačka akcija mora biti prožeta zahtijevom da izgleda kao potpuna vezana cjelina. Ona cijelo vrijeme mora biti vođena jednim uvjerenjem. Takovo uvjerenje mora se pretvoriti u tehničkom smislu u povjerenje u sebe i u svoj zadatak.*⁶ Naše unutarnje oko cijelo vrijeme radi kao osigurač, ono nam pomaže da se lakše krećemo kroz prepreke s kojima se susrećemo u trenutku akcije, bilo da su one izvanjske ili unutarnje prirode. Ovdje ne govorim o intuiciji nego o čvrstim i stabilnim temeljima po kojima dramska uloga hoda.

Radnja, mimika i gesta su uvijek povezani sa unutarnjim sadržajem i jedno bez drugoga ne postoji. Naravno, ali geste kontroliramo isto tako kao i mimiku. Ja imam problem sa prevelikim „proživljavanjem“ na sceni što mi se reflektira na mimici. Kad slušam kao da preintenzivno slušam. Trudim se pokazati emociju. Dodajem, često mi kažu. Tada ja **svjesno** svaki puta moram paziti. Profesor Medvešek nam je govorio da je nekada dovoljno samo stajati na sceni i slušati, s nikakvim posebnim značenjem. Samo stojiš i slušaš što tvoj partner govori. Ta uputa mi je jako pomogla u daljnjem radu. Kada slušam, samo sam sebi kažem to je dovoljno. No najteže je povjerovati da to zaista tako i je. Tek na zadnje dvije godine sam u nekim situacijama počeo vjerovati koliko je moćan osjećaj kada samo stojiš, slušaš i dišeš. Osjećaš kako zrak struji kroz tebe i čisti te od nepotrebnih viškova. Jedna glumica je cijelo vrijeme pravila, htjela je silno proizvesti emociju ali nije uspjela. Kasnije se detektiralo da je to bilo zbog njene desne obrve koja je bila u grču. Ona je tada svaki put mehanički i svjesno pazila da joj lice bude opušteno, bez grča. Unutarnje osjećanje dobilo je slobodan izlaz. Moram znati reagirati, ali tu reakciju moram i znati kontrolirati. Držanje cijelog tijela je direktan izražaj unutarnjeg stanja.

Za mene, racio koristiti u pozitivne svrhe kao pomoć glumcu gledam kao jednu veliku alatku. Kao nijansiranje uloge. Osim što raciom treniramo tijelo da pamti, reagira, mi svjesno i budimo naš unutarnji život, tj. mi ga stalno podsjećamo da smo tu, da ne smijemo umrijeti, da smo živi. Dovoljan je jedan udah koji će prekontrolirati moju unutrašnjost i aktivirati je. Ono što je jako bitno i što nam vrlo pomaže u glumačkom radu je pojam „uobrazilja“⁷ tj. mašta o kojem govori Stanislavski, ali mašta koja si postavlja pitanja. Glumac se neprestano mora pitati, a kako će se pitati ako ne svjesno. Ako jednostavno ne stane i pita sebe, a što sada u ovoj situaciji? Lako za osjećaj, za nazovimo ga impuls, ali glumac mora stvoriti podlogu na kojoj će osjećati. Mora

⁶ Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005, str. 147

⁷ Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str. 89

proučiti „date okolnosti.“ Sve su to pozitivne i neophodne alatke kojima upravljamo raciom. Ja ni u jednom trenutku, ponavljam ne isključujem jedno od drugoga, racio od instinkta. Oni su vrlo vrlo usko povezani i zato je teško te dvije stvari razlučiti. Prije nego što krenem na zapreke u korištenju racia htio sam navesti sve ove stvari koje pomažu u glumačkom procesu. Za mene racio nije jedro broda, nego kormilo. Ako kormilo samo malo krivo primimo u ruke može nas nasukati na hridinu. Ono nas popravljaja iznutra kako bi bolje izgledali izvana. Ono nam daje neke zantatske alate, ali ne alate glumljenja, da postanemo „zanatlije“ kako kaže Stanislavski, nego da ono što samo mi znamo da je krivo i ne nahodi se po unutrašnjem osjećaju ispravimo. No, vrlo lako to nahođenje može odvesti u krivom smjeru, tj. može zablokirati, stati.

Kod pristupanju dramskim komadima glumci često posežu za glumačkim šablonama. Već imaju spremne uloge i načine na koji će igrati. U procesu rada veliki problem se stvara kod samog glumca ako radi ulogu po jednoj te istoj crti. Pogotovo ako nema režisera, univerzalnog gledatelja koji će mu pomoći, koji će glumca staviti u situaciju, u dramski sukob. Glumci često znaju igrati za sebe, bez svijesti o partneru na sceni i publici. „*Sudac je partner. Ako je glumac utjecao na njega, ako ga je nagonio da povjeruje u istinitost osjećanja i govora- znači stvaralački cilj je postignut i laž je pobijeđena.*“⁸ Često znamo nekim vanjskim okom promatrati publiku, podilaziti joj. To nam govori da smo liniju koju moramo voditi od početka do kraja predstave isprekidali. Naš racio je odlučio da bi u ovom trenutku valjalo napraviti ovu gestu ili malo podići glas jer publici to baš odgovara. Naša pažnja je na krivom mjestu. Ne osjećamo prostor oko sebe. Često sam se na akademiji znao susretati sa profesorima i mladim kolegama režiserima koji su nametali svoju već stvorenu sliku nama glumcima. Isto što mi radimo sami sebi, sa brojnim predoždbama su oni obasipali i nas. To vidim kao jedan od glavnih i ukorjenjenih problema u našem kazališnom društvu. Ako glumcu nešto neophodno treba onda je to zasigurno vrijeme, proces. Mene kao glumca vrijeđa kada me se na trećoj probi tjera da glumim nešto što je meni još uvijek strano. Ne dopuštaš mom biću da ti ponudi ono što ima. Da vidiš moje unutarnje bogatstvo, moju lepezu osjećaja, sve ono što ti mogu ponuditi. Namećeš svoju sliku i očekuješ od mene kao da sam robot da ti dam „osjećaj na pladnju“. Kako za glumca tako i za sam rad je to vrlo pogubno. „Budi ljut. Tu stani i ne miči se do tog dijela scene.“ Zapravo, ne poznavanje glumačkog procesa, rada, najviše vrijeđa glumca i stvara u njemu otpor.

⁸ Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str. 160-161

Mi nismo marionete. Kako biti samo ljut ako postoji još toliko nijansa ljutnje unutar scene. No, često glumci odustanu, pa se samo slijepo drže režijske upute. Pitamo se, gdje je tu ljepota stvaranja?

Pravilno unutarnje scensko osjećanje se stalno koleba i zato je tu razum da to popravi. Glumac mora toliko vladati sobom na sceni da za vrijeme dok igra mora sebe preispitati da bi vidio koji element samoosjećanja radi nepravilno. Također, glumac ne smije od svog aparata tražiti rezultate prije nego što oni samo sazriju, a pogotovo ne čisto intelektualnim analizama koje namećemo iznad našeg doživljaja. Stanislavski kaže da za našu inspiraciju atmosfera može vrlo puno značiti. Za mene je to jedna od vrlo bitnih stavki, pogotovo u kazalištu. Glumačko stvaranje nije samo proba. Ono počinje na putu od doma do kazališta. Radna atmosfera je 50 posto rada na predstavi. Vjerujem u to jer gluma je na kraju krajeva kolektivno stvaralaštvo koje kreće od individue. Mi sami sebe moramo kontrolirati čak i u tim uvjetima, čisto ljudskim. Bez toga također nema kazališta. Moramo biti profesionalci.

Da zaključimo, mozak je centar saznanja. On upija sve. Ako ćemo reći da je unutarnji život izvor glumačkog bitka, racio je primatelj. On je trener. Trener koji u svakom trenutku zna što radi i radi li to ispravno. Koji može poznavajući svoj glasovni aparat i svoje tijelo koje mora biti u svakom trenutku opušteno vrlo lako i bez naznaka grča „letjeti“ po pozornici. Koji zna početak i kraj svoje uloge, vrlo precizno i točno. Krivo je kada nije svjestan da nešto radi na uštrb samoosjećanja, da postaje opći tehnički zanatski glumac. Da sve pokriva svojim stavom i vanjskim manifestacijama. Kada se ne igra nego samo predstavlja. Kada ne dopusti sebi da proba nešto drugačije. Tu nailazimo na vrlo jak racio.

„Glumac živi, plače i smije se na pozornici, ali, plačući i smijući se, on promatra svoj osmijeh i svoje suze. I u tom dvostrukom životu, u toj ravnoteži između života i igre, sastoji se umjetnost!“⁹

⁹ Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str. 297

3.INSTINKT

Urođeno ponašanje ili instinkt (iz (lat.) = impuls, inspiracija, nagon) svojstven je nagon živog organizma prema određenom ponašanju. Utječe na raspoloženje i na aktivnosti za postizanje cilja. Urođena ponašanja su doslovno prirodni, naslijeđeni obrasci koji postoje bez potrebe učenja. Instinkt je složen i kompleksan lanac bezuvjetnih refleksa.

Nepoznato o poznatome

Vrlo često dolazi do pogreške kada ljudi poistovjećuju instinkt sa talentom. „Ti jednostavno imaš „nos“ za to, znaš kako odigrati, ne treba ti se previše puta objašnjavati, to je talent.“ Ne. To je instinkt. Definicija kaže da je drugi naziv sa instinkt urođeno ponašanje. No odakle nama urođeno ponašanje na sceni? Kako mi znamo kako se treba pravilno ponašati na sceni, nismo se rodili na njoj? Prije bih rekao da je instinkt prirodni okidač za unutarnji život na sceni. Emocionalno i podsvjesno reagiranje koje dovodi do glumačke akcije. To je ono prvo čime glumac reagira na sceni. Primjer. Za vježbu smo na jednoj probi radili scenu u kojoj su zadane date okolnosti da smo mi u zatvorskoj ćeliji već mnogo godina te da nas odjednom spopada veliki strah i tjeskoba. Dobar glumac će si stvoriti kontekst na koji će jednostavno reagirati. Neće vanjskim sredstvima pokazivati da ga je strah. U redu, moramo se složiti da glumca to asocira iz naučenog. On će se odmah prisjetiti nekog nedavnog straha i reagirat će. Njegovo emocionalno pamćenje će se aktivirati. Nastavak zadatka, javljanje ogromne gladi. Istim putem smo odigrali tu situaciju, ali nakon toga, nakon određenog vremena na sceni pojavi žohar (imaginativni naravno) te ga moj jedan kolega instinktivno pojede, za razliku od mojih drugih kolega koji su žohara krenuli ubiti. Glumac koji zna kako naši instinkti rade, u takvim datim okolnostima će ga pojesti. Glumac koji uzima u obzir kontekst, a ne reagira privatno jer ga je strah žohara. On je instinktivno reagirao na emocionalno stanje u kojem se nalazi. Nastavio je dosljednost vježbe, nije ju prekinuo zaboravljajući stanje u kojem se nalazio prije. On je instinktom pokrenuo novu radnju, novu situaciju. Nije davao tome neki preveliki značaj. Nije izigravao kako će pojesti tog žohara, nego je iz jednostavne potrebe to samo učinio. Živjeti istinito u zamišljenim okolnostima! To biste najvjerojatnije učinili i vi koji sjedite u publici u tom trenutku.

Ako racio treba kontrolirati, instinkt onda ne treba. Mislim da se teško i može, on je urođen. Ipak instinkt na sceni mora imati svoju mjeru. Nikako ne smijemo ući u zabludu da se on koristi kao što bi se koristio u privatnom životu. Na sceni ne postojim „ja“ privatan. Postoji situacija, dramska radnja, odnos. Odnosi i situacije postoje i u privatnom životu što znači da instinkt sam po sebi djeluje i privatno i na sceni, samo na sceni se instinkt mora znati regulirati jer je pod zadanim okolnostima. Na njega se treba osloniti ali ne i sasvim pouzdati. Kao što sam i do sada govorio, svi veliki teoretičari glume postavljaju neke temelje. Kao amater misliš da je dovoljno samo doći na scenu i da će se sve pojaviti i posložiti. To apsolutno nije krivo, samo je kriva predožba, jer kao amater ti ne poznaješ glumačke alate kojima bi se koristio na sceni. Poznaješ samo svoj unutarnji osjećaj, njime se vodiš. Rekao bi moj jedan profesor: „Samo dođi i reci“. Da, to je vjerojatno ona zlatna sredina, ali puno je toga što to priječi. Naš posao je vrlo maglovit. Mi hoćemo samo „osjetiti“. Hoćemo se osjećati živi, ali ne kao mi nego kao netko drugi. Čudno, zar ne? Recimo da je možda upravo taj instinkt iskra koja nas je prvi put popela na scenu. Zanimljivo. Ako se sjetim svojih početaka u kazalištu s nekih 10 godina, usporedio bi to iskustvo sa djetetom koje se igra. Apsolutno sam vjerovao u ono što igram, da sam sve okolnosti koje sam nalazio oko sebe prilagodio onome što sam igrao. Za mene nisu postojale prepreke. Djeca su u stanju više dana recimo glumiti žabu i vjerovati da je sve oko njih močvara, priroda, lokva, itd. Oni mogu zadržati svoju pažnju i radnju na jednom objektu. Oni se ne ispituju osjećam li ja zbilja to sada. Oni to jednostavno jesu. Stanislavski kaže: „*Dječje „kobajagi“ je mnogo jače od magičnog „kad bi“.* Djeca znaju ono u što mogu da vjeruju i ono što ne treba da vide“¹⁰. Nije li to idealan spoj racia i instinkta? Zašto mi to godinama gubimo? Primamo previše informacija i sve ih probavamo pravilno upotrijebiti. Jednom je jedan mladi kolega frapirano izjavio kako za sve ono što je mislio da je dobro na sceni odjednom više nije. Mi sebe neprestano ispravljamo i usmjeravamo. Tražimo neku „bazu“ po kojoj bi znali raditi i za koju bi se uhvatili, za koju bi mislili da je uvijek dobra za sve što ćemo raditi na sceni. Postoji li to? Vidio sam da njegov mozak koči njegovo tijelo, da ga nešto muči. Pitao sam ga što je bilo. Kaže on meni: „Ne vidim na koji način mene publika vidi kroz to što govorim.“ Naime on nije bio zadovoljan time što je govorio. Jedino čime se on bavio je kako će se svidjeti publici. Podilazio im je. Nije uvidio ono što je bitno. *Glavni sadržaj na sceni je oponašanje, mimesis života. Budući da je cijelo naše doživljavanje vezano uz doživljavanje naših unutarnjih i vanjskih organa i budući da u sadržaj*

¹⁰ Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str.158

našega „ja“ ulazi kao najvažnija komponenta svijest o tijelu toga „ja“, to će ti organski oćuti biti odlučni i za psihičko formiranje slike o našem „ja“. Mi kao gledaoci možemo pojmiti glumčevo unutarne zbivanje samo tako da se i u nama probude isti elementi koji su nosioci glumčevog doživljavanja. Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem- to slušanje i gledanje je samo prijenosno sredstvo, mi glumca poimamo tako da se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su u životu pratioci i regulatori tih akcija.“¹¹

Glumac ne dolazi pred publiku s gotovom ulogom, on je stvara pred publikom. To također znači voditi se instinktom. Znati istovremeno voditi svoju ulogu u smjeru u kojem želimo a da to bude ne vršeći nasilje nad osjećajima. Ako je naše samo osjećanje točno mi ćemo dobiti reakciju publike, a onda će nas ta doza iskustva usmjeriti na koji način igrati do kraja. Ali nikada ne podilaziti publici! Ovako na papiru jednostavno zvuči, ali mi moramo sami sebi dopustiti da živimo iskreno. Jedan moment sa prve godine mi je ostao jako urezan u pamćenje. Gledao sam redateljski praktikum i moji kolege sa druge godine igrali su komad „Bez trećega“. U zadnjoj sceni komada kada Marko nasrće na Gigu ona uzima pištolj i ubija ga. U tom trenutku ja scenu gledam vrlo napeto i koncentrirano. Poznajem komad i jako me zanima kako će glumica odigrati to ubojstvo. Netom nakon ubojstva glumica je naslonjena na portal te vrlo suptilno (kao da mi nećemo vidjeti) popravlja haljinu. U toj vrlo energičnoj, strastvenoj i ključnoj sceni, ona nakon ubojstva čovjeka s kojim je dijelila postelju namješta haljinu. Sva iluzija je ubijena, svo moje emociionalno previranje se ugasilo jednim običnim pomakom haljine. Tada više nisam vidio ulogu nego moju kolegicu koja ne tumači ništa, to je ona privatno, a ona privatno me ne zanima. Ne znači da ona nužno ne smije popraviti haljinu, ali to je bila privatna a ne glumačka odluka. Izenadio sam se koliko jedna sitnica može utjecati na doživljaj gledatelja. Ja sam najvjerojatnije bio među rijetkima koji su to primjetili, no ipak sam primjetio. Glumac je vrlo transparentan na sceni. U tom trenutku ja sam znao da je moja kolegica miljama daleko od Gige Barićeve i to samo zbog jednog pomaka odjeće.

Instinktom želim uputiti na organsko stvaranje kod glumca. Ne mogu se za taj termin držati uskogrudno i sve temelje razmišljanja položiti na njega jer gluma nije samo instinkt. Instinkt je samo nekad gluma, ali to znam samo ja, točnije osjetim i pohranim negdje u sebi. Instinktu se najviše radujem kada me iznenadi. Kada ono što naučeno stalno radim i ponavljam na sceni

¹¹ Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005, str. 124-131

odjednom nije tako. To mogu samo kada pustim sve obrasce u kojima sam uživao i za koje sam mislio da su točni. Također instinkt zna iznenaditi kada i ne mislim da nešto treba promijeniti, nego unutar onoga u čemu se osjećam dobro odjednom drugačije reagiram, jednostavno si dopustim. Vrlo važno je reći da do toga ne bi došlo da moje tijelo nije bilo opušteno, da na sceni ne vladam svim tehnikacijama koje će mi pomoći da to osjetim. Glumac se ne može uvijek osloniti na inspiraciju. On mora u sebi proizvoditi osjećaje. Emocionalno ili imaginativno. Maštati bez određene i čvrsto postavljene teme je beskorisno. Pitanja: TKO, KADA, GDJE, ZAŠTO, RADI ČEGA I KAKO koja postavljamo sebi pomažu nam da stvorimo određenu sliku zamišljenog života.¹²

Partner je vrlo bitan faktor u glumačkom procesu. On je lakmus papir akcije. On je ono stvarno na što možemo reagirati. Jedino što zapravo trebamo na sceni je reakcija. Da reagiramo jedan na drugoga, bez prevelikog razmišljanja o onome što govorimo. Moramo samo razmisliti koje su „date okolnosti“, koja je moja želja. Ako je partner dobar uvidjet će moje ponašanje na sceni. Sa mnom će ili tonuti ili rasti. Na sceni kada osjećam nemoć prvo se obratim svome tijelu i samo ga podsjetim da ga držim uz sebe i da mi je bitno. Skeniram ga jednim mikro pokretom u glavi. . Pokušavam ga slušati. To je jedino što mi je potrebno na sceni, ali vrlo teško mi sami sebi možemo povjerovati da je to dovoljno. Isto je i sa partnerom. On je preslika mene, na njemu mogu vidjeti što ja možda krivo radim. To se sve odvija u mojoj glavi dok sam na sceni. Te stvari su neophodne za dobru glumačku igru, ali isto tako i kočice našu liniju radnje. *„Ako se zaustavi linija voljno - osjećanja, čovjek-glumac i njegova uloga prestat će željeti i preživljavati.“*¹³

Volio bih se osvrnuti na karaktere. Dosta sam govorio o psihološkom realizmu i takvom načinu pristupa glumi koji se dosta njeguje na našoj školi. No, što je sa karakterima? Kako raditi karaktere? Kako igrati nešto što zahtijeva od nas vrlo različite karakterne osobine od nas samih? Kao primjer ću uzet svoje zadnje dvije uloge na ADU. Prva je bila Georg, dječak u ranom pubertetu od nekih 15 godina koji ima jasno vidljivu fizičku manu, kraću nogu. Te drugi već spomenuti, Lebedjev, starac od četrdeset i nešto godina, uživatelj hrane i alkohola. Na prvu se odmah primjećuje da obadva lica imaju izrazite fizičke karakteristike koje su specifične. Ja sam

¹² Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str.89

¹³ Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982., str.281

iz toga krenuo raditi obje uloge. Georga pogotovo jer ga zbog njegovog fizičkog nedostatka ne prihvaćaju u školi. Više mjesečnim vježbanjem hoda sam u sebi proizvodio senzacije tog hoda. Hodao sam tako sve dok na sceni nisam prestao razmišljati o tome, dok mi to nije postalo normalno. Za mene je karakter lica naći jednu određenu karakteristiku koja je specifična za to lice. Fizička mana u tome uvelike pomaže. No uloga se ne sastoji samo od promjene hoda i držanja tijela. Iskreno, ja sam igrajući svaku scenu znao koji je moj problem, u kojem smjeru scena mora ići. Nisam imao problema sam sa sobom da ne znam zašto na određenom mjestu izgovorim određenu repliku, na koji način treba reagirati u određenoj situaciji, itd. No poslije ispita sam razgovarao sa jednim svojim profesorom kojem vjerujem i za kojeg mislim da zna što i zašto predaje na ADU, te mi je on izgovorio rečenicu na koju ni sada ne znam odgovor i ne mogu reći da mi je do kraja jasna. „Ja želim vidjeti tvoju iskrenu reakciju unutar tog karaktera, a ne kako ti misliš da bi taj lik reagirao.“ Teško je naći tu razliku. Moja reakcija uvijek ide iz mene, onako kako bi ja reagirao u određenoj situaciji iz određenog lika, no kako očito imam problem sa preaktivnim slušanjem tako i u jako izraženim karakterima znam pretjerati, znam nuditi unaprijed. Kod Lebedjeva sam imao više problema. Duže sam tražio taj karakter i on je bio mnogo udaljeniji od mene i mog iskustva. Čovjek koji nema pravo glasa pokraj svoje žene, kćer koju jedinu voli na ovom nesretnome svijetu i sve nade polaže u nju. Uz to je star, ogromnog trbuha i ne prestaje piti. Nisam bio siguran u svoju igru u svim scenama. Mislio sam da nekim reakcijama ispadam iz tog karaktera, da odjednom reagira Ognjen sam po sebi, bez pojma o tome da je starac i da sigurno ima drugačije reakcije. No isti profesor mi je rekao nakon ispita da je zanimljivo kako sam u ovom karakteru koji mi je udaljeniji uspio iznijeti tu istinu i problem lika više nego u dječaku Georgu. Naravno, govorimo o jednom mišljenju profesora, no uzimam u obzir da donekle razumijem njegovo razmišljanje i stav prema kazalištu pa ga uzimam kao objektivno mjerilo stvari. Došli smo do zaključka da publika stvara drugačiju sliku od nas samih. Ja sam mislio da Georga igram točno u 95 % scena, a Lebedjeva baš i ne. Uhvatio bi se kako bi za igranje Lebedjeva analizirao kako da izgovorim repliku koja dolazi za par minuta. To apsolutno nije dobro. Još uvijek sam tražio i probavao. Možda je to izašlo kao odlično rješenje. Nisam se držao čvrsto nekih reakcija i postupaka koji su mi kod Georga već ušli u mehanizaciju nego sam još uvijek mijenjao svoje igranje i to drastično. Možda sam po prvi put sam sebi dozvolio da ne znam do kraja kako ću reagirati u sceni. Koliko god mi sebi govorili da je idealna gluma kada reagiraš u trenutku i da zapravo ne znaš što ide sljedeće, kao i u životu, svi mi ipak

nakon dugog probavanja imamo punktove za koje držimo ulogu i po njima se vodimo. Samo je pitanje koliko i kada se čvrsto držati tih punktova.

Kako biti istinit u karakteru, u jakom glumačkom pomaku još uvijek do kraja ne znam. Znam da težim biti različiti u svakoj ulozi koju igram. Kako biti različit, a opet svoj? Kako naći tu glavnu radnju u kojoj će naš karakter biti vrlo određen, ali će reagirati iskreno, ne po predožbi?. Kako odigrati određene karakterne crte, a ne reagirati napamet, umjetno? Reakcija je ta koja stvar istinitost u nama. Ne mogu još uvijek točno odrediti granicu kada bih trebao reagirati ja, a kada lik. Točnije, ne znam kada unutar karaktera reagiram ja u službi lika, a kada reagiram ja van karaktera, unaprijed, netočno.

Pišući ovo mogao bih zaključiti da je gluma ustvari jedna velika slagalica. Svaki dio ovisi o drugom. Sve počinje sat ili dva prije probe ili predstave, opuštanjem mišića. Jedan pravilno probuđen element potiče sve ostale. Razum, volja i osjećanje su pokretači našeg psihičkog života. O razumu i osjećanju smo govorili, ali bez volje, točnije bez discipline nema rezultata. Volja pokreće naša pitanja, našu pažnju. Mogao bih reći da je volja onaj prvi poticaj da bi psihotehnikom probudili našu podsvijest, naš instinkt. Mi kroz **svjesnu** psihotehniku postizemo **podsvjesno** glumačko stvaralaštvo. Mi smo instinkt upoznali kada smo se počeli baviti glumom, ali tada nismo znali da ga poznajemo. Sada kada ga hoćemo ponovno upoznati on se pravi da nas ne poznaje. Najobičniji fizički zadatak na sceni budi našu psihofiziku. Ne predstavljati nego proživljavati. Treba improvizirati unutar zadanog. Sami naši mali unutarnji titraji dovode do improvizacije. Mi smo sami po sebi različiti svaki dan te to uvelike treba prigrliti i prihvatiti u procesu rada. To također znači improvizirati. Treba naše tijelo dovesti u situacije gdje ne znamo kako ćemo reagirati, tek onda ćemo reagirati pravilno. Glumac mora stalno odlaziti u nepoznato kako bi osjetio ono što je pravilno. Svi mi znamo kada je to. Naše tijelo i glas koje su projekcija našeg unutarnjeg osjećaja će to pokazati.

No što kada se razum i osjećaji počnu kositi? Kada ne vjerujete samom sebi? Kada ne vjerujete rečenicama koje izgovarate? Kada ne reagirate na partnera?

U sljedećim stranicama ćemo se baviti problemom samovjerenja i samokontrole vlastitog glumačkog bića kroz govornu akciju. Upravo govorna akcija je ta koja nas često demantira. Nekada nas na sceni zna demantirati samo mali prst koji stoji krivo. Ne vjerujemo sami sebi. No

što kada se ta prepreka svlada i treba uzeti udah i reći rečenicu? Kako taj unutarnji život prenijeti u prostor? Kako napokon da publika osjeti ono što mi hoćemo? Bez svega ovoga naravno, nikako. No ono što mene još više zanima je ta paralelna unutarnja radnja koja se odvija kod glumca dok stoji na sceni i govori. Gdje ga vodi njegov instinkt, a gdje koči ili regulira njegov racio?

4.GOVOR

„Ako ne ometaš sam sebe, zanimljiv si. Ako ne radiš ništa, začudit ćeš se koliko zapravo radiš. Ne radi ništa. Samo govori.“ - Robin Williams

Nevidljiva kulisa

Za mene se najveći problem na sceni javlja kada trebam početi govoriti. Naglasak je na tom početku. Najteže je izgovoriti prvu rečenicu monologa. Dan danas ne znam zašto je to tako. Kao da sve ono što si skupljao u sebi od kad si izašao na pozornicu, i što se manifestiralo jedino kroz moju mimiku i hod se jednostavno raspršilo. Prevelika intelektualna naprezanja vezana uz ono što imam za izgovoriti jednostavno nisu dala priliku mom unutarnjem životu da iziđe na vidjelo. Zašto je to tako? To pitanje pitam sam sebe od kada sam stvorio svijest o onome što radim na sceni. Uvijek me je to mučilo. Zašto se pri ulasku na scenu ne brinem jedino o tome da vršim fizičku radnju, slušam i reagiram na partnera? Vjerujem da to sve i radim, vrlo sam svjestan tih stvari kada stupim na scenu, ali govor je taj koji u meni stvara grč. To se najbolje trenira na satu govora. Problem na koji mi uvijek ukazuju je padanje krajeva rečenica tj. riječi. To znači ne povezivanje misli. Govor nikada ne bi trebao imati točku. Misao se pretapa iz jedne u drugu, a u tom pretapanju važnu ulogu igra udah. Mi nesvjesno pri privatnom govorenju (u idealnim uvjetima) uzimamo zrak jer nam je logično potreban kako bi nastavili govoriti. Isto je i u glumi samo što mi moramo osvjestiti kako ćemo i na koji način vezivati misli. Pomoću tempa, glasnoće i mijenjanja laga glasa. To je također ono što radimo nesvjesno kada privatno govorimo, ali govorom na sceni glumac najbolje nauči osvijestiti svoj proces stvaranja. Sam je i bez ikakvih okolnih utjecaja. Kako iznijeti cijeli monolog svjesno koristeći postulate koji pospješuju moju glumačku igru? Govorenje monološke forme najpreciznije otvara probleme sa kojima se glumac susreće. Na našoj školi predmet scenskog govora nas najbolje uči „optimalnome“ na sceni. Širiti riječi da se razumije svako izgovoreno slovo, čuti svaku riječ u prostoru u kojem te riječi odašiljemo, te koristiti tijelo slobodno u prostoru uz udah kao „most“ unutarnjeg i vanjskog doživljaja je osnova za stvaranje uloga. Često sam na govoru znao primjećivati da ne znam razliku između karaktera te pravljenja na sceni. Karakter se ne može raditi dok dobro nismo upoznati sa onime što govorimo. Vjerujem da kada glumac toliko dobro usvoji tekst i prostor

između riječi, kada ih samo govori bez nekih određenih i specifičnih karakternih crta vezanih za tu ulogu, tek tada je dovoljno slobodan da tu istu ulogu proba odigrati na više različitih načina. Tada više ne postoji dobro ili loše. Kada probaš razne načine ostaje ti samo da se odlučiš za onaj koji smatraš najboljim za tu ulogu. Svako stanje se može upotrijebiti za svaku ulogu. Tu sebi otvaramo vidike i mogućnosti. Puko „predstavljanje“ bez sigurnih alata kojima se služimo odvodi nas u deklamiranje. Prosto nabiranje riječi. Komentiranje.

Složit ćemo se da su gesta i govor akustički i optički elementi koji prenose specifične unutarnje organske elemente. „*Motive doživljavanja glumac mora dobiti iz svoje okoline. Glumcu nije potreban šlagvort samo zato da bi mogao početi govoriti svoj tekst, on treba i za sebe neki unutarnji šlagvort.*“¹⁴ Nekolicina mojih profesora bi često znala reći da mi na sceni zapravo govorimo onime što je između riječi, što se ne vidi na papiru. Glumac nije ovdje da navodi riječi, on mora imati odnos prema njima. Ustvrdimo da moje unutarnji život postoji. Imam odnos prema nečemu. Znam da prije nego što išta kažem na sceni moram biti živ. Moram to što želim da se vidi na van reći sam sebi unutra. Taj proces stvaranja je istovremeno najljepši i najkonfuzniji osjećaj. Tu je vrhunac racia i instinkta. Racio koji je sve iskontrolirao, spreman je da moje tijelo uzme udah jer je potonji neophodan za glumačku akciju. Svjestan sam svoga glasa, partnera, opuštenosti svoga tijela. Spreman sam reagirati na akciju. Razmišljam da probam samo reagirati i da se ne opterećujem riječima. Ovo je proces koji se odvija u mojoj glavi kada stojim na sceni. Ja sam vrlo uvjeren da je moje razmišljanje i podsjećanje na elemente koji su mi potrebni da bi moja igra bila što učinkovitija dobri i točni. Profesor Medvešek je znao reći: „Prevedite si te riječi koje su napisane u svakodnevnu situaciju, zamijenite ih svakodnevnim rečenicama koje bi upotrijebili u govoru. To je ono od čega počinje govor. Samo izgovorite jasno ono što imate za reći i osjećaj koji je u rečenici pojaviti će se sam od sebe.“ To je sigurno nešto što koristim pri stvaranju uloge, naime pojednostavim si stvari kako bi sam sebe uvjerio u ono što govorim. Bez ikakvih dodataka. To je jedan od početaka. Jednostavnost iskaza.

No, mi zaboravljamo da gluma nije matematika. Ne postoji formula za naš posao. Postoje tehnike koje te mogu navesti na pravi put ali recept za glumu ne postoji. Je li ta velika želja da publika prepozna ono što mi osjećamo glavni problem kod mladih glumaca? Ja sebi koliko god usporio svoje glumačko biće i dalje ne dajem dovoljno vremena. Ne vjerujem sam sebi da sam si

¹⁴ Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005, str. 47

dovoljan. Ne vjerujem da je dovoljno samo stajati i slušati, jer mislim da tada izgledam neaktivno na sceni. Upravo obrnuto dovodi do distrakcije i ne održanja radnje koja je bitna. Odjednom bih na sceni radio više fizičkih radnji samo kako bi izgledalo da ja nešto prizvodim na sceni. Upravo je slušanje najjača proizvodnja. Mi sebe ne vidimo iz percepcije publike. To nikada ne smijemo zaboraviti.

Vratimo se na govor. Po čemu razlikovati glumca i privatnu osobu na sceni? Glumac je aktivan. Njegovu aktivnost na sceni održava tijelo a budi udah. Uдах naš labirint osjećaja drži budnim, a briše sve nepotrebne misli iz mozga. Ako se ikada osjećam sam na sceni, samo preispitam svoje tijelo uzimajući udah. Ono će me vratiti u nulu, vratiti me u tračnice sa kojih sam ispao. Uдах pokreće gestu i misao. Vjera u ono što radimo je jako bitna za glumca. Povjeruješ li sada da su tvoje tijelo i udah glavne alatke za rad i da su one dovoljne za stvaranje, za deset godina se nećeš brinuti kako si izgovorio rečenicu. „*Treba se svojim unutrašnjim gledanjem i slušanjem prisloniti vrlo blizu tkivu **unutarnjih** doživljajnih faza, osjetiti njihovu povezanost s cjelinom doživljaja i tek onda promotriti njihov **vanjski** efekt.*“¹⁵ Ovim Gavella daje najprecizniji uvid u spoj racia i unutarnjeg života. Na koji način prije govorne akcije treba posložiti unutarnju akciju u sebi. Treba sebe osluhnuti. U toj fazi se često javlja problem. Imamo često „spreman“ unutarnji osjećaj koji je naučen i koji nas demantira na sceni. Trebalo bi se cijelo vrijeme unutarnjim uhom osluškivati, ali isto tako i dopustiti prirodnost akcije. Da kada govorna akcija nastupi, uz sve zdrave temelje koje mora imati (udah, opušteno tijelo, pravilna dikcija i opravdana gesta) ona bude projekcija našeg unutarnjeg života. Razlika se mogli bismo reći prije osjeti nego vidi kada netko ne zastupa ono što govori. Tjelesni grč, neodređen fokus, nerezonantan glas. Često za onog za koga mislimo da loše glumi, kažemo da je monoton, ne dopire svojim glasom do nas. Običan je, svakodnevan. Glumac mora do maksimuma podići svijest za momentom vrha svoga djelovanja. Organski aparat mora biti očišćen od svake „privatne“ akcije. Nešto što nam sigurno može pomoći kod govorne akcije je igranje sa tempom (brže,sporije) i glasnoćom (glasnije, tiše) unutar dramskog teksta. Također govor se ne smije zadovoljiti pukom gramatičkom analizom. Igra sa lagama glasa vrlo često zna pomoći u iskrenom osjećanju. Tehničkim putem se dovodimo u stanje koje smo htjeli osjetiti na početku. Na sceni nismo privatni, ali vanjski faktori prema kojima nas publika prepoznaje moraju biti isti onome što poznajemo, ono po čemu se

¹⁵ Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005, str. 67

možemo detektirati. Samo te alate treba dovesti na jednu potpuno svjesniju razinu i njima se koristiti kao protuotrov našem razumu koji sve „zna“ kako će reći. Živimo u pauzi. Glumci rijetko kada vjeruju da je pauza moćno glumačko oružje. Stati unutar teksta na nama nelogičnom i nenaučenom mjestu je osvježenje za glumačku igru, za naš centar koji odjednom reagira potpuno spontano i točno, jer smo ga napokon izveli sa ustaljenih kolotečina. Nije samo riječ ta koja opisuje naše bivanje. Kažu da često glumac kod prvog čitanja najprirodnije izgovori tekst. Zato što ne smišlja kako će reći nego po svojoj **intenciji** (naravno uz svijest da si dajem vremena i dopuštam sam sebi da osjetim što govorim) kaže. Sve su to alati koji nam pojednostavljuju igru, dovode je do razine prirodnosti. Da bi bila jednostavna u nju se mora uložiti puno **svjesnih** akcija koje nalazimo u našem ponašanju, ali ih ne aktiviramo nego se one događaju **podsvjesno**. Zato na sceni moramo buditi našu podsvijest. To je ono što ne poznamo a što nas obilježava kao nas, jedinstvene i upečatljive. Mali pokret usne može dati toliko bogatstvo mom izričaju, samo ako je napravljeno iz prave intencije.

Želim reći da je govorna akcija spona između našeg unutarnjeg intimnog svijeta kojeg želimo reflektirati na scenu i svega onoga što tako transparentno dajemo publici. „ *Glumac mora sredstvom „uvjerenja“ svoj materijal tako oblikovati da se u njemu pojavljuje element „motivacije“. On svoj materijal organizira tako da pojedini dijelovi toga materijala služe međusobno jedan drugome kao obrazloženje i samo tako će oni gledani u cjelini postati i obrazloženjem, motivacijom za izazivanjem paralelnih akcija kod gledaoca.*“¹⁶

¹⁶ Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005, str. 146-147

5.SAMO JOŠ NEŠTO DA KAŽEM

„Poticati umjetničko stvaranje time da učenika u bilo kojoj kamuflaciji navodimo na tehničko preuzimanje zanatski prokušanih modela znači upravo gušiti naelementarnije izvore kreativnog strujanja.“¹⁷

I mi smo samo ljudi

Gore navedenim citatom profesor Gavella je stao na stranu gotovo svih studenata. Napisao je to prije 50 godina, ali vrijedi i dan danas. U pedagogiji ti prenosiš znanje, ali ne svoje individualno. Profesori često žele prenositi svoja individualna iskustva i prepreke koje su oni riješili na sebi svojstven način, pa očekuju da ih tako i mi shvatimo, a ne shvaćaju da sam ja ta individua koja ne shvaća o čemu se radi. Oni moraju proizvesti taj osjećaj koji su oni imali kada nisu znali kako riješiti određeni problem i krenuti iz nule. Neću tvrditi da ono što sam znao, ili sam vjerovao da znam prije akademije je dobro i jedino točno. No, znam da sam sa sobom na akademiju ponesao radost igranja, impuls, instinkt. U mojoj glavi se nije odvijao proces deseto minutnog razmišljanja kako sada ovdje izgovoriti rečenicu. Nisam toliko za vrijeme igranja razmišljao o načinu na koji stojim. Da, apsolutno se o tim stvarima treba razmišljati, glumac bez toga ne postoji, ali ne na taj način. Utvrdili smo što je „koristan“ racio, kako ga upotrijebiti da bi nam pomogao, no što kada on prevlada moje unutarnje osjećanje? Što kada si „bombardiran“ sa toliko informacija o pravilnom govorenju teksta da jednostavno izgubiš sebe na sceni? Shvatiš da govoriš samo zato što ti je to zadatak. Ispunjavaš forme. Čim gluma postane zadatak treba je pustiti da se malo odmori i otići raditi nešto drugo, jer gluma sigurno nije zadatak. Ponavljam, glumac se ne može baviti ovim poslom ako sam sebe ne propituje sa svim sredstvima koje je do sada koristio u svom radu, ali želim ukazati na to kako ni pretjerano razmišljanje ne dovodi do ničega. To je upravo ono što su naši profesori znali raditi u pedagoškom pristupu sa nama. Zahvalan sam svim profesorima koji su me naučili da na putu od trgovine do kuće razmišljam o dramskom licu, onome što sam danas probavao i slično, no pretjerano, bez osjećaja i ne taktičko pristupanje studentu zna napraviti vrlo veliki košmar u glavi. Da, mi smo individue i trebali bi se znati nositi s tim. To je vrlo individualan posao kojeg obavljaju uglavnom veliki osobenjaci. Sami smo sebi alat, imamo samo sebe, ali želim ukazati svim pedagozima da svoje metode

¹⁷ Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005, str. 115

projeciraju sa pozornice, a ne iz gledališta. Da znaju da svi mi stojimo u istim cipelama. Mene pedagogija osobno vrlo jako zanima. Baš zato što kada radim u ulozi pedagoga više se proispitujem nego kao glumac na sceni. Govorim što ne valja, ali u isto vrijeme ispravljam sebe jer znam da kada bi se istog trenutka popeo na scenu imao bih identične probleme. Eto, zato je to vrlo krhak posao. Treba paziti da se ne nameću tehnike za koje mislimo da su dobre jer nama pomažu. Ne smijemo ugušiti individue na sceni. Mi smo osjetljiva bića. Pojam stresa u našem poslu je: „Nisam bio dovoljno tužan. Nisam to osjetio. To ne valja.“ Obični čitatelju, smiješno jel da?

6. ZAKLJUČAK

„Glumac mora biti svjestan da umjetničkim stvaranjem ulazi u veliki socijalno- moralni kompleks ljudskog stvaranja uopće i da se vrijednost tog njegova stvaranja mjeri po tome koliko to njegovo stvaranje pridonosi općem podizanju vrijednosti čovječjeg života. Radost stvaranja može biti tako samo posljedica svijesti da to stvaranje ima opću ljudsku vrijednost.“¹⁸

Sam, jer takva je sudbina

Zaključujem da glumac mora prvenstveno stvarati zbog sebe. Mora naučiti kako stvarati za sebe da bi stvarao za druge. U tome mu je neophodno cijelo biće, sav naš psihofizikus koji je vrlo neukrotiv i treba se znati izboriti s njim. Kada na kraju sve sagledamo ostajemo sami sa sobom, sa svojim mislima, nedoumicama i rješenjima. Odgovore na naša pitanja treba tražiti na mjestima koja nisu svojstvena drugim zanimanjima. Gluma je proces, odrastanje i zasigurno iskustvo. Glumac je spužva, on svojim osjetilima mora upijati, mora se hraniti, jer sve ono što vidi i proživljava oko sebe je njegov alat. To je njegova spona doživljaja koju prikazuje svima vama koji ste došli vidjeti istinu na sceni. Došli ste vidjeti nekoga tko se hoće pokazati i ogoliti. Tko hoće prikazati karaktere, ljude, osobine. To je jako teško. Uz naš nepresušan unutarnji život, to neprestano traženje i uznemiravanje emocija nalazi se i razum koji je neizostavni dio našeg bivanja. On je onaj koji može povjerovati u sve na sceni, a isto tako nas odvesti u laži i neistinu. Njega se mora isključiti, ali ipak i dovoljno kontrolirati kako bismo našem unutarnjem samoosjećanju dali dovoljno dobar zalet da kroz govornu akciju i tijelo u prostoru uzbudi nas, naše glumačko biće i publiku. Za zadovoljstvo na sceni treba glumac sam sebe dovoditi u osjećaje komfora i ugone. Ništa se neće dogoditi samo od sebe i uz prisilu. No glumac zna da ne vrijedi ništa ako ne osjeća ništa. Za njega je to ravno samoubojstvu. Kako trenirati osjećaj stalne ugone, stalne proizvodnje na sceni? Na to nemam konačan odgovor, ali se nadam da ću ga jednom imati. Da ću za 40 godina moći sam sebi reći kako su mi neke stvari jasnije, kako u ovom lutanju i traženju sebe na sceni ima još uvijek nešto što me iznova uzbuđuje te intrigira jer to je jedino zašto bi se bavio glumom. Uzbuđenje, zainteresiranost. Kada se ona javi sav razum i

¹⁸ Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005, str. 75

sva pravila se zaboravljaju. Jednostavno se predaješ osjećaju koji je točan i za koji znaš da ne trebaju pravila.

6.LITERATURA

1. Čehov Mihail, Glumcu o tehnici glume, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2004.
2. Gavella Branko, Teorija glume, CDU, Zagreb, 2005.
3. Stanislavski K.S., Sistem, Partizanska knjiga, Beograd, 1982.