Glumac na razmeđu društvenih uloga u svakodnevici i glumačke uloge na sceni

Višić, Eugen Stjepan

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:205:827950

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

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

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

EUGEN STJEPAN VIŠIĆ

GLUMAC NA RAZMEĐU DRUŠTVENIH ULOGA U SVAKODNEVICI I GLUMAČKE ULOGE NA SCENI

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Studij glume

Eugen Stjepan Višić

GLUMAC NA RAZMEĐU DRUŠTVENIH ULOGA U SVAKODNEVICI I GLUMAČKE ULOGE NA SCENI

Diplomski rad

Mentor: Krešimir Dolenčić, izv. prof. art. **Student:** Eugen Stjepan Višić

Zagreb, 2021.

SADRŽAJ:

Sažetak i ključne riječi …….4

1. Uvod ……6

2. Kazalište i svijet između stvarnosti i iluzije …….8

3. Glumac na razmeđu privatnog i glumačkog …….11

4. Glumački proces na monodrami ili sve počinje od riječi …….14

5. Privatno i glumačko u monodrami ……...16

6. Rad na ulozi i kreacija lika koji (još) ne postoji ……...17

7. Pristup društvenim ulogama u monodrami ……...20

8. Zaključak ……...23

9. Literatura ……...26

SAŽETAK

Ovaj rad bavi se glumcem i njegovim glumačkim metodama, alatima i tehnikama iz specifične teorijsko-znanstvene i iskustvene perspektive, promatrajući odnos društvenih uloga i glumačkih uloga, uz temeljni oslonac na teoriju društvenih uloga Ervinga Goffmana. U radu se razmatraju sličnosti i razlike između izvođenja uloga u svakodnevnim situacijama (samopredstavljanju pojedinca) te između ostvaraja glumčeve uloge na pozornici. U skladu s time, razlažem i preispitujem odnos kazališta i stvarnosti, kao i iluzije koja objedinjuje, ali i, paradoksalno, postavlja granicu između svijeta i kazališta. Uz Goffmanovu terminologiju, koristit ću se i teorijom Branka Gavelle s fokusom na normativnu i tehničku glumačku ličnost, kao i Cicely Berry te njezina shvaćanja riječi, ali i pojam glumačke svijesti. U radu me stoga zanima što je specifično u glumi u odnosu na uloge koje igramo u stvarnosti, a kako bih primijenio teorijske postavke u praksi, u radu se osvrćem na svoj Ispit iz govora, na temelju kojeg analiziram i oprimjerujem navedene teorijske postavke.

Ključne riječi: gluma, glumac; društvena uloga, društveni sporazum, društvena norma, svakodnevica, samopredstavljanje, predstavljanje; kazališna konvencija, metateatar, iluzija; glumačka svijest, izvođač, publika (gledatelji, promatrači), recepcija; Mitspiel, tehnička ličnost, normativna ličnost; riječ, glas, udah; glumčevo privatno, prirodnost, uvjerljivost; lik, uloga, tip, arhetip, kolektivno nesvjesno, svjesno

SUMMARY

This paper deals with the actor and his acting methods, tools and techniques from a specific theoretical-scientific and experiential perspective, observing the relation between social roles and acting roles, with a fundamental reliance on the theory of social roles by Erving Goffman. Also, it deals with the similarities and differences between performing roles in everyday situations (self-representing of the individual) and between the performance of the actor's role on stage. Accordingly, I disassemble and question the relations between theatre and reality, as well as the illusion that unites but also, paradoxically, sets the boundary between the world and the theatre. In addition to Goffman's terminology, I will also use Branko Gavella's methodical frame and theory with a focus on normative and technical acting personality, as well as Cicely Berry and her understanding of words. Moreover, notions of acting consciousness will be discussed. Therefore, I am interested in what is specific in acting in relation to the roles we

play, and to apply theoretical settings in practice, I look back at my Speech Exam in my work, on the basis of which I analyze and measure the above theoretical settings.

Key words: acting, actor; social role, social agreement, social norm, everyday life, self-presentation, representation; theatrical convention, metatheatre, illusion; acting consciousness, performer, audience (spectators, observers), reception; Mitspiel, technical personality, normative personality; word, voice, breath; the actor's private, naturalness, persuasiveness; character, role, type, archetype, collective unconscious, conscious

1. Uvod

Totus mundus agit histrionem dobro su poznate riječi prema kojima je cijeli svijet pozornica, a talijanske su pozornice čak na sebi nosile geslo *fingit et docet*. Jasno je iz toga da od samih svojih začetaka u antičkome dobu pa sve do danas, kazalište nosi raznovrsne i kompleksne funkcije u društvu (što društvenu, što političku, što umjetničko–estetsku, što didaktičko–edukativnu). Upravo zbog svoje kompleksnosti u odnosu prema stvarnosti, neizbježno se otvara pitanje odnosa naše svakodnevice odnosno vanjskoga svijeta i one građe koja je prikazana na sceni. Samim time, otvara se i pitanje kojim ću se baviti u radu, a to je povezanost između društvenih uloga koje pojedinac „igra" u svakodnevnom životu unutar zadanih društvenih okvira te glumačke uloge koja, u svojoj podjednakoj kompleksnosti, crpi materijal iz stvarnosti, ali odgovara specifičnim zakonitostima koje također ovise o okviru – i to onom kazališnom. Ispitujući glumačke procese kojima se radi na ulozi, kao i granice između privatnoga i glumačkoga te pojmove istinitosti, uvjerljivosti i prirodnosti u odnosu i/ili nasuprot društvenim ulogama pojedinaca (ne–glumaca) u svakodnevnom ponašanju, cilj je istražiti neraskidivu sponu između sadržaja koji nam stvarnost nudi već samom u sebe upisanom teatralizacijom i sistematiziranih glumačkih procesa koji na logičan i metodičan način oblikuju materijal tako kreirajući ulogu i zadovoljavajući postulate istinitosti (tijelo, glas, udah kao glumački alati pomažu nam u tome, o čemu će također biti riječ u radu). U konačnici, zanimaju nas načini i modusi prema kojima je stvarnost nalik teatru, a ponašanja i interakcije pojedinaca – igranju različitih uloga. Također, iz glumačke nas pozicije zanima kako se društvene uloge očituju i manifestiraju u konkretnom glumačkom procesu istraživanja lika te, naposljetku, rada na ulozi.

Teatrolozi, sociolozi, teoretičari metodičari glume istraživali su tanke i fluidne granice između stvarnoga života i onoga dramskofikcionalnoga, prikazanoga na sceni. Još od Aristotela, koji je uveo pojam *mimeze*, specifikum jest kazališta, pa tako i glume, imitacija stvarnosti, a kontradiktorno tome, tijekom povijesti kazališta – a napose u 20. stoljeću i postdramskome teatru – događali su se mehanizmi kojima se iluzija razbijala. Problem odnosa između svake umjetnosti pa tako i kazališta i stvarnosti svodi se, između ostaloga, i na propitkivanje iluzorne prirode izvedbenoga čina. No, budući da su kazalište i stvarnost neraskidivi, pitanje koje me zanima je i sljedeće: Je li svijet u kojem živimo podjednaka iluzija, zasnovana na znakovima i simbolima arbitrarne prirode, što je u neizbježnoj korelaciji s umjetničkim i kazališnim principom te zbog čega jest tako? Uzimajući u obzir društveni i/ili kazališni okvir, jednako tako, gluma, baš kao i svaki izvedbeni čin, pitanje je konvencije odnosno sporazuma između izvođača i publike (na koji publika, dakako, pristaje), pa gledatelj s jedne strane prihvaća iluzornu prirodu

izvedbenoga čina, a s druge strane neizbježnim se metateatralnim postupcima i otklonima od „čiste" reprezentacije stvarnosti zadržava svijest o toj iluziji, dakle distanca. Time se vraćamo na pogled na „svijet kao pozornicu" koji, baš kao i teatar, u sebi ima upisane teatralne elemente te je zbog toga ono što se događa pred nama, u stvarnom prostorvremenu, možda privid (a možda i nije?), stoga nas istovremeno zanima – nasuprot općepoznatoj izreci – i „pozornica kao svijet."

U radu ću se osloniti na osobno glumačko iskustvo i praktično-teorijsko znanje stečeno tijekom studija glume na Akademiji dramske umjetnosti kako bih odnosu između društvenih uloga u svakodnevici i glumačke uloge na sceni pristupio sagledavajući kako vlastiti proces rada na ulozi, tako i različite teorijske pristupe koji rasvjetljuju spomenuti kompleksan odnos između stvarnosti i dramske fikcije. Pritom, kao osnovno polazište služit ću se teorijom društvenih uloga sociologa Ervinga Goffmana, ali i teatrolozima i teoretičarima glume čija promišljanja, istraživanja i metode dovodim u vezu s Goffmanovim učenjima, primjerice psihoanalitički pristup arhetipova Carla Gustava Junga. Moja autorska monodrama „*Ljubavno pismo ili ljubav koja se nije dogodila. Još.*", nastala kao Ispit iz govora pod mentorstvom prof. Tomislava Rališa, bit će ogledni primjer na kojemu ću izložiti vlastiti proces rada na ulozi u retrospekciji, a potom, budući da monodrama problematizira odnos između fikcije i zbilje te realnog i nadrealnog, kao i jave i oniričkoga svijeta, istražiti odnos između društvenih uloga i glumačke uloge u okviru njezine mozaične nenarativne strukture s fokusom na moj odnos prema liku, ulozi i građi kojom se bavim, dakle poeziji. Jedno od pitanja kojim ću se baviti jest i pristup i prikaz maskuliniteta („muške ranjivosti" kako je u svome osvrtu o monodrami istaknula Nataša Govedić[1]) te rodnih uloga u ljubavnom odnosu koji se (ni)je dogodio. U svemu tome, objedinjujuća je točka upravo glumačka svijest koja počiva na glumčevoj samospoznaji o vlastitim alatima, zbog čega ću razložiti i problematiku glumačke svijesti potaknut procesom u monodrami.

U radu nam, stoga, preostaje proučiti kako se i kojim mehanizmima uspostavljaju društvene uloge u svakodnevnom životu te po kojim je odlikama i do koje je mjere stvarni život teatraliziran kako bismo potom na konkretnom primjeru proučili glumačke procese, metode i svijest o vezama između privatnoga i tehničkoga (glumački zanatskoga), normativnoga i tehničkoga, istinitoga i neistinitoga, društvenoga i scenskoga te fikcionalnoga i nefikcionalnoga.

[1] https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/poezija-i-teatar-nerazdvojni-par-zagrebacka-kazalista-postavljaju-tri-ljetne-premijere/

2. Kazalište i svijet između stvarnosti i iluzije

Umjetnost crpi građu iz stvarnosti. Ona se služi svojim specifičnim simboličkim jezicima i oblikuje stvarnost sa sviješću o formi. Kazalište kao iluzija na koju pristajemo ne razlikuje se od stvarnosti kao druge vrste iluzije čijom se slikom i percepcijom može manipulirati različitim mehanizmima (npr. medijskom reprezentacijom stvarnosti koja ju izobličuje ili pak kreacijom povijesnih narativa koji ulaze u kurikulume školskih udžbenika). Imajući iluzornost svakodnevice na umu, kao glumci pitamo se koliko je autentičan, stvarnostan i istinit svijet u kojemu mi živimo i obavljamo svoje društvene uloge. Posljedično, kao glumac pitam se koji su to elementi koji ulogu glumca čine drugačijom, tj. sustavnijom i metodički razrađenom u odnosu na uloge koje mi zauzimamo kao pojedinci u društvu.

Upravo na ivici između stvarnosti i iluzije stoji glumačka svijest koja počiva na mehanizmima i manipulacijama publikom, pri čemu je kazalište društveno prihvaćena konvencija. Glumac je *istinit, organski* – samim time i *uvjerljiviji*, ali je u tome i paradoks jer gledatelji pristaju na iluziju – kazalište je vrsta dogovora. Dakle, već samim odlaskom gledatelja na kazališnu predstavu odnosno pristankom na to da gledatelj sudjeluje u *suigri* s izvođačem/ima na sceni, on je svjestan iluzorne prirode onoga što promatra. S druge strane, podjednaka je i glumačka svijest o vlastitoj moći da održava iluziju – i to vladajući glumačkim alatima odnosno tijelom, glasom, dahom.

Kako navodi Lada Čale Feldman uspoređujući Branka Gavellu i Ervinga Goffmana, „glumac mora postići »jasnoću i stalnost« u djelovanju na promatrača i stoga mora na »izvanjem licu izvesti još naročiti posao, učiniti ga sposobnim da bude ekvivalentnim zastupnikom unutarnjeg lica«.“ (Čale Feldman, 2013:146) Glumac djeluje na promatrača u kazalištu, kao što u svakodnevici mi sami djelujemo na druge sudionike komunikacije, prilagođavamo se situaciji, naše tijelo pamti osjećaje i asocijacije – samim time izazivajući mehanizme i prateći obrasce ponašanja – što je zapravo performativan čin.

Time se vraćamo na općepoznatu sliku svijeta kao pozornice u kojoj su svi pojedinci, dakle mi sami i oni koji nas okružuju, izvođači raznovrsnih uloga. O čemu pak ovise te mnogobrojne uloge koje igramo u stvarnosti i kako se one razlikuju od glumačke uloge?

U stvarnome svijetu obnašam različite uloge. Ja sam student, sin, brat, prijatelj. U liječničkoj sam ordinaciji pacijent. U supermarketu sam kupac. U konačnici, na probi i na sceni ja sam glumac, a to je još jedna društvena uloga. Kao glumac, svjestan sam širokog dijapazona uloga koje sam obnašam, a koje obnašaju i ljudi oko mene. Crpeći inspiraciju za rad na ulogama,

volim zauzeti i ulogu promatrača. Kako se ljudi ponašaju u određenim ulogama ili, bolje rečeno, kako ih izvode? Kako se izvođači svojih društvenih uloga drže, hodaju i govore? Što njihove izvedbe govore o njima, njihovom karakteru, društvenom statusu, psihološkom stanju te odnosima prema drugim pojedincima, također izvođačima svojih društvenih uloga? O čemu ponajprije ovise izvedbe njihovih uloga te, baš kao na sceni, *uspješnost* njihove izvedbe?

Goffman napominje kako ne valja zanemariti „ljudski i materijalni smještaj unutar kojeg sve odlike ponašanja preuzimaju svoje specifične i promjenjive vrijednosti.“ (Čale Feldman, 2013:153) Nadalje, on tvrdi kako su „u prirodu govorenja inkorporirani temeljni zahtjevi kazališnosti.“ (Čale Feldman, 2013:156) Prema Goffmanu, sve je što činimo izvedba, a čitav život zauzimamo pozicije određene hijerarhijama koje uvjetuju odnose među ljudima i njihovo ponašanje; naša izvedba ovisi o okviru u koji je smještena. Dakle, kako bih ja izvodio društvenu ulogu studenta završne godine glume pri Akademiji dramske umjetnosti, potreban mi je okvir u kojoj se ta društvena uloga može ostvariti. Bez institucije Akademije dramske umjetnosti, nema ni moje društvene uloge studenta. Naglasak je ovdje, dakako, na društvenoj komponenti.

Goffman promišlja o osobi kao o proizvodu društva. Naime, mi oblikujemo i prilagođavamo svoje osobnosti kako bismo se uklopili u društvo. Društvena je interakcija prema tome nalik kazališnoj predstavi. a čine ju društveni izvođači i publika. Izvedba je za Goffmana svaka aktivnost pojedinca koja utječe na promatrače i odvija se u određenom prostoru i vremenu pri čemu ta izvedba, uvjetno rečeno, ne bi smjela odudarati od očekivanih društvenih vrijednosti. Prihvaćanje u društvu kao krajnji ostvaren cilj dokaz je uspješne izvedbe, a u suprotnome se krše društvene norme te posljedično dolazi do – sankcija. Što može biti ekvivalent neuspješne izvedbe u kazalištu? To može biti *misperformance,* tj. pogreška u izvedbi, zaboravljanje teksta, tehničke smetnje, izvanjske okolnosti koje remete tijek izvedbe.
Vlastiti je primjer *misperformancea* odsutnost tišine (čuo se iritirajući zvuk klime) što mi je umalo omelo glumačku koncentraciju u izvedbi monodrame u Uraniji na 1. Zagrebačkom festivalu monodrame – i to monodrame koju baziram na tišini. Takve smetnje, manji ili veći *missperformancei*, ne moraju nužno razbiti konvenciju kazališta (kazališne iluzije), no ponekad upravo oni pobuđuju u gledatelju misao da je ono što gledaju – iluzija, dramska fikcija.

Vratimo se nakratko na principe svakodnevice. U djelu „*Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*“ Goffman ističe kako je pozornica privid dok život nije uvježban. No, pojedinac sebe i svoje ponašanje svejedno predstavlja na razne načine prateći dojmove koji se o njemu stvaraju. Kako autor navodi, „uloga koju pojedinac igra skrojena je prema ulogama

koje igraju ostali prisutni“ (Goffman, 2000:12) u interakciji. Goffman u izražavanju sebe razlikuje dvije vrste znakovne aktivnosti – prva obuhvaća znakove koje pojedinac producira; i to podrazumijeva svjesnu i namjernu komunikaciju onako kako ju poimamo tradicionalno, dok druga vrsta obuhvaća znakovnu aktivnost koja je neverbalna i svojstvena svakome ponaosob. Goffman je posvećen i proučavanju znakovne aktivnosti koja odaje jer je teatralnija i manje intencionalna. Također, smatra i da se razvojem interakcije među onima koji sudjeluju u njoj dopunjavaju početne postavke i informacije, a akteri preuzimaju uloge. Te su težnje uzrokom postojanja nekoliko različitih „ja“, ovisno o tome s koliko smo društvenih grupa u kontaktu, a svaka grupa iziskuje nove principe i nove uloge.

Goffman napominje da u svakoj situaciji postoji vrsta scenarija – ono što je pod kontrolom, ali i ono što je izvan nje, što odaje i uvelike je podložno vremenu, mjestu, ali i sudionicima izvedbe. Razlikuju se, prema autoru (Goffman, 2000:149), tri vrste sudionika: 1) izvođači, svjesni svega i nositelji čak i potencijalno destruktivnih informacija; 2) publika, koja informacije prikuplja i svjesna je toga da promatra iluziju, ali pristaje na to te 3) izvanjski promatrači koji ne znaju ni tajne o procesu ni informacije o prividu stvarnosti. Goffman te sudionike smješta u kazališni svijet prema „razini pristupa“. Naime, izvođaču je dostupan i proscenij i zapozorje, publici samo proscenij, a izvanjskim promatračima niti jedno. Promatrajući društvene grupe i pojedinca unutar istih, Goffman povlači paralele života i kazališta oslanjajući se na dramaturške principe i pokazujući da su isti vrlo primjenjivi u društvenom kontekstu. Lada Čale Feldman povezala je Ervinga Goffmana i Branka Gavellu. Gavella je ustvrdio da „motivi glumčevog kretanja na pozornici, moraju isto tako imati duboke korijene u elementarnom čovječanskom zbivanju.“ (Gavella, 2005b:99) Jer, i glumac je pojedinac koji sebe iskazuje. Kako navodi Gavella, glumac mora pronaći rješenja na temelju mnoštva uputa, osobnih promišljanja i samosvijesti. Sa svim tim znanjem i svjesnošću, glumac ulazi u uloge.

Od važnosti mi je osvijestiti glumačke alate u vlastitim procesima tijekom rada na ulozi. Moj privatni interes za svijet oko sebe, kao i za društvene uloge, jedan je od materijala koji mi obogaćuju unutarnji svijet i pomažu mi u kreiranju uloge.

3. Glumac na razmeđu privatnog i glumačkog

Izvedbeni čin ne postoji bez suodnosa između izvođača i publike odnosno, Gavellinim riječima, *Mitspiela.* Prema Gavelli, gluma je odabiranje i pojačavanje organskih psihofizičkih rezonanca čovječjeg doživljavanja koje izaziva u gledateljima psihofizičke pojave koje postaju nosiocima naročitog osjećajnog doživljavanja. Publika glumca ne doživljava samim gledanjem i slušanjem, već naprotiv, u gledateljima se paralelno s glumčevom akcijom bude svi oni organski elementi koji prate njegove akcije na pozornici.

Glavna svrha i sam cilj glumačkog djelovanja probuditi najorganskije i najvitalnije funkcije u ljudima koji se mogu označiti trenutnom publikom. Povežemo li Gavellin pojam *Mitspiela* s Goffmanom koji obrasce ponašanja promatra kao kazališnu izvedbu, kao glumcu mi je nužno osvijestiti svoj odnos prema publici i stvarnom svijetu. Sljedeće pitanje koje mi se, logično, nameće jest odnos moje privatnosti i mene kao glumca na sceni.

Nerijetko, publika upada u zamku prosudbe glumačke kvalitete i njegovih osobina na temelju njegove privatnosti ili pak obrnuto. Primjerice, ako je netko izvrsno i uvjerljivo odigrao komičnu ulogu Falstaffa na sceni, pretpostavlja se da je taj glumac humoristična i u privatnome životu. Možda je banalniji, ali ne i beskoristan primjer glumaca koji podjednako dobro igraju negativce u TV serijama. Brojni gledatelji uvjereni su, kada susretnu glumce iz TV serija u svakodnevnom životu, da su oni privatno – loši i pokvareni, dakle nalik likovima koje tumače. Ponovno, to je primjer isprepletanja fikcije i zbilje u „najobičnijim" situacijama. No, glumac je svjestan da je odnos između njegova privatnoga i glumačkoga daleko kompleksniji. Štoviše, glumac mora ovladati glumačkim alatima pomoću kojih se on jasno distancira od privatnoga. Na vlastitom primjeru, o kojemu ću pisati kasnije, s poezijom koju sam pretočio u monodramu imam emotivnu relaciju te je ona dijelom moga privatnoga interesa, no kao glumac ja se oslanjam na glumačku svijest i konkretne alate koji me distanciraju od moga privatnoga. Drugim riječima, gledatelj-laik može pretpostaviti da sam ja privatno sklon poeziji i senzibilan, što je ustvari potpuno nebitno kada gleda moju izvedbu jer se iz nje ne može *psihoanalitički* iščitati moj karakter.

Također, može poslužiti kao jedan primjer odnosa stvarnosti i glume iz ugla gledatelja te koliko su pojedinci skloni miješati stvarnost i (scensku) iluziju. Ipak, važno je osvijestiti da je gluma vještina i zanat koja ima svoje zakonitosti, pravila i alate. Isto tako, važno je odvajati privatno i profesionalno, tj. privatno i tehničko. Kao glumcu neizbježno mi je osvijestiti osobine mene kao Eugena Stjepana Višića odnosno moje privatne geste, mimiku, manire, govor (npr. dijalekt, poštapalice) i sve ono što čini ukupnost moje privatne ličnosti ili, kako bi Gavella rekao,

privatni ili *civilni sadržaj*. Upravo mi takva razina (samo)svijesti omogućuje uspostavu razlike između moje privatne ličnosti i mene kao glumca te, u konačnici, umjetnu tehničku ličnost i glumačku svijest u suigri između mene i publike.

Prema Gavelli, glumac umjetnu tehničku ličnost razvija kako bi uklonio automatizme koji sputavaju njegovo tijelo. U tome procesu glumac otkriva nove mogućnosti svoga tijela koje će doprinijeti razvoju i donošenju lika, čak i u situacijama koje glumcu nisu privatne. Tehnička ličnost zapravo je skup izvedbenih mogućnosti (tjelesnih, glasovnih, emocionalnih) koji omogućava donošenje normativne ličnosti – onoga što glumac pomoću tehnike treba utjeloviti – na scenu, iako privatno možda niti jedna niti druga s njim nemaju veze.

Na primjeru iskustva s monodramom, dio je moje privatnosti dijalekt kojega se lišavam u izvedbi svoje uloge u korist prevladavajućega standardnoga govora. Nasuprot tome, u sceni u kojoj pjevam pjesmu Elis Lovrić služim se labinjonskom cakavicom, što je i te kako udaljeno od moje privatnosti. Upravo ovdje dolazi do izražaja rascjep između privatnog i glumačkog, ali i, Gavellinim terminima, normativne i tehničke ličnosti.

Budući da sam spomenuo donošenje lika na scenu u ozračju Gavelline „*Teorije glume"*, nužno je uspostaviti još jednu distinkciju, a to je ona između uloge i lika – i to kako bih se u nastavku rada osvrnuo na svoj glumački i (ko)autorski proces rada na monodrami, netipičnoj u pogledu spomenute distinkcije. Lik je, kako navodi Pavis, vezan za građansku dramaturgiju koja ga želi pretvoriti u supstitut mimetičkog svijeta. Ipak, lik se sve više poistovjećuje s glumcem i pretvara se u psihološki i moralni entitet sličan drugim ljudima zadužen da izaziva efekt identifikacije. Lik je u dramskome komadu definiran nizom razlikovnih odlika, a te ga karakteristike pretvaraju u sjecište proturječnih svojstava koja onda potiču radnju. (Pavis, 2004:208, 209) Nadalje, Pavis objašnjava i tipove, odnosno konvencionalne likove.

Konvencionalne likove publika unaprijed poznaje i njihove se karakteristike ne mijenjaju – dodatno ih je učvrstila književna tradicija pa tako poznajemo razbojnika velikoga srca, dobru prostitutku, hvalisavca ili pak likove *commedie dell' arte*. Tip zapravo predstavlja barem ulogu karakterističnu za stanje ili manu, a tipski likovi često se nalaze u kazališnim oblicima s dugom tradicijom. Neke dramaturgije čak ne mogu niti biti bez tipova, poput farse ili komedije karaktera. Dimenzija ljudskosti razvijenija je u tragičnih likova, a inače je tip lik koji otvoreno priznaje svoju ograničenost. (Pavis, 2004:385)

Prema Patriceu Pavisu (Pavis, 2004: 395,396), uloga se može promatrati kao glumčeva i kao tip lika. Uloga kao tip lika definirana je kao uloga vezana za situaciju ili ukupno ponašanje,

nema nijedno individualno obilježje, već obuhvaća nekoliko tradicionalnih i tipičnih svojstava nekog oblika ponašanja ili neke društvene klase (npr. uloga izdajnika, negativca). S druge strane, glumčeva je uloga, odnosno *rola,* cjelokupan tekst i izvedba istog glumca koja je u skladu s njegovim karakteristikama. Odnos glumca prema ulozi čas je oponašanje i identifikacija (glumac utjelovljuje lik), čas je naprotiv, razlikovanje i očuđenje.

Glumac doživljava odnos prema ulozi kao napetost: on ili oponaša i približava se ulozi ili pak kreira ulogu po mjeri krojeći je prema svojoj ličnosti, tijelu i mašti. Pavis napominje kako je glumac stalno obuzet iskušavanjem uloge, njezinim pisanjem i njezinim odgonetanjem. Ipak, nastavlja Pavis, glumac sebi može postaviti i pitanje, koje određuje sve njegovo zalaganje i sve njegove preobrazbe: pitanje njegove uloge u društvu i uloge, transformirajuće ili konformističke, koju igra kazališno djelovanje u svijetu u kojem živi.

Na tragu Pavisa, ali i Goffmana, neizbježno mi je postaviti sebi navedena pitanja. Kao glumcu, jednako mi je neizbježno promatrati *svijet kao pozornicu*, kao građu iz koje crpim, a ljude kao izvođače/sudionike na pozornici života. Isto tako pristupam i ulozi. S jedne strane, svjestan sam svoje društvene odgovornosti kao glumca koji djeluje u zadanom kazališnom okviru, bila to pozornica Akademije dramske umjetnosti, Uranije ili pak institucionalnoga kazališta. S druge strane, tijekom procesa propitkujem sebe o svojoj ulozi u okviru dramske fikcije, one koja će se, kao rezultat glumačkog procesa i kolektivnog rada, uprizoriti na sceni. Da bih oprimjerio dosadašnja promišljanja o odnosu između svijeta i kazališta te shodno tomu društvenih uloga i glumačke uloge, detaljnije ću se pozabaviti nastankom i izvedbom svoje monodrame "*Ljubavno pismo ili ljubav koja se nije dogodila. Još.*"

4. Glumački proces na modorami ili sve počinje od riječi

U drugom semestru 1. godine MA studija glume pri Akademiji dramske umjetnosti uvriježeni je zadatak napraviti Ispit iz scenskoga govora kod prof. Tomislava Rališa – i to u monološkoj formi. Nimalo je lak zadatak za mladoga glumca da stane sam na scenu i izvodi monolog. Štoviše, moglo bi se reći da je i za glumce opsežnijega glumačkoga staža monološka forma najveći izazov. Upravo zbog kompleksnosti ovakva glumačkoga, a rekao bih i autorskoga zadatka uzimam monodramu kao primjer na kojemu ću pomnije proučiti odnos između društvenih uloga i glumačkih uloga, kao i odnos između kazališta i stvarnoga svijeta zajedno sa svim njegovim iluzijama, što se – pogotovo u monodrami inspiriranoj poezijom – dovodi do vrhunca. Jedan od brojnih izazova kod monodramske forme jest – prepuštenost sebi samome. Ne samo na sceni, gdje nemaš partnera s kojim ćeš razmjenjivati energiju, nego i u samotnom procesu rada.

Ne zanemarimo činjenicu da je glumac često sam sa sobom, sa svojom nutrinom, ogoljen i ostavljen na prosudbu drugima. Ipak, najžešći je kritičar – on sam. Istovremeno, kao što Gavella piše, morao sam osvijestiti to da sam ja promatrač svoga procesa što je iznimno zahtjevno, uzmemo li u obzir samokritičnost i osjetljivost materijala. Dakako, uz mene su bili moj mentor prof. Rališ, redateljica Kristina Grubiša i dramaturginja Ivana Vuković, koji su mi pomogli kao promatrači i sukreatori, no svaka je monodramska predstava, u konačnici, ipak autorsko djelo glumca, a za mladoga je glumca upravo monodrama najbolji način da se suoči sa svojim kako privatnim dijelovima ličnosti, tako i glumačkim odnosno tehničkim alatima.

Proces kreiranja i izvedbe monodramske predstave bio je složen i specifičan. Shvativši da se na studiju glume nismo dovoljno bavili poezijom, znao sam da imam pred sobom još jedan izazov. Poezija mi je oduvijek predstavljala poseban interes te sam zbog toga imao potrebu da joj pristupim kao glumac. Poezije je na sceni malo, a ako se i gdjegod pojavi, osjećam da je u odnosu na druge oblike izvedbenih formi marginalizirana, svedena na male pozornice nezavisnih scena, kavane i otvorene scene; ona je izuzetak, a ne pravilo. No, kazalište je oduvijek imalo moć spajanja i isprepletanja različitih rodova, dapače i nadilaženja formalnih i žanrovskih stega. Shodno tomu, vratimo se na glumački problem. Kako da glumac spoji lirsko i dramsko u svojoj izvedbi? Kojim se glumačkim metodama, tehnikama i alatima treba koristiti? Kako pristupiti onome što je srž ne samo glume nego i poezije – riječi? Brojna su mi pitanja lebdjela nad glavom dok sam se pripremao za monodramu.

Poezija sadrži poseban poetski jezik koji je disperzivan, orijentiran sam na sebe (i to u pogledu ritma, stila, odabira riječi). Ona je, nasuprot drami, nerijetko i lišena konflikta, akcije i napetosti,

dakle onoga što nas glumce pokreće na sceni. Također, lirski je izričaj autorefleksivan. Temelji se na prikazu nutrine lirskoga subjekta što je posve različito onome s čime se susrećemo u dramskim komadima.

Prvo pitanje koje mi se glumački nametnulo jest sljedeće: kako liriku, uzimajući u obzir sve specifičnosti toga roda, napraviti govornom? Krenuo sam od riječi. Prije svega, riječ je često promatrana – putem glasa i govora – kao jedan od ključnih glumačkih alata. Za Cicely Berry, susret s riječima suočavanje je i usmjeravanje prema onom što se nalazi izvan nas samih. (Berry, 1992:22). Čitamo ih otisnute na papiru i učimo napamet, što je samo po sebi cerebralni proces. Ipak, te riječi u glumačkoj izvedbi oživljuju, dobivaju smisao i dubinu, komuniciraju. Tražio sam načine na koje mogu oživjeti riječ u poeziji.

Budući da riječ u poeziji nije isto što i riječ u dramskom predlošku, paralelno sam morao raditi i na tome da dramatiziram poeziju, a potom je i glumački izvedem odnosno oprirodim služeći se sredstvom glasa i daha te osvještavajući važnost – tišine. Prema prof. Rališu, naš je glas, naša riječ most između unutarnjeg i vanjskog pomoću kojeg optimalno izražavamo svoje unutarnje ja. (Rališ, 2014:2) Vodeći se za time, tragao sam za metodama i tehnikama koje će oživjeti građu poput lirike, koja je bazirana na unutarnjem svijetu, te tako omogućiti meni da optimalno izrazim svoje unutarnje ja. Naposljetku, to i jest lirsko u dramskom.

Spomenuo sam riječ, ali ne i bez razloga, tišinu. Gavella tvrdi da nedostaju „govorni izrazi za određivanje tih naših raznih doživljajnih stanja. Posežemo u naše svakodnevno vrelo komunikacije i na neki način svoja unutarnja stanja objašnjavamo stilskim figurama. Problem je što siromašnost objasnidbenosti leži i u tome što su ta stanja uvjetovana time da su intimna sfera samog glumca.“ (Gavella, 2005a:65) U procesu rada na monodrami uvidio sam važnost ne samo riječi, daha, udaha, glasa, nego i njene sušte krajnosti – tišine, koja na sceni postaje višeslojna i višeznačna i i te kako funkcionalna. Nadalje, shvatio sam i to da u pristupu poeziji moram napraviti otklon od svakodnevnog vrela komunikacije i objasnidbenosti jer bih time osiromašio i banalizirao svoju izvedbu, svodeći ju na intimnu dimenziju, pa čak i na patetiku. Poezija zahtijeva jasnu distinkciju između privatnoga i glumačkoga ne bi li se upravo glumačkim alatima postigao krajnji učinak građe koju iznosim na scenu.

5. Privatno i glumačko u monodrami

Radeći na monodrami u dugotrajnom procesu, naučio sam odvojiti *sebe privatno* od sebe kao glumca. No, budući da mi je poezija interes koji dugo gajim, privatna je sfera - u odluci da se glumački bavim poezijom - prisutna. Kako je sve krenulo? Od prikupljanja građe, dakle poezije na kojoj će biti potrebno mnogo raditi. Taj rad uključuje odabir poezije koja me (privatno) nadahnjuje i koja se nadovezuje na problem kojim se bavim (ljubavna veza), a zatim proces prilagodbe, dramaturškog povezivanja pjesama u narativnu cjelinu te, onoga što je najbitnije meni kao glumcu, kreiranju lika (koji ne postoji!) i rada na ulozi.

No, shvatio sam da ovo nije tek rad na ulozi. Ovo je i autorski projekt kojemu treba pristupiti sustavno, što podrazumijeva i prethodno istraživanje. Dok sam tragao za pjesmama, susretao sam se s pjesmama poput „*Koza*“ Mate Balote ili pak „*Moj did“* Drage Ivaniševića. Te su pjesme meni mnogo značile; s njima sam bio emotivno vezan. Sjetio sam se svoga *dida. Did* se zvao Stipe, a ja sam Stjepan. Obojica smo imali lijep odnos. Iz privatne sam sfere imao potrebu govoriti navedenu poeziju - i to kao unuk, dakle kao ja. No, promišljajući kao glumac, shvatio sam da moje privatno ne bi išlo u korist izvedbi. Dapače, ono bi me odvelo u posve krivom smjeru. Iz toga sam razloga odlučio napraviti otklon od privatnog - od emocije prema *didu* Stipi, od uloge unuka (koja je, uzgred rečeno, jedna od mojih društvenih uloga, a ja moram raditi na glumačkoj ulozi), od vlastitih sjećanja i impresija. Dakle, ja sam odlučio posve se udaljiti od svojeg privatnog te se posvetiti materijalu iz pozicije sebe kao glumca.

Prvotna ideja, koja je ipak pala u vodu, bila jest da govorim nepovezanu poeziju poput one koju je u ranim fazama pisao Miroslav Krleža. Potom sam, ipak, umjesto disperzivnih tema gravitirao prema jednoj koja me najviše privlačila - temi ljubavi. Na sreću, o toj je temi prevladavalo najviše poezije, stoga sam imao nelak, ali ugodan zadatak: izabrati pjesme koje idu u korist mojoj monodrami u nastanku. Sljedeći je korak bio povezivanje odabrane poezije u zaokruženu cjelinu. I tako je sve krenulo.

U procesu selekcije poezije bilo mi je potrebno izabrati one pjesme koje se uklapaju u moj koncept, a to je podrazumijevalo distancu od vlastitih želja. Poezija će poslužiti kao dramaturška građa. Proces selekcije završio je tako što sam odbacio one pjesme koje se nisu uklapale u sadržaj monodrame. I tu sam, ponovno, naučio distancirati se od privatnih želja, koliko god da je moja privatna sfera klijala ispod površine toga procesa. Znao sam da će govor o ljubavi, nečemu što mi je u tome trenutku bilo bolno, imati na mene privatno psihoterapijski učinak. I baš zato bilo mi je važno baviti se glumačkim alatima, glumom kao zanatom,

usavršavanjem svoje umjetničke tehničke ličnosti, kako bi onaj gotov rezultat na sceni bio profesionalan, glumački, prirodan, ali nikako privatan.

Da to nije nimalo lako, svjedoči i Goffman. To je tako zato što smo mi, uz to što smo glumci, i društvena bića. Sve ono što čini nas takve kakvi jesmo, baštinimo iz svoje okoline, odgoja, društvenih navika i obrazaca. Goffman naše uspješno izvođenje te društvene predstave smatra ključnim za naše formiranje i zauzimanje mjesta u društvu. Da bismo mogli osluškivati taj svijet oko nas, pa i sebe same, moramo biti budni i prisutni, sposobni upiti impulse i informacije i najbolje ih iskoristiti. Društveni aspekt sebe, koji jest dijelom moje privatne ličnosti, nemoguće je zanemariti. No, zato sam tijekom rada na ulozi naučio da postoje sustavne metode i tehnike uz koje se odmičem od privatne ličnosti.

U procesu su mi od važnosti bile glumačka svijest bez koje se ne može iznijeti uloga. U odnosu na društvene uloge koje izvodimo u svakodnevnome životu, na sceni je bitan trenutak. Mi smo u trenutku. Mi smo prisutni. I iako znamo, primjerice, razvoj dramske radnje, mi igramo kao da ne znamo sljedeću repliku. Paradoks! Takvu vrstu svijesti ne posjeduje čak ni pojedinac s najistančanijom intuicijom.

6. Rad na ulozi i kreacija lika koji (još) ne postoji

Susret s monodramom, i to s uporištem u poeziji, za mene je bilo novo glumačko iskustvo. Dok sam radio na dramskim tekstovima, usvojio sam jasne faze i metode rada. Prvo čitam i istražujem tekst. Razmatram ciljeve svakoga lika na razini cijeloga komada, a potom i ciljeve u pojedinačnim dramskim situacijama. Naglasak je na razmatranju jer se odmičem od predodžbe. Naime, prije čitaćih je proba najgore stvoriti gotovu sliku u glavi i znati kako ono što je upisano u tekstu treba izgledati. Povodi li se glumac za već unaprijed stvorenom slikom, zaboravlja na sve ostale bitne elemente procesa rada na ulozi - igru s partnerom/icom, režijske upute, trenutak. Ne smije se robovati slici i predodžbi nego, nasuprot tome, istraživati.

Zato sam i u monodrami odlučio istraživati, a istraživački proces uključivao je i spisateljsko-stvaralački aspekt. Dok sam adaptirao poeziju i nadopisivao narativne dijelove koji su je povezivali u suradnji s dramaturginjom Ivanom Vuković, pazio sam da ne skliznem u slike i predodžbe te da mi iste slike i predodžbe ne postanu vodilja kroz kasniji proces. Dapače, htio sam da istraživanje bude upravo istraživanje. Dodatan je razlog takvom pristupu i činjenica da, što je drukčije od svega dosada, nemam lik.

U dramskom tekstu manje-više jasne su podjele. Dobiješ lik i od lika moraš napraviti ulogu; prilagoditi je sebi i svome glumačkome habitusu, a zatim je i glumačkim alatima obogatiti, učiniti svojom i obraniti. No, u monodrami ja nisam imao lik. Morao sam ga stvarati iz nule. Dakle, još jedan glumački, ali i autorski izazov. Nakon selekcije pjesama u skladu s problemom kojim sam se htio baviti u monodrami, odlučio sam ići korak dalje.

Dramaturginja Vuković i ja precizirali smo problem, a to je prikaz projekcije ljubavi. Moja monodrama fokusirala se na faze koje pojedinac prolazi u ljubavi. Čim spominjem faze, jasno je da je trebalo pronaći narativnu nit koja će prikazati faze upravo povezujući pjesme. Na temelju pjesama bavili smo se dramskom strukturom i stvarali koncept i radnju, iz čega je posljedično proizlazio i lik, onaj iz kojega ja stvaram ulogu, kao i lik Nje, neprisutne djevojke oko koje se stvara unutarnji konflikt.

Kako sam prilagodio poeziju? Svaku sam pjesmu postavljao u dramsku situaciju; svaka je pjesma, dakle, sama po sebi postajala dramska situacija koju određuju uvjeti, cilj, glumačka akcija, kontekst i (ljubavna) faza koja ju dramaturški zatvara. Poezija je služila kao oslonac za prikaz spomenutih faza, a nadopisani su tekstualni dijelovi proizlazili iz dramaturškog promišljanja materijala.

Kako je iz toga proizašao lik, a zatim uloga? Monodrama je koncipirana kao moje obraćanje Njoj, dakle zamišljenoj djevojci. U svakoj pjesmi ja na različite načine prigovaram Njoj zato što Ona nije ovdje i zato što je naša veza nemoguća. Situacije pritom variraju od onih gdje joj govorim da je volim i gdje se zajedno smijemo do onih gdje joj štošta zamjeram.

Uz prilagođene pjesme i nadopisane dijelove stvorio sam lik Njega, onoga koji pati za nemogućom ljubavlju. Tijekom procesa taj mi se lik sve više i više bistrio, a tako je nastajala i uloga. Zato je bilo bitno svaku pjesmu prilagoditi u dramsku situaciju, izvući iz nje ono najautentičnije te je učiniti konkretnom kako bi ona bila i glumački igriva.

Kao sljedeći se izazov nametnulo još jedno važno pitanje, a to je pitanje fokusa, što je pak dio glumačke svijesti. Kako se obraćati (fiktivnoj) Njoj koje nema, a istovremeno igrati monodramu pred publikom? U koga gledam? Komu govorim? Dakako, radi se o neprirodnom stanju, a glumački zanat podrazumijeva pronalazak prirodnosti unatoč spoznaji o neprirodnosti određenih uvjeta u kojima se nalazimo. Vratimo li se na Goffmana i teoriju društvenih i glumačkih uloga, sam je čin izvedbe uvjetovan konvencijom, a slično je i s odnosom između izvođača i publike. Samim time što sam ja kao glumac na sceni jest neprirodna situacija per se. Nadalje, iluzorna priroda kazališta podjednako je neprirodna. U svakodnevnoj situaciji jasno je kome se ja kao Eugen Stjepan, pojedinac, obraćam. Ako se pak obraćam „nekoj zamišljenoj

točki", to je već, da se slobodnije izrazim, kao da sam poludio ili kao da razgovaram sam sa sobom. Već je sam glumački monološki iskaz dijelom kazališne konvencije, kao i primjerice aparte.

Vratimo se na pitanje fokusa. Ako se zagledam u jednu zamišljenu točku, to mi se nije činilo kao najsretnije rješenje. Zašto? Zato što Ona nije u jednoj točki; Ona je svugdje (i nigdje?); Ona je i stvarna, i nestvarna; Ona je dio mene, i moja projekcija. Složenost moga odnosa prema njoj trebalo je glumački odigrati vještim tretmanom fokusa. Ja sam odredio kome govorim, gdje se nalazim kada govorim i što govorim.

Zatim, odredio sam planove govora. Moj se govor, dakle, odvija na više planova:

1. Gledam u gledateljicu i govorim gledateljici kao da je to Ona.

2. Gledam u gledateljicu i govorim kao da je to Ona, ali fokus je na meni; javno se osamljujem, a govorim sebi; riječ je o unutarnjem monologu.

3. Obraćam se publici u vidu svojevrsnoga komentara.

Odredivši planove govora, bilo mi je lakše objediniti i normativnu i tehničku ličnost, ali i otjeloviti lik u ulozi; shvatiti ga faze kroz koje prolazi; uspostaviti odnos koji On ima s Njom. Tako se od samih začetaka procesa, selekcije pjesama s obzirom na problematiku, dramaturškog veza i, konačno, stvaranja situacija sa svima glumcu nužnim zadatostima (ciljem, akcijom, kontekstom, itd.) stvorio i lik, a zatim i uloga.

Isto tako, gore navedeni planovi ponovno ukazuju na iluzornu prirodu kazališta. Obraćam se Njoj koje nema. Igram se sa zamišljajem i stvarnošću. Bilo koja gledateljica može postati Ona ako svoj fokus prebacim na gledateljicu. Sadržajno, monodrama se bavi imaginacijom ljubavi. Teatar sadržaj imaginarne ljubavi pretvara u dvostruku iluziju, čak i obmanu. I na dvostrukosti iluzije pristajemo zbog kazališne konvencije. I u tome se nalazi magija umjetnosti - bila ona poezija ili kazalište. U toj iluziji kao glumac učim svjesno manipulirati; igrati se; stvarati; održavati iluziju na životu (jer, što li je život nego iluzija?).

7. Pristup društvenim ulogama u monodrami

Kao što sam prethodno napisao, volim proučavati ponašanja ljudi u svakodnevnom životu, što je za glumca iznimno bitno. Volim prodrijeti u njihovu psihologiju, na temelju onoga što vidim pretpostaviti kakvi su, u kojem su psihološkom stanju, kakvoga su statusa, kamo i zašto idu, itd. Također, zanimljivo mi je promatrati interakcije ljudi u svakodnevnom životu jer pokatkad ispadaju teatralnije od samoga teatra. Usputan žamor u tramvaju. Svađe ljubavnika na cesti. *Small talk* susjeda na hodniku zgrade. Razmjene između kupca i kumica na tržnici. No, uzimajući u obzir društveni okvir, valja se osvrnuti i na odnose koji se grade ili razaraju među pojedincima dok oni zauzimaju određene uloge. Između ostalog, uloge koje se mogu zauzimati jesu i muške i ženske uloge, uvjetovane što društveno, što biološki. Budući da se u monodrami bavim ljubavnim odnosom između Njega i Nje, nameće mi se, nakon što sam se osvrnuo na odnos između uloge i lika, i pitanje društvenih uloga provučenih kroz dramu. Novo gledište na vlastiti rad otvorila mi je kritika Nataše Govedić izdana u Novome listu.

Nataša Govedić[2] piše: „Na sceni nije prisutna »toksična muškarčina« puna sebe, nego senzibilni, altruistički sanjar možda čak i veće emocionalne otvorenosti negoli kad su u pitanju glumice na sceni.“ U ovome se malome fragmentu njezine kritike očituje odnos prema zadanim društvenim ulogama odnosno stereotipnom prikazu maskuliniteta i femininosti na sceni. Neobično je da glumac pokazuje emocionalnu otvorenost ili da igra senzibilnog, altruističnog sanjara. Društveno je očekivanje, pogotovo u našoj sredini, da će se glumica bolje emocionalno otvoriti od glumca odnosno, što je posljedica učenja da nije dobro da muškarci pokazuju emocije. No, u svojoj sam monodrami, između ostaloga, htio razbiti takvu predrasudu jer smatram da glumice i glumci mogu podjednako dobro igrati senzibilne sanjare i sanjarke. Uostalom, riječ je ovdje, iznova, o brušenju i uporabi umjetničke tehničke ličnosti.

Drugi je moment sitne subverzije, za današnje vrijeme i ne toliko revolucionarne, ali vjerujem i dalje aktualne, činjenica da u monodrami Ona napušta Njega. Dakako, revolucionaran je bio takav zaplet u doba Henrika Ibsena i njegove Nore. No, ipak, dolazi se do drugačijeg pristupa društvenoj ulozi, što meni kao glumcu otvara prostor za kreaciju netipičnog lika, a potom i uloge koja ruši očekivanja. Ona odlazi i ostavlja Njega u kontemplaciji, emotivnome vrtlogu, osami, boli. Iz situacije u situaciju igram taj vrtlog, razvijajući odnos prema Njoj i ogoljavajući sebe.

[2] https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/poezija-i-teatar-nerazdvojni-par-zagrebacka-kazalista-postavljaju-tri-ljetne-premijere/

Budući da sam se u monodrami bavio psihologijom lika kojeg utjelovljujem, referirao bih se na Carla Gustava Junga te njegov pojam arhetipa, što je i te kako u vezi kako s društvenim ulogama, tako i s kreacijom lika. Carl Gustav Jung definirao je arhetipove kao sadržaje kolektivnog nesvjesnog. (Jung, 2003:13) Naime, Jung razlikuje osobno nesvjesno koje je površinsko te kolektivno nesvjesno, ono dubinsko i neobilježeno iskustvima koje je kod svih pojedinaca isto, a sadržava obrasce ponašanja.

Kada govorimo o kolektivnom nesvjesnom, tada je riječ o arhetipovima, točnije nesvjesnim sadržajima koji se mijenjaju kad ih postanemo svjesni i prihvatimo ih, stoga arhetipovi uvijek imaju ona značenja koja im pridaje ličnost koja ih i osvještava. Ključnima je Jung smatrao ove arhetipove: sjenka, animus i anime, zatim četiri arhetipa kod muškarca (kralj, ratnik, čarobnjak i ljubavnik) te persona i jastvo. Pobliže ću promotriti arhetipove koji se odnose na muškarca kako bih rasvijetlio lik na kojemu sam gradio svoju ulogu.

Naime, da bi muškarac spoznao sama sebe, potrebno je da spozna vlastitu sjenku – tamne strane svoje ličnosti kako bi došao do arhetipa anime. Anima je arhetip ženskoga u muškome nesvjesnome; razvija se iz susreta sa majkom, a doživljava u projekcijama žena koje muškarac susreće u životu (majka, partnerica, sestra…). Anima je vodič kroz unutrašnji svijet i vodi do samospoznaje prolazeći kroz četiri stupnja razvoja: nagonski i biološki odnosi; romantika i estetika s dozom seksualnosti; uzdizanje ljubavi do razine duhovne odanosti i na kraju – razvoj mudrosti. Spoznaja anime može biti zahtjevna jer „iako je veoma prirodno da muškarci imaju neke osobine kao i žene i obrnuto, ponekad je društvena priroda konzervativna i zahtijeva da se savlada izvjestan moralni otpor i predrasude.“ (Jung, 2003:65)

Nastavno na Jungova opažanja i podjele, Robert Moore i Douglas Gillette u svojoj knjizi „*King, warrior, magician, lover: rediscovering the archetypes of the mature masculine*“ donose četiri arhetipa koja se pojavljuju kod muškarca: arhetip kralja, arhetip ratnika, arhetip čarobnjaka i arhetip ljubavnika. (Moore & Gillette, 1991:47) Svi oni supostoje u muškarcu i ukoliko je jedan arhetip dominantan, ostali su pasivni, a svaki od njih ima neke istaknute osobine, što znači da je kralj organiziran i moralan, ratnik nosi maskulinu energiju, čarobnjak posjeduje radoznalost o okolini i samome sebi, a ljubavnik posjeduje emocije i empatiju.

Promatrajući jungovske arhetipove, u monodrami nastojim rušiti arhetipove, ali i uobičajene društvene uloge. Naime, u monodrami se ruši arhetip kralja, koji je stamen, organiziran, moralni kompas i koji se smatra dominantnim muškim arhetipom. Fokus je na ljubavniku, osjećajnom i introspektivnom pojedincu koji uz pojavu čarobnjaka (u vidu intuicije i samoprocjene) oblikuje netipičnu glumačku, ali i društvenu ulogu. Nakon emocije i introspekcije u poetsko-

glazbenom vrhuncu monodrame, nakratko se može iščitati arhetip ratnika, no njegova je agresija ponovno usmjerena na sebe sama. Ljubavnik proživljava, osjeća – dajući na sceni muškarca čiji je kralj u raspadu, a u tom rascjepu dolazi do dominacije inače pasivnoga arhetipa u sjeni.

Tumačeno iz perspektive društvenih uloga prema Goffmanu, muškarac je patnik i ranjiv, sve ono što u društvu ne bi trebao biti zbog, kako kaže Jung, konzervativnosti društva. U monodrami je muškarac u poziciji nemoći – društvo očekuje da muškarac dominira, da prekida ljubavni odnos i da ne pokazuje emocije, a ovdje je žena koja odlazi i za kojom se pati. Igrajući Njega, u jednoj se situaciji doslovno ogoljavam, ostajući samo u donjem rublju, što prati i emocionalno ogoljavanje; na taj način dovodim u pitanje maskulinitet.

Nadalje, Jung osim sjenke, animusa i anime i četiriju muških arhetipova, kao važan arhetip navodi i personu, definirajući ju kao segment kolektivne psihe koji odiše individualnošću. Pri tome, persona ostavlja dojam na ljude, ali i skriva pravu prirodu osobe (Erving Goffman kao o djelu naše osobnosti govori o znakovima koje pojedinac producira i oni koji ga odaju). Pojedinac ujedinjen sa svojom personom, neće biti ni svjestan njezina postojanja jer je posve zatomio svoju prirodu i ponaša se sukladno društvenom idealu – igra svoju ulogu, žrtvuje svoje jastvo i identificira se s društvenim ulogama i okvirima.

Slično Jungu, tvrdi i Goffman – preuzimanjem svoje društvene uloge, sebe predstavljamo u svjetlu u kakvom želimo da nas drugi vide te da sukladno tome bivamo prihvaćeni unutar društva. Gledajući iz glumačke perspektive, pojedinac igra ulogu kao da je na sceni, a publika su mu drugi sudionici interakcije pa će primjerice odobriti arhetipove kralja i ratnika, a sankcionirati emotivnog ljubavnika jer tako zahtijeva društvo (publika).

Glumac pak, gradeći ulogu, može poprimati osobine onog arhetipa koji njemu privatno nije blizak, no glumačka je vještina da unatoč tome što ta dominacija nije privatna – bude glumački prirodna. U svojoj monodrami htio sam javnom samoćom te glumačkim rješenjima poput razrade više planova fokusa i prilagodbe poezije u svrhu prikaza ljubavnih faza i patnje iz muškoga ugla, dovesti u pitanje i tradicionalno zadane muške i ženske uloge, imajući na umu da dimenzija zamišljaja i nadrealnosti u samoj građi doprinosi zamagljenju tih granica.

8. Zaključak

U skladu s poredbom glumačke uloge i društvenih uloga, neodoljiva je i primamljiva, a rekao bih i vječno magična, strana glumačkoga zanata ta što se on svjesno bavi iluzijom, prividom, novostvorenim dramskim svjetovima, licima koja postoje ili koja će tek nastati te ih, sustavnim sklopom alata, pretvara u ulogu. Prema tome, kao glumcu mi je neizbježno imati u vidu dvije opreke koje, promotrimo li ih dublje, i nisu opreke u svojoj suštini – stvarnost i teatar. Analizom društvenih uloga, svakodnevnih ponašanja pojedinaca unutar zadanog društvenog okvira, razvidno je da svijet doista funkcionira poput teatra. Čak je i dinamika između izvođača i gledatelja nalik onome što se događa u kazalištu. Je li, stoga, sadržaj kojemu svjedočimo u stvarnosti – stvaran? Ili je i on iluzoran, baš poput pozornice na kojoj, poštujući kazališnu konvenciju, glumac svjesno manipulira dok utjelovljuje lik u suigri s publikom, svojim promatračima?

Baveći se odnosom između stvarnosti i kazališta, odnosno uloga u društvu i moje glumačke uloge, uviđam da je nužno, ako ne i presudno, imati svijest o moći kazališta i kazališnih te glumačkih principa u svakodnevnome životu. Koliko sam ja – ja u određenim društvenim situacijama? Koliko se moj identitet odnosno moje društvene uloge cjepkaju prebace li se samo u drugi društveni kontekst, prostor, suodnos? Naposljetku, mogu li ja biti *stvaran* i *autentičan* ako sam dijelom društvenog konsenzusa u kojima svi, na ovaj ili onaj način, nastojimo izbjeći društvene sankcije te poštovati svima nam zajedničke norme?

Neminovno je sudionike toga „svijeta kao pozornice" promatrati kao glumce. Samim time, neminovno je da je svijet katkad podjednaka iluzija kao kazalište te, upravo zbog toga, kazalište mora postojati kao dvoslika svijeta. Ono se u svojim različitim formama, kroz kompleksu povijest i promjene koje je doživljavalo, uvijek referira na stvarnost, a da, paradoksalno, gradi iluziju. I što li je ta iluzija nego moć da se svim umjetničkim postupcima koje imamo na raspolaganju ukaže na stvarnost?

Prisjetit ću se čuvene Mišolovke u „*Hamletu*". Teatar u teatru, kao i različiti metateatralni mehanizmi, služe nam da osvijeste moć iluzije. Ponekad ju naglase, ponekad ju, kao što sam i pisao, namjerno i ciljano razbiju kako bi nas podsjetili da smo u kazalištu. Kao glumac toga i te kako trebam biti svjestan, a u tome i jest čar glumačke igre. U Mišolovci se u predstavi unutar predstave razotkrivaju ključni obrati u radnji, a to je upravo moć iluzije. Iluzija počinje djelovati na stvarnost. Ona razotkriva tajne, ono što je potisnuto i skriveno u nama ili, kako bi Jung rekao, *nesvjesno* (sve navedeno jedna Mišolovka iznosi na površinu). Svaka predstava u kojoj glumim, vjerujem, ima takvu moć.

Uostalom, nema dobroga kazališta, pa tako ni glume, bez *prepoznavanja*. Primjerice, u bezvremenskim se Molièreovim komadima reflektiraju karakteri i tipovi koji su i dalje aktualni i prepoznatljivi; nije slučajno da je on, baš poput Williama Sheakespearea, klasik, dio kanona. Na sceni se preslikava, a potom i umjetnički oblikuje te stavlja u određenu formu građa preuzeta iz naše stvarnosti. Umjetnik, u ovome slučaju glumac, ima složen zadatak da predstavlja lik koji, poput predstave, poprima obrise stvarnoga, pritom vladajući svojim instrumentom, ali i glumačkom sviješću koja nas, glumce, primarno razlikuje od izvođača društvenih uloga u svakodnevnom svijetu.

Svijet u kojemu živimo jest poput teatra. I svijet i teatar puni su paradoksa, kontradikcija, iznenađenja i, u konačnici, iluzija. U tome se nalazi dubinska potreba čovjeka da stvara umjetnost te da ona opstaje unatoč svim izvanjskim preprekama. Kazalište je preživjelo ratove, a sada preživljava koronavirusu i restrikcijama usprkos. Zašto? Zato što je našem svijetu, ovoj stvarnosti koja je bogata kakva jest, potrebna nadogradnja, čarolija u obliku kazališta, premda jest svijet, sam po sebi, nalik kazalištu. Koliko mi kao pojedinci možemo spoznati taj svijet? Kada upotrijebim riječ „stvarnost", svjestan sam da je ona velikim dijelom društveni konstrukt te je vođena društvenim sporazumima, ulogama koje igramo. Također, stvarnost je uvjetovana složenim znakovnim sustavima (znakovima, simbolima) koji nam omogućuju komunikaciju te, naposljetku, i zauzimanje uloga, pristanak ili odstupanje od društvenih hijerarhija i normi.

Uzimajući u obzir način na koji društvo oblikuje i ustanovljuje stvarnost, razvidno je da ona počiva na iluzijama, na proizvoljnosti između onoga što vidimo i sadržaja koji se nalazi iza znaka. Da ne govorimo različitim načinima recepcije stvarnosti. Primjerice, od medija do medija njezini se prikazi razlikuju. Jedan se događaj (npr. utjecaj pandemije) mogu prikazati iz toliko uglova da se zaista, kao misleći pojedinci, pitamo živimo li u matriksu. U totalitarnim režimima, kakvi i danas postoje ili oblicima totalitariz(a)ma kojih nismo svjesni, također se stvaraju iluzije – konstrukti na koje pojedinci pristaju. Svijet oglašavanja i promidžbe reproducira slike idealnih života, savršenih tijela, materijalnih težnji i ljudskih vrijednosti, što nam se usađuju u našu podsvijest te, shodno tome, u svojim društvenim ulogama koje igramo nastojimo biti najbolje verzije sebe. Nastojimo biti ono što se od nas u društvu u datome društvenom kontekstu očekuje.

Kao glumca koji promatra stvarnost kao kazalište, ali i kao građu iz koje razvijam svoj senzibilitet, empatiju, razumijevanje i kritičnost, interesira me i intrigira dinamika između društvenih uloga i glumačke uloge. Ako pokušam imalo zagrabiti u stvarnost koja, kako sam utvrdio ili, preciznije, naslutio, i nije dokraja stvarna, postaju mi bistriji i principi kazališta, njegove svrhe i funkcije u društvu.

I kada se jedan kazališni i glumački proces dovrši, ono što nikad nije dovršeno jest istraživanje svijeta. I u toj umjetničkoj avanturi na razmeđu svijeta i kazališta, iluzije i stvarnosti, društvenih okvira i kazališnih konvencija, ja ispitujem svoje uloge U naboju između iluzije i stvarnosti, njihovu složenom odnosu, isprepletanju, međusobnom nadograđivanju, napetosti pa i suovisnosti, održava se vječna "magija". Poput iluzionista i svojevrsnoga scenskoga maga, glumac svjesno manipulira publikom uvlačeći je u iluziju ili ju, hotimice, razbijajući. I od tih se elemenata sastoji transformativna moć kazališta. Svaka riječ izgovorena na sceni, isto tako, ima moć da utječe na nas, da mijenja stvarnost, da ju očuđuje. Završio bih ovaj rad mišlju Louisa Pasteura koja opisuje moć riječi kojima vlada glumac, kao i pojedinac u društvu, "Pazi na svoje misli, one postaju riječi. Pazi na svoje riječi, one postaju djela. Pazi na svoja djela, ona postaju navike. Pazi na svoje navike, one postaju karakterne osobine. Pazi na svoj karakter, on postaje tvoja sudbina."

9. Literatura

1. Berry, Cicely. (1992). The Actor and the Text. New York: Apllause Theatre and Cinema Books

2. Čale Feldman, Lada. (2013). GAVELLA I GOFFMAN. Dani Hvarskoga kazališta, 39 (1), 139-170. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/123025

3. Gavella, Branko (2005a) Teorija glume, prir. N. Batušić i M. Blažević, Zagreb: CDU.

4. Gavella, Branko (2005b) Dvostruko lice govora, prir. S. Petlevski, Zagreb: CDU.

5. Goffman, Erving. (2000.). Kako se predstavljamo u stvarnom životu, Beograd:Geopoetika.

6. Jung, Carl Gustav. (1959). Arhetipovi i kolektivno nesvjesno. (B.Milakara, 2003) Beograd: Narodna knjiga.

7. Moore, Robert L., & Gillette, Douglas. (1991). King, warrior, magician, lover. San Francisco: HarperCollins.

8. Pavis, Patrice. (2004). Pojmovnik teatra, Zagreb: CDU.

9. Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.