

**Knez, Luka**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2023**

*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:205:897919>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-03-14**



*Repository / Repozitorij:*

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



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**LUKA KNEZ**

**ŠMIRA**

**(Umjetnost glumačke nedosljednosti)**

**Pisani dio Diplomskog rada**

**Zagreb, 2023.**

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**

**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**Studij glume**

**ŠMIRA**

**(Umjetnost glumačke nedosljednosti)**

**Diplomski rad**

**Mentor: doc. art. Dora Ruždjak Podolski**

**Student: Luka Knez**

**Zagreb, 2023.**

## **Sažetak**

U ovom diplomskom radu baviti ću se nedosljednošću glumačkog iskaza, odnosno “šmirom” i njezinim pojavljivanjem unutar vlastitog glumačkog iskustva tijekom studija. Preispitat ću sve strane “šmire”, negativne, ali i one koje su ponekad korisne glumcu. Zatim, pokušat ću potvrditi temeljnu misao da svijest igra ključnu ulogu u prepoznavanju grešaka, kako na privatnom tako i na profesionalnom planu, pomažući nam da ih dovedemo u područje kontrole i iskoristimo za vlastiti rast i razvitak.

## **Ključne riječi**

“šmira”, svijest, glumac, publika, proces

## **Summary**

In this master's thesis, I will deal with the inconsistency of the actor's statement, that is “šmira” and also its appearance within my own acting experience during my studies. I will review all sides of the “šmira”, negative, but also those that are sometimes useful to the actor. Then, I will try to confirm the basic idea that consciousness plays a key role in recognizing mistakes, both on a private and a professional level, helping us so we can bring them into control and use it for our personal growth and development.

## **Key words**

“šmira”, consciousness, actor, audience, process

## SADRŽAJ

<b>1. UVOD</b> .....	1
<b>2. ŠTO JE ŠMIRA?</b> .....	3
<b>3. UMJETNOST GLUMAČKE DOSLJEDNOSTI</b> .....	7
<b>4. GLUMOM KROZ ŽIVOT</b> .....	10
<b>5. ŠMIROM KROZ PREDDIPLOMSKI STUDIJ GLUME UZ POKOJE ZRNO GLUME</b> .....	13
<b>6. GLUMOM KROZ DIPLOMSKI STUDIJ GLUME UZ POKOJE ZRNO ŠMIRE</b> .....	17
<b>7. ZAKLJUČAK</b> .....	20
<b>8. LITERATURA</b> .....	21

## 1. UVOD

Nedavno sam pristupio ispitu iz kolegija “Gluma u radiodrami”. Kako sam prenosio ispit s 4. na 5. godinu, bilo je potrebno iščitati sav predloženi materijal kao uvjet za pristupanje usmene ispitu. Čitajući literaturu naišao sam na članak Pere Kvrgića *Radio-igra - Glumac i slušalac*. Nekoliko mjeseci ranije odredio sam temu pisanog diplomskog rada vezanu za “glumačku šmiru” u procesu stvaranja uloge kao i igranja predstave, a jedan dio članka potpuno se poklopio s mnogim detaljima kojima se želim baviti u diplomskom radu. Pero Kvrgić govori kako se glumačka gesta proizvedena tijekom snimanja radio-igre ne vidi, ali kako ona svakako pomaže glumcu u vjerodostojnosti iskaza i u samome izgovaranju teksta. Kvrgić to ovako obrazlaže: “Nije mu bitno važno (glumcu op.a.) kojim će se izražajnim sredstvom izražavati, da li se obraća uhu ili oku, već da svoju unutrašnju sliku svoga doživljaja prenese na gledaoca ili slušaoca. Često se dešava da se unutrašnja slika glumčevog doživljaja zamjenjuje slikom riječi pa umjesto naše pažnje koja nas prikiva na unutrašnje zbivanje u glumcu, nudi nam se: akustično fotografiranje riječi i rečenica... U ovakvim slučajevima način izgovaranja postaje sam sebi cilj umjesto sredstvo. Kao što ni riječi ne postoje radi samih riječi, tako ni govor glumca ne postoji radi samog govora.”<sup>1</sup> Ovaj iskaz naveo me na pomisao kako je glumačka izvedba univerzalna umjetnost bila ona pred mikrofonom, na pozornici ili pred kamerom. Važnost glumačkog unutrašnjeg doživljaja koju Pero Kvrgić spominje relevantna je u stvaranju recepcijskog doživljaja u recipijentata. Ako gluma postaje sama sebi svrhom, ako se riječi izgovaraju bez uključenih emocija potaknutih procesom istraživanja i analiziranja, bez preka-panja po vlastitim iskustvima te njihovih pretapanja u “lice”, prekida se prijenosni kanal između glumca i publike. Ili to nije sasvim istinito?

Naišao sam na brojne definicije “šmire” kako putem interneta tako putem razgovora s kolegama. “Šmira” se povezuje s preglumljavanjem, odnosno imitacijom osjećanja, situacije, odnosa, grimase, pokreta, s podilaženjem publici u namjeri da se glumac svidi toj istoj, površnim izigravanjem bez ikakvog dubinskog pokrića i bez pravog uranjanja u suštinu lica i njegovih okolnosti podcjenjujući tako publiku, a sebe uzdižući do nebesa. “Šmira” kao izraz nosi

---

<sup>1</sup>Kvrgić, Pero (1966.) *Radio-igra — Glumac i slušalac*. Časopis *Kolo*, u tematskome broju 40 godina Radio-Zagreba (423.-427.str.). Ur. Jasna Bašić, Lidija Barišić Bogišić, Mirjana Mataija i Vesna Radaković Vinchierutt. Zagreb: Matica hrvatska, str. 425/426

negativni predznak, a može se prepoznati i izvan kazališnog okvira, primjerice na političkoj sceni. Tako se političari u predizbornoj kampanji, u nadi da će dobiti što više glasova, oslanjaju na “šmiru” u pokušaju da zavedu što više ljudi i ostvare što veći broj potencijalnih glasova, ne shvaćajući koliko je to prozirno, ili pak shvaćajući, ali se isto tako oslanjajući na emocionalnu sljepoću određenog broja ljudi. Posljedično, kako sam već naveo, šmira zadobiva pejorativan kod koji označava nešto prijetvorno, površno i neistinito.

Prijetvorno, površno i neistinito? Da. Sve dok nisam naletio na jedan članak koji se nalazi na web-stranici udruženja mladih umjetnika okupljenih pod simpatičnim, a meni za ovaj diplomski rad i odgovarajućim nazivom “Šmiranti”. U objašnjenju čime se i zašto bave spominje se i definicija “šmire” koja uvelike odgovara negativnoj konotaciji koju sam već spomenuo, no možemo se zapitati je li to baš tako kad se uzme u obzir njihovo spominjanje glumačkog umijeća nekih velikih umjetnika koje se može zamijeniti “šmirom”, poput glumačke igre Charlijeja Chaplina, Jacka Nicholsona, Roberta de Nira, Meryl Streep itd.<sup>2</sup> Sve njih povezuje velika lakoća igranja te postaje upitnim događa li se u njima onaj unutarnji doživljaj kojeg Pero Kvrđić smatra neophodnim, no ono što je sigurno da im publika uvijek beskompromisno vjeruje, ne dovodeći njihovu glumačku izvrsnost u pitanje.

Je li onda prijenos unutarnjeg glumačkog doživljaja na publiku, u akustičnom i vizualnom smislu, neophodan da bi glumački iskaz bio uvjerljiv, kako Pero Kvrđić pa i Branko Gavella u svojoj knjizi *Glumac i kazalište* tvrde? Može li se “šmiranjem” navesti publiku da ona povjeruje glumcu sa scene? Može li se “šmira” osvijestiti, kontrolirati i upotrijebiti u glumačkome procesu tokom studija i nakon njega? To su neka od pitanja kojima ću se baviti u ovom diplomskom radu.

---

<sup>2</sup> <http://www.smiranti.com> o “šmiri”.

## 2. ŠTO JE ŠMIRA?

Hrvatski rječnik prebogat je turcizmima, germanizmima i talijanizmima pa tako i riječ “šmira” dolazi s drugih prostora. Riječ “šmira” dolazi od njemačkog glagola *schmieren* koji u prijevodu znači namazati, premazati, podmazati, zaprljati, škrabati, mrljati, a kao imenica *die schmiere* znači mazivo, kolomaz.<sup>3</sup> To nas dovodi do definicije “šmire” koja doslovno znači gluma “na rutinski”, kao svako lažno i neiskreno oponašanje umjetnosti. Doduše, postoje oni glumci koji “šmiraju” u manjim količinama što često publika ne primijeti. Veoma je rijetko da svaka glumačka izvedba bude potkrijepljena stopostotnom emocijom i glumačkim stanjem pa “šmira” predstavlja za glumca svojevrsni način ekonomizacije energije. S druge strane pak, postoje glumci kojima je “šmira” osnovni modus operandi, ne predstavlja im nikakav problem i upitno je imaju li uopće svijest o njoj. Često su takvi glumci skloni scenskom pretjerivanju i dekoraciji i uobičajeno se za njih kaže da “soliraju” na sceni. Povrh toga, ti se isti glumci pokušavaju svidjeti publici pa koketiraju s njom, nesretni i nesvjesni odnosa između glumca i publike, o čemu je doktor Gavella iscrpno pisao objašnjavajući pojam *Mietspiela*.

Uvijek sam zastupao tezu da svaka glumica ili glumac znaju razaznati glume li dobro ili loše, makar nije umjesno tako općenito kategorizirati glumu što mogu i poduprijeti ovim Gavellinim citatom: “Da je i sa kritičkog stanovišta, to jest sa stanovišta gledaoca, pojam dobre i loše glume neobično stalan, opće priznat; ocjene da li je pojedini glumac dobar ili loš prilično su jednodušne...”<sup>4</sup> I apsolutno se slažem s time, možda je bolje koristiti raščlambu na vjerovanje ili nevjerovanje. Prije svega, iznimno je lako promatrati nekoga iz udobnosti i sigurnosti kazališnih sjedala gdje je sva naša gledateljska pozornost usmjerena na procjenu glumačke izvedbe. Na fakultetu jedan dio tog promatranja bio je svakako tehničke vrste, gdje bih, gledajući kolege, više analizirao smisao rečenice, korištenje intonacije, brzinu govorenja, prirodnosti mizanscena i pospojenost gestikulacije s mišlju. Kako se i na sam studij glume može gledati kao na neku vrstu laboratorija gdje je primaran cilj rad glumca na sebi te lišavanje viškova, tako je i pohađanje semestralnih ispita iz glume svojevrsni poligon za analizu glumačkog umijeća. Iz te promatračke pozicije, meni kao studentu, bilo je lakše prepoznati istinite

<sup>3</sup> <https://www.crodict.hr/njemacki-hrvatski/Schmiere> značenje riječi šmira.

<sup>4</sup> Gavella, Branko (2005.). *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*. Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Zagreb: CDU, str. 32.



trenutke od neistinitih, slobodne od onih u grču. Kako je i sam Fabijan Šovagović rekao u *Glumčevim zapisima*: “Našao sam se na rampi režisera i vidio sam zanimljive stvari. Sakupio sam ljude koji su htjeli raditi taj posao, osjetio sam koliko režiser može zamrziti ili zavoljeti glumca. Vidio sam koliko glumac može šmirati. Direktno, glumačko partnerstvo na sceni ne otkriva toliko koliko se otkriva ako se čovjeka slijedi.”<sup>5</sup> Iako mi kao glumački kolege nismo doslovno u redateljskoj ulozi, čini mi se da je pozicija nas kao gledatelja-glumca podosta slična toj režiserskoj poziciji s obzirom da imamo pregled nad čitavom situacijom i nad glumcem samim. Kolege se izlažu, a mi vidimo sve. Smatram da smo tijekom studija naučili gledati, slušati, vidjeti te prepoznati istinu. Pa tako i neistinu, i je li onda svaka neistina “šmira”? Čini mi se da je svijest ključni pojam koji označava neistinu kao “šmiru”. To znači da je glumac sam odgovoran za prizivanje svijesti te u nedostatku iste njegovim izričajem vlada “šmira”, a u osviještenoj izvedbi, u izdvojenim slučajevima, “šmira” može postati svojevrsnom samozaštitom ako uzmemo u obzir da glumac ne može u svakoj izvedbi doseći svoj vrhunac, imajući u vidu neke zapreke psihofizičke prirode kao što su benigne bolesti, poput viroze i prehlade ili nestabilno psihičko i emocionalno stanje iz oblasti privatnog života.

“Speak the speech I pray you as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it as many of our players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air to much with your hand thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. Oh, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to totters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise. I would have such a fellow whipped for o’erdoing Termagant - it out-Herods Herod. Pray you avoid it. ... Be not too tame neither, but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o’erstep not the modesty of nature. For anything so o’erdone is from the purpose of playing, whose end both at the first and now, was and is, to hold as ‘twere the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it makes the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve, the censure of the which one must in your allowance o’erweigh a whole theatre of others. Oh,

---

<sup>5</sup> Šovagović, Fabijan (1979.). *Glumčevi zapisi*. Ur. Slobodan Šnajder. Zagreb: Biblioteka Prolog, str. 231.

there be players that i have seen play, and heard others praise and that highly, not to speak it profanely, that neither having th'accent of Christians, nor the gait of Christian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably.”<sup>6</sup>

Vidjeli smo puno puta glumce koji tumaraju po sceni poput nekakvih izgubljenih pijuna koji ni ne znaju zašto su tamo. Čini se da svi izgovaraju monologe, a evidentno se radi o dijalozima. To su isto tako evidentno “šmiranti”. Oni prelaze preko osnovnih postavki dramske situacije, preko odnosa i preko ciljeva odnosno namjera. Oni odabiru svakojake načine govora i kretanja samo kako bi prekrili ono što nedostaje, a to je osnovno emocionalno stanje. Ako dramska situacija nalaže plakanje, oni će “glumiti” da plaču, ali potpuno nesvjesni i bez kontrole o tome što prikazuju publici, ili još gore, s uvjerenjem da to dobro rade. Čini mi se da je najveći problem kod glumaca “šmiranata” baš to uvjerenje da je to što rade dobro, uvjerljivo, a to je zapravo prostor iz kojeg nema povratka. Tu je pažnja, dakle, usmjerena isključivo na “kako”, a “kako” u prijevodu znači bavljenje dojmom publike. Ako glumac razmišlja o dojmu publike nema mjesta da razmišlja o trenutku bivanja na sceni unutar neke zadane situacije. Takvi glumci iskaču svojom izvedbom nepripadajući kolektivu, glumeći na autopilotu te uvjeravajući publiku da su u kontroli stanja koje se tom licu događa, radeći to nevješto i u suštini izazivajući u gledatelju nezainteresiranost i susramlje. Čini se da opasnost od standardizirane pojave “šmire” u alatnoj kutiji glumca proizlazi iz ega kojega prati prestanak rada na sebi koji, po mom mišljenju, ne bi trebao nikada prestati. Koliko smo puta čuli vrhunske sportaše koji govore, u trenucima svojih najvećih uspjeha, da uvijek mogu bolje. Zato je bitno već na početku samog studiranja zauzeti takav istraživački i samoprijegorni stav.

Kako sam već naglasio ranije, ne smatram umjesnim kategorizirati glumu kao dobru ili lošu, ali kad je u pitanju “šmira”, kategorizacija nije upitna. Mišljenja sam da svi “šmiraju”, naravno ne uvijek u istoj količini. Koliko mi se puta dogodilo da nisam ništa primijetio igrajući neku scenu jer sam bio previše unutar svoje glave, pri čemu bi se palio autopilot koji se navježbao brojnim prolaženjima scene. U takvim trenucima glumac može ostati u okvirima izvedbe uz mogućnost da publika i ne shvati da je ispao iz izvedbenih okvira, ali da glumca netko pita što mu se događalo tijekom takve izvedbe, u točno tom trenutku odstupanja, bi li

---

<sup>6</sup> Shakespeare, William (2003.). *Hamlet: Prince of Denmark*. Ur. Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, str. 164-166.

znao odgovoriti na to pitanje? Postoje i izvedbe u kojima se “šmira” može poistovjetiti i s gubitkom kontrole. Ali, na smanjivanju takvih “šmirantskih” trenutaka može se poraditi prvenstveno odabirom svjesnosti i prisutnosti.

Zatim dolazi “šmira” kao izbor. Kako smo od krvi i mesa, i kako su nam neke situacije poznatije od drugih, nije čudo da neki sadržaj igramo lakše, a s nekim drugim se namučimo. Mislim da u trenucima takve muke kad smo svjesni da ne možemo nešto do kraja napraviti, kada nismo dovoljno uvjerljivi i ne osjećamo se kao da možemo postići stanje koje scena zahtijeva, možemo samo ispuniti funkciju. U takvim slučajevima glumac može postići samo korektnu izvedbu te eventualno dati dovoljno prostora i motivacije partneru da, ako već ne može on sam, iznese dosljedno svoju ulogu. Čak i u drastičnim trenucima, mora li glumac, primjerice, nekoga ubiti na sceni, a ne osjeća se slobodno unutar svoje izvedbe, koristit će se određenim tehnikama govora i čujnosti koristeći pauze kako bi stvorio napetost. Na taj način “šmira” postaje izborom koja više predstavlja korištenje glumačkih tehnika, kako bi se barem otprilike dočaralo ono što se od glumca očekuje, a to je svakako bolje nego pretjerivati, deklamirati na rampi i falsificirati emociju.

No za lakše shvaćanje “šmire” kao nedosljednosti unutar glumačkog procesa, potrebno je prvo objasniti što je to organski glumački proces, odnosno idealni proces kojem bi svaki glumac trebao stremiti radeći na sebi.

### 3. UMJETNOST GLUMAČKE DOSLJEDNOSTI

Pitanje koje se učestalo ponavlja tijekom studija jest “Što je to gluma?” ili još filozofskija verzija “Što je to za tebe gluma?”. Zanimljivo je da se tim potonjim pitanjem pridodaje neki subjektivni misticizam onome što gluma jest za nekog. Međutim, možda je najlakše započeti od osnovne definicije koju je Branko Gavella iznio u u svojoj studiji *Glumac i kazalište*, a ona glasi: “Gluma je, dakle, takovo odabiranje i pojačavanje organskih psihofizičkih rezonanca čovječjeg doživljavanja koje, preneseno putem optičkim i akustičkim, izaziva u gledaocima psihofizičke pojave koje postaju nosiocima naročitog osjećajnog doživljavanja. Gluma dakle nije “Schauspiel” nego “Mitspiel”.”.<sup>7</sup> Gavella započinje svoju definiciju glagolima “odabrati” i “pojačavati”, s obzirom da gluma kao vještina spada u sferu svjesnosti, ne kompletne svjesnosti, ali svakako parcijalne svjesnosti u većoj ili manjoj količini ovisno o trenutku. Kroz čitavu knjigu izdvaja unutrašnje doživljavanje, odnosno doživljaje kao glavni motiv i pokretač ne samo glumačkog korpusa već i generalno čovječjeg korpusa. Zastupa ideju da su svaki naš pokret, govor i pogled uvjetovani impulsom koji je pokrenut unutrašnjim doživljajem. Ti unutrašnji doživljaji su povezani s našim emocionalnim životom. Nekako to najjasnije poistovjećujem s mišlju kako ništa od svega što u životu činimo ne može biti bezrazložno. Jedino što je autonomno (odvija se nesvjesno) u našem tijelu su otkucaji srca i poluautonomno (odnosno možemo ga kontrolirati, ali i bez naše svijesti se nastavlja odvijati), a to je disanje. Sve druge aktivnosti imaju svoj razlog pokretanja i činjenja. Stavljam dlan iznad svijeće te iako ga mogu ostaviti iznad tog plamena, priklanjam se opciji sklanjanja ruke jer se živcima prenosi informacija do centra za bol u mozgu. Nisam skinuo cipele po stoti put kad sam ušao u kuću, majka se ljuti na mene i opominje me, a ja odvrćam pogled i zauzimam pokunjeni stav jer mi tijelo samo shvaća da sam pogriješio. Upravo su ti unutrašnji doživljaji nešto što pokreće ili bi barem trebalo pokretati glumca. S obzirom da u stvarnome životu nema tog autora prema čijem tekstu igramo svoju životnu ulogu koja nam je dodijeljena, naš “tekst” odnosno reakcije i geste pokrenute su autohtonim unutrašnjim doživljajem koji se temelji na autohtonim emocijama. Ovisno o kontekstu, bile one lažne ili istinite, stopostotne su u svome ostvarivanju. Mi se u kazalištu pokušavamo, u svakom glumačkom procesu, približiti tom postotku uvjerljivosti našeg ponašanja temeljenih na unutrašnjem doživljaju poput onog u privatnome životu.

---

<sup>7</sup> Gavella, Branko (2005.). *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*. Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Zagreb: CDU, str. 39.

Kako je rekao Gavella: “Ti organski oćuti duboko su vezani s našim osjećajnim životom. Promjena govornih registara, miješanje raznih vokala i s time povezano ulaženje u svijest procesa inače mehaniziranih znači buđenje cijelog niza s time povezanih procesa koji su u najdubljoj vezi s izražajem našeg najskrivenijeg bivstva. Budeći organske procese govora ili kretnje, mi budimo sve ono što u vezi s govorom i kretanjem u nama i iz nas traži svoj izražaj. I glumac time ne prenosi gotove sadržaje tog izražaja, već vezanost s našim unutarnjim životom, tako reći unutarnje intimno lice tih sadržaja.”<sup>8</sup> Zahvaljujući čitavoj paleti doživljenog iskustva, slušajući i promatrajući svijet, glumac nauči prepoznavati situacije koje su upisane u tekstu. Time ostvaruje odnos s tekstem, licem kojeg igra i s njegovim namjerama. Sljedeći korak je interpretacija lica, odnosno posvajanje istoga i cijeli proces osvještavanja i micanja viškova te ispunjavanja redateljskih komentara i uputa. Cicely Berry kaže: “Glumac, svakako, mora naći sredstva na koja se može osloniti u komunikaciji s publikom, to je dio zanata, ali ako nastavi na isti način pronalaziti svoju snagu i istinitost, postaje predvidiv. Ne mijenja se, pa ono što je počelo dobro, lako može završiti kao manira- rješavanje različitih situacija na isti način.”<sup>9</sup> U većini slučajeva redatelj nema svo vrijeme ovog svijeta koje bi mogao posvetiti glumčevoj izvedbi tako da je primaran zadatak glumca brinuti se i razmišljati o svojoj ulozi, o prepoznavanju grešaka i ispravljanja istih, te podsjećanja sebe na fundamentalne zadatke - jasnoću, glasnoću i suigru s partnerom, sve u finalnu svrhu prenošenja istine do oćiju, ušiju i duše svakog gledatelja uz izbjegavanje manire koju C. Berry spominje.

*Mitspiel*, u prijevodu “suigra”, pojam je kojeg je u teatarski svijet unio Gavella, referirajući se na suigru glumca i gledatelja, odnosno publike. Smatra da je cilj glumca, u sućtini, buđenjem i izlaganjem svojih unutrašnjih doživljaja, pobuditi *psihofizićke pojave* u gledatelju. Neki idealan moment uspjeha glumca na tom polju bio bi, kako bi to rekao Gavella: “...kad gledalac u neku ruku sam sebe zaboravi, to jest izbriše u sebi pažnju na sve funkcije koje saćinjavaju njegov obićni vitalitet.”<sup>10</sup> Taj trenutak često se spominje kako na Akademiji, tako i u cijelome kazališnome svijetu kao *katarza* i oznaćava trenutak kada se glumćevo stanje, odnosno emocija u potpunosti prenese na gledatelja. Ovdje, naravno, govorimo o gledatelju koji pristaje na

---

<sup>8</sup> Gavella, Branko (2005.). *Teorija glume: Od materijala do lićnosti*. Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Zagreb: CDU, str. 37.

<sup>9</sup> Berry, Cicely (1997.). *Glumac i glas*. Ur. Antonija Ćutić. Zagreb: AGM, str. 20.

<sup>10</sup> Gavella, Branko (2005.). *Teorija glume: Od materijala do lićnosti*. Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Zagreb: CDU, str. 39.

konvenciju kazališta i došao je na predstavu s ciljem da pogleda predstavu, osjeti i prepozna samog sebe ili već nekog drugog u onome što gleda te dolazi u kazalište iz istinske potrebe za prepoznavanjem i istinske potrebe za uživanjem u umjetnosti, a ne iz zabave.

Lako je na taj način razgovarati o idealu onoga što bi gluma odnosno glumački proces trebao biti. No, čitav svijet pun rađanja grešaka i učenja iz istih događa se baš u prostoru stremljenja k tom idealu. Htio bih istaknuti da unutar tog procesa nije svaki neuspjeli pokušaj “šmira”. “Šmira” je isto kao naučena intonacija govorenja nekih rečenica. Prepoznavanjem “šmire”, pokušavanjem i riskiranjem možemo ju uspješno preskočiti, osvijestiti te ćemo idući put kad se susretnemo s njom već imati recept koji možemo upotrijebiti kako bismo ju čim ranije nadvladali. No glumci “šmiranti” su više kao krojitelji nekog svog prividnog ideala. Kretali su se putem organskog glumačkog procesa i svega što taj proces nosi, dok nisu odlučili skrenuti linijom manjeg otpora i ostati na tom “krivom” putu gdje riječ “istraživanje” potpuno izbljedi, a riječ “odrađivanje” ostvaruje se u punome smislu.

Od trenutka kad sam upisao Akademiju do danas, susreo sam se s mnogo metoda i različitih pogleda na glumu. Što samo znači da je teško praktično konkretizirati što je to gluma i organski glumački proces. Svaki ispit, proba ili predstava su drugačiji, razlikuju se, a k tome se i mi sami paralelno mijenjamo iz dana u dan.

Prije fakulteta gluma je za mene bila hobi, možda čak i bijeg iz svakodnevnog, ponekad dosadnog života. Kad se sjetim sebe prije fakulteta, pred očima mi se samo pojavi glagol - igrati se. Trenutak odluke da upišem Akademiju dramske umjetnosti je istovremeno trenutak shvaćanja da je gluma nauka te kako glumac mora istraživati, rasti i učiti u svrhu usavršavanja sebe kao umjetnika.

## 4. GLUMOM KROZ ŽIVOT

Još od rođenja djeca se koriste svojim urođenim osjećajem za preživljavanje, a to je manipulacija. Koriste se njome kako bi postigla svoje ciljeve ili zadovoljila potrebe. Kako kaže Cicely Berry: “Kao dijete nesvjesno učite govoriti zato da biste izrazili svoje potrebe i zato što na vas utječu glasovi koje izgovaraju oko vas. To je proces imitacije.”, još kaže da: “Vjerojatno lakoća kojom izražavate svoje potrebe, kao i otpor prema njima, ili pristajanje na njih u tom vrlo ranom razdoblju vašega razvoja, utječu poslije na individualnu uporabu visine glasa - to jest, mnogo toga ovisi o tome kako lako postizete ono što želite.”<sup>11</sup> Naravno, prvi pokušaji manipulacije svakako su bili nesvjesni, u tom trenutku se to nije ni moglo zvati manipulacijom, no kad svijest prepozna taj plač, tantrume, uplakane okice kao sredstvo ostvarivanja željenog rezultata kao što i sama Cicely Berry kaže, manipulacija polako kreće na svoj cjelovitalni put. Tijekom godina vrste manipulacije postaju kompleksnije i ozbiljnije, razvijajući se paralelno sa samom ličnosti djeteta odnosno osobe. Ubojiti plač koji je nekad postizao svoje željene ciljeve nakon par godina ne nailazi na tako uspješne rezultate kao u svojim slavim mladim danima. Tako se dijete odluči da je bolje manipulirati, odnosno izazvati krivnju u svojim roditelja, a zauzvrat nuditi razmjenu, obećavajući primjerice da će se jako lijepo ponašati ako im roditelji nešto priušte i sl. Sjećam se da sam svoje cijelo osnovnoškolsko obrazovanje završio isključivo na zdravoj manipulaciji svojih roditelja, no moram pripisati i nešto strogoći svoga oca. Nebrojani pokloni poput LEGO postaje bili su rezultat uvjeta koje bih postavio: “Ako budem imao sve petice, hoćete mi onda kupiti Lego policijsku postaju?” I slične “trampe”. No, da ne bježim previše u historijat svog osnovnoškolskog obrazovanja, vratit ću se na temu diplomskog rada. Zanimljivi su mi oni trenutci u kojima ja ili bilo koja druga osoba u pubertetu odlučuje da bi trebalo poboljšati svoju manipulativnu igru. Zašto smo to morali? Zato jer nismo mogli više uspješno prodavati toplu vodu svojim roditeljima. Taj trenutak, u kojem 158. plač malog djeteta postaje jedan plač previše i ukaže na neistinost i pokušaj manipulacije, povezujem s prvim neuspješnim pokušajima glume. Jesu li onda ovi netom prije bili uspješni pokušaji manipulacije? Ako nisu svi, u kojem su trenutku počeli biti “šmirantski”, a ne zaista učinkoviti?

---

<sup>11</sup> Berry, Cicely (1997.). *Glumac i glas*. Ur. Antonija Ćutić. Zagreb: AGM, str. 11.

Kako pišem ovaj diplomski rad kao svojevrsni istraživački rad, do sada se svakako dade zaključiti kako su, još od najmlađih dana, gluma i njezina uspješnost ili pak priklanjanje “šmiri” vezane uz stupanj razvitka samosvijesti u djeteta baš kao što se to događa unutar profesionalnog glumačkog procesa.

Opisat ću jednu zanimljivu situaciju kao dobar primjer da ne bih analizirao svaki trenutak u kojem sam se koristio svojevrsnim tehnikama manipulacije kroz odrastanje jer bi mi za to trebao još jedan diplomski rad. Moja prijateljica, koja je tu zgodu podijelila sa mnom, bila je na satu Povijesti i nije se spremila za usmeni ispit koji se održavao toga dana, a bilo joj je stalo do dobrih ocjena i dobrog prolaska, stoga se odlučila na svojevrsni pothvat. Ustala je u trenutku prozivanja njenog imena i kako je profesor krenuo postavljati pitanje, odglumila je da joj je loše i srušila se na pod. Profesor je dotrčao do nje, donijeli su joj čašu vode i profesor ju je poslao na zrak te ju tako poštedio odgovaranja. Netom prije tog trenutka, osim što je odlučila da će to napraviti, sigurno su joj kroz glavu prolazile misli hoće li to dovoljno uvjerljivo napraviti i ostvariti željeni ishod. I uspjela je. Njoj nije bilo loše, u trenutku kad je izašla iz razreda njezino se ponašanje iz smušenog neartikuliranog ponašanja pretvorilo u normalno i artikulirano. Ostvarila je svoj cilj. Izmanipulirala je profesora. Iz glumčeve pozicije uspjela je, poznavajući obilježja nesvjestice (kolutanje očima, opušteno tijelo, rušenje na pod, neartikulirani govor i smušenost), prenijeti uvjerljiv iskaz u koji je profesor povjerovao. Njena gluma bila je uspješna. Svjesna i bez “šmire”.

Premda se nisam nikad odlučio na takav pothvat u svom školovanju (kad kažem školovanju mislim na osnovnoškolsko i srednjoškolsko obrazovanje), koristio sam se svjesno različitim pokušajima imitiranja bolesti i bez obzira što sam bio u tim poduhvatima više nego uspješan, uvijek me pratio osjećaj krivnje i grižnje savjesti. Bio sam dobar učenik i nekad sam morao glumiti da sam bolestan jer bi se zaredalo previše ispita, a htio sam imati najbolje ocjene. Možda se netko drugi ne bi osjećao poput mene, ali u mene su se ta stanja toliko utkala jer me taj osjećaj prati i dan danas te mi pomaže u procesu osvještavanja vlastitog glumačkog procesa. Zanimljivo je da su trenutci “šmiranja” tijekom mojeg studija proizvodili isti osjećaj krivnje kao i oni trenutci u djetinjstvu i mladosti kada sam “šmirao” da bih izbjegao obaveze.

Puno puta sam čuo kako moji kolege u objašnjavanju glume znaju koristiti izjavu da je “gluma laž na koju publika pristaje”. Ako uzmemo u obzir glumu kao laž koja se odvija u stvar-



nome životu i promatrajući različite ishode te iste, i pozitivne i negativne, shvaćam koliko ljudi lažu i koliko sam ja lagao. Nekad u funkciji obrambenog mehanizma, nekad jer netko drugi jednostavno ne može čuti istinu. I koliko možemo biti uvjereni u to što govorimo kad lažemo, čak toliko da i sami sebe uvjerimo u to. No na sceni, iako mi nismo zaista ta lica, mi se predstavljamo kao netko drugi i nekad ne možemo iznaći to uvjerenje koje imamo kad lažemo u stvarnome životu. Počinjemo “šmirati” jer moramo izaći pred publiku, a sami sebi ne vjerujemo. Eh, da nam je barem u tom trenutku zrno tog naleta hrabrosti da vjerodostojno isporučimo laž. S druge strane Gavella kaže: “...glumac, za razliku od čovjeka u običnom životu, kojemu manifestiranje njegove unutrašnjosti nije glavni i jedini cilj djelovanja, neće obmanjivati, on hoće biti jasno i evidentno shvaćen od svoga promatrača.”<sup>12</sup> S obzirom da u stvarnome životu isključujemo mogućnost tog osjećaja da smo promatrani, te smo isključivo fokusirani na postizanje svog cilja, samim time smo i hrabriji i autentičniji. S druge strane, glumac treba postići tu uvjerljivost i pritom se potpuno ogoliti pred publikom jer je krajnji cilj da ta ista publika shvati glumčeve unutrašnje doživljaje. Baš to shvaćanje od strane publike se nikako ne može dogoditi bez glumčevog osvještavanja vlastitih unutrašnjih doživljaja i njihove konekcije s glumčevim tijelom i govorom. Ako se ti uvjeti ne ispune, glumac počinje pribjegavati “šmiri” koja onda postaje plaštem koji je potpuno proziran i kojeg publika vidi. S takvim plaštom, moja prijateljica bi onoga dana dobila “kečinu”, a ja se vjerojatno ne bih izvukao s toliko dobrim prosjekom. Nije zabadava rekao Shakespeare da je cijeli život pozornica.

Trenutak u kojem sam krenuo raditi na osvještavanju vlastitog glumačkog procesa bio je trenutak kada sam počeo studirati.

---

<sup>12</sup> Gavella, Branko (2005.). *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*. Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Zagreb: CDU, str. 191.

## 5. ŠMIROM KROZ PREDDIPLOMSKI STUDIJ UZ POKOJE ZRNO GLUME

Na početku studija krenuli smo s vježbama koje se konkretno tiču razvijanja naših urođenih tehničkih, odnosno fizičkih kvaliteta. Kroz brojne glasovne i govorne vježbe, kroz vježbe pravilnog, dubokog disanja te zagrijavanja, osvještavanja svog tijela i svega onoga što naše tijelo može proizvesti, povećavala se svijest o našem glumačkom aparatu paralelno ga poboljšavajući i čineći ga kontroliranijim. Radeći na brojnim tekstovima, od Shakespeara preko Krleže do Čehova, otkrivali smo svoje greške i pokušavali ih ispraviti. Jako mi se sviđa ona slavna uputa koju brojni profesori koriste: “Riješi se viškova.”. Kao da je nekako jedna od poanti ovog studija sažeta u toj rečenici. Upisujemo fakultet s nekim obilježjima i navikama koje smo poprimali tijekom svog života, a početna točka pravog glumačkog procesa koja se nalazi u neutralnosti traži od nas da se riješimo tih istih. Kako je i sam Peter Brook rekao u predgovoru knjige *Glumac i glas* Cicely Berry: “Cicely Berry zasniva svoj rad na uvjerenju da su, iako prirodno prisutne, naše urođene instinkte od rođenja sakatili mnogi procesi - zapravo okolnosti “iskrivljenoga društva”. Zbog toga glumcu treba precizna vježba i jasno shvaćanje ne bi li oslobodio svoje skrivene mogućnosti i naučio težak zadatak.”<sup>13</sup> Stoga je prvenstveno važno osvijestiti viškove kako bismo ih se potom riješili.

Neke spoznaje do kojih smo došli tijekom studiranja svakako se urežu u pamćenje. Kada su spoznaje pozitivne, rađa se osjećaj da možeš zastupati ono što govoriš i da je istraživanje tek počelo. Na drugoj godini zimskog semestra preddiplomskog studija igrao sam Jaga u *Othellu* i Romea u *Romeu i Juliji* Williama Shakespearea. S obzirom da sam dobio pozamašnu količinu slobode od strane profesorice u procesu istraživanja i igranja tih uloga, počeo sam osjećati da kontroliram ono što radim, te da svaka gesta prati izgovaranje misli koja je upisana u tekst. Tako sam po prvi put imao osjećaj svijesti i kontrole te sam mogao eksperimentirati s glasovnim mogućnostima svog govornog aparata i igrati se raznom paletom govorne gestikulacije. Tu svakako mogu reći da glumcu Shakespeareove riječi vraćaju onoliko koliko ih on Shakespeareu daje. Imao sam osjećaj da hodam, dišem i mislim taj tekst. Sjećam se nekih reakcija iz publike na određena govorna rješenja koja sam pronašao tijekom igranja i eksperimentiranja

---

<sup>13</sup> Berry, Cicely (1997.). *Glumac i glas*. Ur. Antonija Čutić. Zagreb: AGM, str. 7.

na probama. No u tom trenutku bilo mi je teško objasniti što sam ja to napravio da sam postigao tu vrstu slobode unutar koje sam se igrao i uživao.

Već iduće godine doživio sam potpuno suprotno iskustvo koje je samo potvrdilo to da moja svijest nije bila dovoljno razvijena kako bi prepoznala i sačuvala to “nešto” što mi se dogodilo. Na trećoj godini igrao sam, među ostalim ulogama, Kreonta. Cijeli ispit bio je koncipiran bez scenografije i ikakvih kostimskih značajki osim crne boje. Mizanscen je bio minimalan i određen, bez previše gestikulacija, fokus je stavljen na govor, glas i igranje situacije. Na kraju *Antigone* kada Kreont saznaje za samoubojstvo Hemon, njegova sina, govori monolog:

“Vodite odavde čovjeka ništava,  
Tebe što, sinko, nehote pogubi,  
Tebe i onu, a jadan ja! Ne znam kud,  
Na kog li da svrnem, kamo da sklonim se.  
Što je u ruci, sve nakrivo ide mi,  
Na glavu se teški udes gle obori.”<sup>14</sup>

Ostajem sam na sceni. Zadatak je bio “raspasti se” jer Kreont shvaća nesreću koju je nanio sam sebi i svojoj kući. U tom trenutku, niti sam shvaćao tu vrstu boli, niti sam znao gdje da gledam, što da radim s rukama, što da radim s govorom i stihovima, pitao sam se postoji li neka štaka za koju se mogu uhvatiti. Međutim, nije ničega bilo, samo ja, taj tekst i publika. U tom trenutku, koliko god sam htio pobjeći sa scene i, istinu govoreći, iz same zgrade Akademije, morao sam ostati i odraditi zadatak kako god znam i umijem. Sjećam se da sam si govorio za vrijeme tih izvedbi: “Gledaj Luka, od ovog gore sigurno ne možeš, ne vjeruješ si, onda barem idi do kraja, ako plačeš, deri se i plači.” Sjećam se da me bilo sram, htio sam iskočiti iz svoje kože, osjećao sam se krivo. Morile su me misli o nedovoljnome radu i predanosti, a opet znam da sam se dovoljno trudio i dovoljno radio, no sve skupa nije funkcioniralo. Tada sam svjesno odlučio “šmirati”, ali “šmirati” do kraja. I znao sam da “šmiram”, i znao sam da gledatelji znaju da “šmiram”, no nisam odustao od temeljnih aspekata jasnoće govora u pokušaju da publika barem shvati sadržaj, smisao. U trenutku raspada, krenuo sam visokom intonacijom i drhtavošću glasa imitirati plač te sam rukama prekrio lice jer sam se na neki način, osim što je to i neka prepoznatljiva gesta plača, htio sakriti se od publike. U tom trenutku ništa se

---

<sup>14</sup> [https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/sofoklo\\_antigonae.pdf](https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/sofoklo_antigonae.pdf), Sofoklo, *Antigona*. Preveo Koloman Rac, str. 74.

nije dogodilo od onog što je Fabijan Šovagović rekao u *Glumčevim zapisima* : “Potrebno je nešto da isprovocira organizam glumca, da ga uzbuđi, da mu tijelo proigra, da ga baci u akciju, da ga nekako ne znam čime, animira.”<sup>15</sup> S obzirom da se moje tijelo jedino moglo poigrati potrebom da se hitro maknem sa scene, što dakako nije bilo moguće, odlučio sam se na “šmiranje” emocije. Jedina pozitivna stvar je bila ta što sam toga bio apsolutno svjestan.

Nakon tog ispita mi više ništa nije bilo jasno, proživio sam svoj najbolji i najgori trenutak na Akademiji u te tri godine preddiplomskog studija. Morila me nesigurnost i sveopća izgubljenost u onome čime ja kao glumac raspolazem. Za to vrijeme na govoru sam učio od profesora Tomislava Rališa o tehnikama dubokog disanja, pronalasku rezonantnog prostora i postavljenog glasa koje bi mi mogle biti od koristi da sam ih znao u tom trenutku primijeniti, ali su mi bile jasne samo u teoriji. Iščitavao sam *Glumac i glas* Cicely Berry u nadi da će mi njezine tehnike opuštanja govornog aparata i pronalaska rezonantnog prostora u međurebrenim mišićima te dijafragmi pomoći u slobodi, ali sve me to tada činilo preopterećenim i obeshrabljenim.

Idući semestar 3. godine preddiplomskog studija radili smo *Kolo* austrijskog pisca Arthura Schnitzlera. Igrao sam dvije uloge, lica koja su bila dosta starija od mojih trenutačnih godina. Nastavno na prošli semestar, koji je za mene bio svojevrsni debakl i period koji me bacio u ponor, u novi semestar sam kročio bijesan, inateći se samome sebi i profesorima i nastavu sam samo odrađivao. Te uloge su mi bile isto tako strane i nisam se mogao povezati s njima, no bile su svakako govornije. Nastavio sam “šmirati” tumačeći ih. Također sam bio svjestan svoje “šmire”, ali si to nisam htio priznati jer sam previše bio zaglibio u svojem inačenju prema autoritetu. Imao sam većinu vremena osjećaj da ne komuniciram s kolegama na sceni. Čuo sam intonaciju svoga glasa koja je bila gotovo ista u svakoj rečenici i koja mi je strašno išla na živce. Nikako nisam mogao prisvojiti te rečenice, kao da se nešto duboko u meni opiralo tome da zaronim u materijal i pokušam si ga približiti. Najzanimljivije je što se uopće ne mogu sjetiti tih trenutaka iz vlastite pozicije, već imam osjećaj kao da promatram neku drugu osobu iz ptičje perspektive, u mom tijelu i s mojim govorom, ali ne sa sviješću koju trenutačno imam. S takvim gorkim okusom u ustima, završio sam svoj preddiplomski studij u nadi da

---

<sup>15</sup> Šovagović, Fabijan (1979.). *Glumčevi zapisi*. Ur. Slobodan Šnajder. Zagreb: Biblioteka Prolog, str. 239.

moraju doći neka bolja vremena. I došla su, pomogla mi i osvijestila sve negativne strane moga zauzimanja stava prema autoritetu. Počeo sam put prema svjesnijoj slobodi unutar glumačkog procesa i prema samopouzdanju.

## 6. GLUMOM KROZ DIPLOMSKI STUDIJ UZ POKOJE ZRNO ŠMIRE

Na prvoj godini diplomskoga studija završio sam na klasi kod profesora i redatelja Bobe Jelčića što sam cijele ljetne praznike priželjkivao. Puno toga sam čuo od kolega o njegovoj metodi pristupa ulozi i tekstu te koliko je studentima znao pomoći pa je, s obzirom na moje obeshrabeno stanje u glavi, bio dobar izbor koji će me vratiti na pravi put. Njegovu metodologiju o sadržaju i formi teksta najlakše je objašnjavao preko Čehovljevih drama. Također moram spomenuti da smo isključivo pričali o toj metodi prva tri mjeseca. O ključnosti konkretnih ciljeva svakog lica, predpriči, željama, uvjetima, gubicima. Nakon prvog semestra imao sam osjećaj kao da mi je netko raspuhao maglu koju svi mi sami sebi nametnemo kao predodžbu još na početku studija o tome što gluma jest. Upravo u tim razgovorima uvidio sam povezanost između privatne ličnosti i svega onoga što glumac nosi sa sobom kao svojevrсни alat kojeg onda implementira u lice koje gradi. Probavajući i igrajući scene iz Čehovljevih komada, nismo imali prostora za “šmiranje” jer svaki pokušaj neistine bio je prekinut i vraćen sve do onog trenutka kad smo uspjeli osjetiti da stvaramo nešto u trenutku i istinito. To mi je pomoglo ne samo u konkretiziranju uloge i racionalizaciji teksta, već i u prepoznavanju “šmirantskih” momenata odnosno viškova. Isto tako i prepoznavanja momenata kada tijelo prati ono što govoriš jer je tvoja misao toliko jasna i racionalno objašnjena da te tijelo jednostavno sluša. U tom trenutku pojavljuje se prostor igre koji je toliko privlačan i siguran za isprobavanje pa makar to bilo i krivo jer je sve lako ispraviti s obzirom da su već na početku uspostavljeni čvrsti temelji.

Na zimskome semestru radili smo dramu *Tri sestre* A. P. Čehova u kojoj sam igrao Tusenbacha i Andreja. Nakon mjesec dana probi na kojima smo razgovarali o namjerama i ciljevima naših lica te probavali za stolom neke od situacija u drami, krenuli smo u prostor. Sjećam se probe kada sam prvi put ulazio kao Tusenbach u prostoriju dvorane 105 na Akademiji. Netom prije scene ulaska Tusenbacha, Saljonija i Čebutikina, tri sestre odnosno Olga, Maša i Irina prisjećaju se svog pokojnog oca i sanjare o Moskvi. Moja rečenica glasi: “Drage sestre i Irina, zaboravio sam reći: Danas će vas posjetiti naš novi zapovjednik bitnice, Veršinjin!”. Sjećam se da sam u svjesno određenom poluglasnom tonu izgovorio rečenicu krenuvši intonacijski duboko i završio je visoko s gestom koja prati podizanje moga glasa. Takav moment bio je podržan namjerom da na sebe preuzmem pozornost i da se jako svidim Irini u svakoj izgo-

renoj rečenici. To je za mene bila igra, već u prvoj rečenici, koja je takvom i ostala. Tako sam se i nastavio igrati uvijek s pozornošću da moje geste i glas prate unutrašnje doživljaje i ciljeve koje taj lik ima. Moram napomenuti da bi nam, često kad bismo bili preglasni, profesor govorio: “Tu smo u sobi, ne govoriš za sto ljudi, nego intimno s nekim.”. Takva vrsta upute osvještava mogućnost korištenja intenziteta glasa kojega nismo osvještavali tijekom studiranja kao alat kojim se možemo koristiti. Kad zaista čuješ takvu vrstu upute i ona ti “sjedne”, kao da ti se pojavi u glavi: “Pa zašto ovo prije nisam shvatio?”, što samo potvrđuje da svijest o tome nije postojala te da smo do tada često “šmirali” u samoj glasnoći pojedinih rečenica. Glumac na različite načine govori sa scene - glasom, tijelom, pogledom, mišlju. Baš zato izdvajam svijest kao ključ koji otvara izlazna vrata “prostora šmire” i dopušta ti izlazak iz nje u područje svijesti i slobode.

Na drugoj godini diplomskog studija završio sam na klasi kod profesorice i redateljice Dore Ruždjak Podolski koja je pratila naš razvoj tijekom studija i bila je upoznata s našim mogućnostima, prednostima i manama. U početku procesa pričali smo o tekstovima koje bismo radili dok profesorica nije došla s idejom o Čehovljevim humoreskama za koje smo se na kraju i odlučili. Prvih mjesec dana bavili smo se iščitavanjem humoreski i dramatizacijom odabranih. Također, za to vrijeme smo puno razgovarali o problemima s kojima se suočavamo kao mladi glumci i na kojima bismo htjeli poraditi, a konkretno moj je problem bio s koncentracijom. Puno puta tijekom studija nisam imao koncentracije mirno promatrati svoje kolege dok bi izvodili svoje sekvence na govoru i na glumi pa bih radije odabrao lutanje po hodnicima Akademije, nego bivanje u istom prostoru s mojim kolegama. No, profesoričina odluka da preuzmemo odgovornost za dramatizaciju pa i kreaciju čitavog diplomskog ispita uz njeno vodstvo, pomogla mi je da shvatim koliko znači i meni i drugima podrška koja se dobiva gledanjem kolega. Aktivirao sam se kao kolega, prepoznao bih nešto što je moglo biti bolje i sugestivnije izvedeno te bih sugerirao kolegama to što sam zaključio gledajući njihov nastup, a istovremeno tražio da i oni prate moj rad. Na taj način uspjeli smo ostvariti kolektiv koji je rezultirao ispitom koji je naišao na veoma pozitivne komentare, ali i na veliki gušt i povezanost sviju nas koji tu građu izvodimo.

Ono što je jako zanimljivo u Čehovljevim humoreskama jest to što su napisane kao kratke humoristične situacije koje su prepoznatljive dan danas. Stvar je bila u tome da se humor ostvaruje samo onda kad u potpunome uvjerenju igramo namjeru lica u zadanoj situaciji humo-

reske. S takvim formatom sam se prvi put tada susreo i shvatio da može postati veoma skliskim terenom. Zašto? Velika je opasnost igranje “smiješnoga” jer ispast će sve samo ne smiješno. Ovaj format nikako ne podnosi “šmiru” jer zaustavlja, odnosno prekida proces ostvarivanja punog potencijala humoreski i humorističnosti koja iz njih proizlazi. Najsmješniji su bili oni trenutci kad se igralo ono što je Čehov jasno i precizno upisao. Primjerice, igrao sam kazališnog producenta koji je svojom neprekidnom svađom s kazališnim glumcem doveo do glumčevog predumirućeg stanja. Iako u kratkom monologu, zadatak lica bio je da se izvuče i ogradi od bilo kakve sumnje da je kriv za njegovu bolest. Ako meni kao glumcu koji glumi producenta, lice kazališnog glumca nije u potpunom fokusu kad se izgovaraju temeljne rečenice tog monologa, ja počinjem “šmirati” i ne stvaram si nikakav prostor za slobodu i igru unutar scene. U drugom dijelu monologa, inspiriran “šmirom” starijih, poznatih glumaca s prepoznatljivom gestikulacijom, što tijela, što glasa, utjelovio sam, baš te glumce “šmirante” koji su uvjereni da je sve ono što rade kvalitetna i dirljiva gluma. S izraženim patosom i grčem u gesti, u značajnom kontrapostu glasno izgovaram Čehovljeve rečenice gdje publika prepoznaje o kojoj je vrsti glumaca riječ. A zanimljivo je da je baš Gavella rekao: “Ima jedna druga oznaka koja uzdiže glumački jezik nad jezik svakodnevnog, a to je ono što se, u negativnom smislu, prigovara kazališnom jeziku: da je često patetičan. Činjenica da je patos prigovor nekog pretjerivanja u stanovitom pravcu, a baš to pretjerivanje otvorit će nam oči za uzroke iz kojih je nastalo.”<sup>16</sup> Pa je tako i meni rad na ovoj ulozi kao svojevrsni odušak, omogućilo uvrstiti tehnologiju “šmire” u svoj diplomski ispit.

---

<sup>16</sup> Gavella, Branko (2005.). *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*. Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Zagreb: CDU, str. 33.



## 7. ZAKLJUČAK

Rad na diplomskom ispitu iz glume, kao i brojni ispiti ranije, naučio me tome da se velika količina zapaženog iz svijeta što nas okružuje može iskoristiti u stvaranju originalnog glumačkog autorskog materijala, kao što sam i ja tijekom spomenutog procesa iskoristio “šmiru” koju sam vidio bezbroj puta na raznim pozornicama i pretvorio ju u parafrazu nje same. “Šmira” izmiče iz područja autentičnosti i vodi nazad u onaj “sivi”, već viđeni prostor dosade i predvidljivosti kojeg nitko ne želi gledati u kazalištu. Autentičnost i organika proizlaze iz istraživanja svega oko nas i proučavanja sebe samih te povjerenja u kreativni proces kao i osjećaja da svojim bićem zastupamo ono čime se bavimo. “Šmirom” se tako ponekad najviše približavamo onom prostoru naše privatnosti koji nazivamo “zona sigurnosti”. “Šmira” je, kako na sceni, tako i u privatnom životu, zapravo podilaženje točki ugone temeljeći se na ljudskom strahu od promjena. Stoga je u našem poslu najbitnije prepustiti se riziku i pravu na pogrešku, svemu onome što nas “izbavljuje” od straha od promjene. Čovjeku je, naime, prirodna rutina, područje unutar kojeg se osjeća sigurno, a umjetnički posao jedino to ne dopušta. Kako bi rekao Heraklit - samo mijena stalna jest. U privatnom životu ignoriramo tu činjenicu navlačeći na sebe tjeskobu, nesigurnost i nepovjerenje, a u kazališnoj ili bilo kojoj drugoj vrsti umjetnosti jedino je uzdanje u mijenu pomak k pravom i autentičnom podražavanju svijeta u kojem živimo.

A to se može jedino radom, neprekidnim istraživanjem i kopanjem po sebi, ustrajnim podizanjem vlastite svijesti i nepristankom na uzuse svakodnevice. *Citius, altius, fortius*, prevedeno na glumački jezik znači postaviti letvicu tako visoko da bih trebao biti zadovoljan budem li u prilici dotaknuti tu istu letvicu barem jedanput na svome putu.

## 8. LITERATURA

- Berry, Cicely. (1997). *Glumac i glas*. Ur. Antonija Čutić. AGM. Zagreb.
- Gavella, Branko. (2005). *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*. Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Centar za dramsku umjetnost. Zagreb.
- Kvirgić, Pero. (1966). *Radio-igra — Glumac i slušalac*. Časopis *Kolo*, u tematskome broju 40 godina Radio-Zagreba (str. 423-427). Ur. Jasna Bašić, Lidija Barišić Bogišić, Mirjana Mataija i Vesna Radaković Vinčierutt. Matica hrvatska. Zagreb.
- Shakespeare, William. (2003). *Hamlet: Prince of Denmark*. Ur. Phillip Edwards. Cambridge University Press. Cambridge.
- Šovagović, Fabijan. (1979). *Glumnčevi zapisi*. Ur. Slobodan Šnajder. Biblioteka Prolog. Zagreb.

### Izvori s mrežnih stranica:

- [https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/sofoklo\\_antigonae.pdf](https://lektire.skole.hr/wp-content/uploads/2020/01/sofoklo_antigona.pdf), pristupljeno 25. 11. 2023.
- <http://www.smiranti.com>, pristupljeno 10. 11. 2023.
- <https://www.crodict.hr/njemacki-hrvatski/Schmiere>, pristupljeno: 09. 11. 2023.