

# Tehnika životinja

---

**Pašalić, Ivan**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2019**

*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:205:108952>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2022-12-03**

*Repository / Repozitorij:*

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



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

**Ivan Pašalić**

**TEHNIKA ŽIVOTINJA**

**DIPLOMSKI RAD**

**Zagreb, 2019.**



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

**Studij glume**

**TEHNIKA ŽIVOTINJA**

**DIPLOMSKI RAD**

**Mentor: prof. Ksenija Zec**

**Student: Ivan Pašalić**

**Zagreb, 2019.**



## SADRŽAJ:

<b>1. UVOD</b> .....	1
<b>2. TEHNIKA ŽIVOTINJA</b> .....	3
2.1. Anatomske postavke životinjskih skupina: kopitari, ptice, glodavci, ribe, ostalo .....	5
2.2. Promatranje životinja u zoološkom vrtu .....	6
2.3. Definiranje životinje iz određene skupine te postavljanje životinje u prostoru .....	8
2.4. Susret s drugom životinjom .....	11
2.5. Promatranje ljudi na ulici uz uočavanje sličnosti sa životinjama .....	13
2.6. Smanjivanje psiho-fizičkih životinjskih karakteristika uz dodavanje ljudskih .....	14
2.7. i 2.8. Postupna gradacija tvorbe lica uz dodavanje improviziranog teksta .....	16
Progresivan rast ljudskih psiho-fizičkih karakteristika .....	16
2.9. Upotreba tehnike životinja u dramskoj literaturi .....	18
<b>3. ZAKLJUČAK</b> .....	20
<b>4. LITERATURA</b> .....	22
<b>5. IZVORI S MREŽNIH STRANICA</b> .....	22
<b>6. FILMOGRAFIJA</b> .....	22

## **Sažetak**

Tehnika „životinja“ uobičajena je u praksi mnogih svjetskih dramskih škola, od Le Coqove *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* do Strasbergove *The Lee Strasberg Theatre & Film Institute*. U posljednjih petnaestak godina poučava se i na *Akademiji dramske umjetnosti* u Zagrebu kao dio redovnog kurikulumu nastave Scenskog pokreta na 3.godini BA studija glume. Nakon sustavnog poučavanja tehnike životinja na *ADU* sve više mladih glumaca poseže za ovom tehnikom oplemenjivanja glumačkih procesa u radu na profesionalnim predstavama. Proces rada na „životinjama“ opisat ću iz vlastite perspektive kako bih osim predstavljanja tehnike iznio i probleme s kojima sam se suočio u nastavnom procesu.

## **Summary**

The „animal“ technique is a common praxis in a number of drama schools around the world, from Le Coq's *L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* to Strasberg's *The Lee Strasberg Theatre & Film Institute*. In the last fifteen years it's also been taught in the acting course of the *Academy of Dramatic Art* in Zagreb as a part of the third year's Stage Movement curriculum. After the systematic teaching of the „animal“ technique, more and more young actors resort to this technique as a way of refining their acting processes in their professional theatre work. I will describe the process of work on „animals“ from my own perspective so I could present this technique but also to locate the problems I was facing in the education process.

## **Ključne riječi:**

tehnika „životinja“, proces, sustav, anatomske postavke, instinkti, ekstremni pomak, reduciranje, unutarne dijete

## **Key words:**

„animals“ technique, process, system, anatomic settings, instincts, extreme shift, reduction, inner child

## 1. UVOD

Jedan od postupaka pri formiranju glumačke ličnosti je i analiziranje glumačkih postupaka već etabliranih glumaca. Drugim riječima, ogledanje u uzoru može nam pomoći pri analizi vlastitih glumačkih procesa. U odabiru mojih uzora, Jim Carrey jedan je od glumaca koji je ostavio snažan ujecaj na moju, tada još, predodžbu o glumi. Dugo vremena sam se ustručavao isticati Jima Carreya kao idola misleći sam kako njegov pretjeran komični pristup ne može biti jednako cijenjen kao ostvarenja ozbiljnih dramskih uloga nekih drugih glumaca.

Tek kada sam se susreo s radom na tehnicu životinja shvatio sam da je „pretjerivanje“ Jima Carreya legitiman glumački postupak. Proučavajući njegov rad saznao sam da se za ulogu Acea Venture koristio *vježbama životinja*<sup>1</sup> kroz koje je uspostavio tjelesni izgled i kretanje, a kako bi što više podsjećao na kanarinca inzistirao je na predimenzioniranoj frizuri.

Primjerice, u filmu Maska, Carrey se jednakomjerno koristi ekstremnim fizičkim pomakom i redukcijom tog pomaka. Ono što bih pokušao analizirati u ovome radu su upravo ta dva „pola“ tj. kako kroz tehniku „životinja“ doći do nekog ekstremnog fizičkog pomaka, ali i kako ga „stišati“ postupkom redukcije te pritom ostati autentičan u izvedbi. U spomenutom filmu Maska, glavni lik Stanley Ipkiss običan je bankovni je službenik koji u moru pronalazi tajanstvenu masku koja ga u trenutku stavljanja na lice transformira u superjunaka – koji to zapravo nije. Jedina moć koju mu daje maska je neobavezno, duhovito, šarmantno i na trenutke bezobrazno ponašanje. Njegov alter-ego kao da je izašao iz nekog crtića ili je postao svemogućí Harlekin. Nakon što skine masku s lica, Ipkissu ostaju osobine te maske. Dakle, maska mu je pomogla da ispolji osobine svog karaktera koje se bez maske ne bi usudio pokazati. Čak je i veliki pisac Oscar Wilde rekao da „kada čovjeku stavite masku, on će vam reći istinu“, a nešto slično navodi i Susan Harris Smith u svojoj knjizi *Masks in Modern Drama* kada kaže :

*Većina antropologa i psihologa se slaže da maska oslobađa čovjeka. Iza nje, on je i slobodan izraziti sreću, bol ili ljutnju bez društvenih ili vjerskih ograničenja, ali i imitirati i izrugivati one koji sankcioniraju i postavljaju ta ograničenja. Ljudska neracionalna,*

---

<sup>1</sup> Inozemne glumačke škole koriste naziv „vježbe životinja“ za razliku od naziva uvriježenog na ADU – „tehnika životinja“



*imaginarna i nestvarna opažanja i osjećaji dobivaju privremenu formu i, posljedično, privremenu stvarnost. Maska pretvara svijet u privremenu pozornicu.*<sup>2</sup>

U tehnici životinja jaki tjelesni pomoci imaju funkciju maskiranja i kreiranja drugih tijela. Ova tehnika, kao predžanrovska tehnika, prethodi radu na neutralnoj maski i karakternoj maski u kojima se podrazumjeva stavljanje realne maske na lice pa i maskiranje čitavog tijela.

Kroz sistematizaciju i usustavljanje tehnike životinja iz iskustva stečenog na *ADU* pokušat ću opisati put od jedne krajnosti u drugu – od ekstrema do reduciranog, gotovo nevidljivog te mogućnost oslobađanja vlastite kreacije bez osjećaja srama i negativnog unutarnjeg „kontrolora“.

---

<sup>2</sup> Susan Harris Smith, *Masks in Modern Drama* (Univ. of California Pr; 1st edition, 1984) 2.

## 2. TEHNIKA ŽIVOTINJA

Rad na usvajanju tehnike životinja na 3. godini studija, studenti glume posebno iščekuju. Gledajući starije generacije i njihove ispite na kojima se prezentira spomenuta tehnika i u meni se stvorila želja za kreiranjem „vlastite životinje“. Sjećam se dobro, kako sam gledajući starije kolege mislio da pretjeruju u svojoj glumačkoj ekspresiji, ali nakon što sam i sam savladao tehniku životinja shvatio sam da su njihovi radovi zapravo bili kvalitetno osmišljene etide, i da su neki od njih kroz izraženu tjelesnu ekspresiju jasno prikazali životinje koje su personalizirali. Namjerno kažem personalizirali jer su studenti zaista postali druge osobe čije su tjelesne, psihološke i socijalne kvalitete uvelike podsjećale na životinjske. Kada je došao red na moju generaciju, bio sam uvjeren da imam sposobnost kreirati najzanimljiviju, najsmješnjiju i najoriginalniju životinju ikada. Silno sam želio biti najbolji - što god to značilo. Ali nisam bio. Kroz prikaz procesa rada i analizu vlastitog procesa pokušat ću shvatiti i objasniti u čemu je točno bio problem i zašto mislim da bih danas bio uspješniji. Prije svega, pokušat ću objasniti zašto smatram tehniku životinja dobrim pomagalom pri radu na ulozi te kako nam ona pomaže u poticanju i oslobađanju kreativnog potencijala na način koji nismo mogli postići racionalnim pristupom.

Prema dosadašnjem iskustvu mogu konstatirati da u suvremenom kazalištu i školovanju glumaca postoji određeni paradoks kada je riječ o razvoju glume. S jedne strane imam dojam da se u proteklim godinama gluma nije maknula od razdoblja psihološkog realizma, a s druge strane veliki broj avangardnih i postdramskih kazališnih redatelja i pedagoga nastoji istražiti šire polje glumačkog iskaza. Suvremeno kazalište od glumaca očekuje raznolike mogućnosti te brzu i efektanu prilagodbu na različite načine rada i kreiranje lica. U skladu s navedenom kazališnom praksom *ADU* provodi programe koji studente pripremaju za dinamično tržište. Dok se na predmetu *Gluma* profesori uglavnom bave pripremanjem studenata za rad u predstavama psihološkog realizma, na predmetu *Scenskog pokreta* uče se različite varijacije kreiranja lica s naglaskom na korištenje tijela. Smatram da se ovom podjelom glumca može dovesti do raznih načina kreiranja uloge u različitim okolnostima te žanrovima i osobnim kazališnim preferencijama. Pri tom, niti jedan način rada ne isključuje onaj drugi, već se oni isprepliću i nadopunjuju što glumcima omogućuje stjecanje zanatske osnove za kasniju bržu i lakšu

prilagodbu uvjetima rada u profesionalnom kazalištu. U skladu s time, djeluje i tehnika životinja koja nam pomaže istražiti prostore kreacije u kojima još nismo bili, a koje zaista posjeduje svatko od nas. Kroz spomenutu tehniku otkrivamo nešto novo o sebi i našem radu jer nas navodi da „otпустimo kočnice“ vlastite nesvjesne samokontrole i pobijedimo „unutarnji glas“ ili tzv. „vanjsko oko“ koji kontroliraju izvedbu na nepoželjan način. Ova unutrašnja samokontrola ne otvara područje kvalitetne i svjesne izvedbe, već potiče sram zbog čega se autocenzuriramo. Smatram, da ako se u potpunosti prepustimo impulsima koji nam dolaze prilikom rada na „životinjama“ i isključimo onaj dio racionalne samokritike koja nas blokira te dopustimo sebi biti „glupi“ i neatraktivni, brišući pri tom socijalne maske koje smo navukli kako bismo bili prihvaćeni u društvu i poštivali konvencije - tada možemo otkriti dio sebe koji je ostao zatopljen tamo negdje u djetinjstvu i nije se usudio izaći sve do sada. U mogućnosti smo ponovno upoznati naše unutrašnje dijete i dopustiti mu opuštenu igru i osjećanje slobode, što su također preduvjeti kvalitetnog glumačkog procesa. Ako uzmemo u obzir da glumiti znači ispoštovati strogo određene zadanosti i izložiti sebe pogledu i prosudbi publike mogu zaključiti da je gluma prilično neslobodan čin. Tako nešto možemo postići odlaskom u tjelesne krajnosti i ekstremne slučajeve fizičkog izobličenja i na svojevrsan način „iskočiti“ iz realnosti kako bi ostvarili sebe, kroz sebe u zadanim okvirima. S druge strane, reduciranje fizičkih, vokalnih i psihičkih izobličenja, može od nas stvoriti ljudsko biće s naznakama životinje, ostavljajući u nama samo životinjske instinkte koje možemo usporediti s djelovanjem ili mišljenjem određenog dramskog lica. Publika tu unutarnju promjenu ne mora nužno vidjeti, niti iz naše izvedbe iščitati o kojoj se životinji radi, već može ostati zatečena nečim novim i originalnim. Jedan od svjetski poznatijih primjera ovakvog rada je i uloga Roberta de Nira u filmu *Taksist* Martina Scorsesea, 1976. U njemu Robert de Niro igra čovjeka koji se vratio iz vijetnamskog rata i sada radi kao taksist. Zbog svog nepovjerenja prema ljudima i PTSP-a koje je de Niro iščitao iz teksta, odlučio je uzeti elemente raka i inkorporirati ih u lice koje igra tako da nikada leđima nije okrenut prema sugovorniku, budući da rak nije u mogućnosti vidjeti iza svojih leđa. Nadalje, rak se zbog oklopa uvijek kreće čitavim tijelom, pa se tako i De Niro u spomenutoj ulozi kreće slično kretanju raka. Mi to kao publika ne vidimo, ali nešto drugačije i originalno ostalo je upisano u jednu od najbolje odigranih uloga u povijesti filma. Neki unutarnji trag, modulacija u načinu razmišljanja, kretanja ili govora može uvelike pridonijeti kreiranju lica u psihološkom realizmu. Upravo zbog

ovih mogućnosti koje nam ove vježbe nude, odlučio sam pobliže analizirati proces tehnike kroz koji sam prolazio u svom školovanju na *ADU* te ga ovdje nastojati napismeno usustaviti.

Proces rada odlučio sam podijeliti na 9 etapa. Ova brojka, naravno, ne mora nužno biti konstantna niti je redosljed određenih segmenata procesa fiksna, iako smatram da preskakanje bilo kojeg od ovih dijelova može odvesti glumca u pogrešnom smjeru. Te etape su:

1. anatomske postavke životinjskih skupina: kopitari, ptice, glodavci, ribe, ostalo
2. promatranje životinja u zoološkom vrtu
3. definiranje životinje iz određene skupine te postavljanje „životinje“ u prostoru
4. susret s drugom životinjom
5. promatranje ljudi na ulici uz uočavanje sličnosti sa životinjama
6. smanjivanje psiho-fizičkih životinjskih karakteristika uz dodavanje ljudskih
7. postupna gradacija tvorbe lica uz dodavanje improviziranog teksta
8. progresivan rast ljudskih psiho-fizičkih karakteristika
9. upotreba tehnike životinja u dramskoj literaturi

### **2.1. Anatomske postavke životinjskih skupina: kopitari, ptice, glodavci, ribe, ostalo**

Prvi tjedan rada na tehnici „životinja“ obilježio je proces uspostavljanja anatomske postavke za različite skupine životinja. Većina studenata najprije pomisli na pse, mačke i majmune kao skupine životinja koje su zanimljive, smiješne i ljudima bliske. Naime, upravo zbog prevelike sličnosti s ljudskim osobinama koje su prisvojile kućne životinje (pas, mačka), ili sličnosti s ljudskim osobinama koje imaju majmuni – studenti se daju lako zavesti i zaigrati u pogrešnom smjeru kreirajući neku priču ili situaciju, a ne reagirajući po instinktima koji su imanentni životinjskom ponašanju. Ovo posljednje predstavlja zapravo najveći problem u radu. „Instinkti se, u pravilu, smatraju strogo autonomnim i ne mogu se poništiti drugim okidačem.

Što je životinja manje udomaćena, to je instinkt izraženiji.<sup>3</sup> Uz to, anatomija mačke izrazito je zahtjevna i iziskuje duži proces, dok je anatomija majmuna vrlo slična ljudskoj pa stoga ne predstavlja veću transformaciju koja je poželjna na početku rada. Kasnije igranje i s ovim skupinama životinja nije isključeno i čak je i poželjno. Studenti mogu svoj rad započeti na podu, potpuno imitirajući životinje na četiri noge te se postepeno uspravljati. Podrazumijeva se da studenti samo hine anatomiju životinja u njihovim glavnim karakteristikama. Zatim, kada su na nogama, važno je prije svega uspostaviti centre tjelesnih pomaka, potom hod životinje koji bi trebao biti u skladu s njezinom veličinom i težinom, ali i karakteristikama ponašanja u odnosu na moć (npr. slon je veći, samopouzdaniji i sporiji, miš je malen pa je uplašeniji, a time brži i okretniji). Uz držanje, hod je najvažniji pri kreiranju uloge. Zatim slijedi hranjenje i razmnožavanje (npr. s kopitarima povezujemo preživljavanje hrane, dok s glodavcima brzinu razmnožavanja). Pokušavamo otkriti kako određena životinja jede, kako u tom postupku koristi svoje tijelo, proučavajući položaje različitih dijelova tijela. Za početak rada u tehnici životinja navedeni elementi su sasvim dovoljni kako ne bi došlo do prerane hiperprodukcije materijala te kako bi se studenti mogli koncentrirati samo na specifične elemente, a to su u ovoj fazi isključivo tijelo i neverbalna komunikacija kakva je karakteristična za životinje.

Iako sam se vrlo dobro snalazio u anatomskim postavkama, ovaj dio procesa smatrao sam dosadnim jer sam htio što prije ispričati neku priču, biti duhovit i dovitljiv, ne shvaćajući dublji značaj ove tehnike. Promatrao sam je kao zafrkanciju te si zbog toga nisam davao dovoljno vremena za miran rad niti sam imao strpljenja, što će se kasnije pokazati kao ključni faktor osobne blokade. Prepoznavši to kao svoju grešku preporučio bih svima koji rade tehniku životinja da potpuno „isključe mozak“ te da prerano ne kreiraju nikakav sadržaj već da samo bivaju u drugačijem tijelu i proučavaju sebe u drugačijim fizičkim okolnostima.

## 2.2. Promatranje životinja u zoološkom vrtu

Nakon što smo prošli osnovne tjelesne postavke i usvojili određene elemente kretanja, bavili smo se detekcijom instinktivnog ponašanja i motivacija kod konkretnih životinjskih vrsta. Prema *Općoj etologiji* autora Ž.Pavičića, M.Ostovića i J.Aladrovića motivacija životinja bi bila:

---

<sup>3</sup> Pavičević, Ostović, Aladrović, *Opća etologija*, (Naklada slap, 2006.)9.

*...snaga koja djeluje iz samog organizma s ciljem izražavanja određenog ponašanja (npr. motivi mogu biti glad i žeđ, strah, porivi za parenjem, gradnjom gnijezda). Motivacija ne uključuje naučene, tj. stečene oblike ponašanja, već urođene reakcije koje mogu biti izmijenjene/usmjerene unutarnjim (hormonski status životinje) ili vanjskim podražajima (toplina, trajanje i jakost osvjetljenosti, društveni čimbenici), odnosno njihovim interakcijama. Pritom prirodno ponašanje obilježavaju tri faze: nagonsko ponašanje vezano uz traženje određenog cilja (hrane, vode, partnera), početak ponašajnih aktivnosti s obzirom na pronađeni cilj – konzumacijski čin (hranjenje, napajanje, parenje) i faza smirivanja nakon završetka aktivnosti.<sup>4</sup>*

Promatranje oblika ponašanja životinja u prirodnom okruženju provodi se na terenskoj nastavi u zoološkom vrtu. Kvalitetno promatranje životinjskog svijeta može se ostvariti i gledanjem dokumentarnih filmova. U ovoj fazi učimo od životinja i pamtimo kako životinje reagiraju u skladu sa svojim instinktima kako bi kasnije bili u stanju imitirati to ponašanje. Ono nije racionalno, a taj filter je nešto što nam je najteže isključiti i što nas ometa prepuštanju. Ponovit ću još jednom da je precizna imitacija najvažniji korak ove faze, a bilo kakvo upisivanje dramskih elemenata blokira i usporava proces. Pri promatranju životinja u realnom okruženju možemo u njihovo ponašanje upisati dramsku situaciju, no ona je svojstvena samo ljudima te je u ovom slučaju pitanje našeg imaginarnog i asocijativnog učitavanja. Fokus je isključivo na promatranju životinja i pamćenju ponašanja koje će kasnije kroz vježbe improvizacije omogućiti da se ponašamo u skladu s njima, bez dodatne proizvodnje.

Greška koju sam učinio u ovoj fazi rada bila ta je što sam i dalje nastojao primijetiti načine ponašanja nekih „egzotičnih“ životinja samo kako bih bio što originalniji, u smislu: „Ja sam izabrao najčudniju životinju, baš sam super.“ Umjesto da sam se posvetio promatranju najosnovnijih oblika ponašanja jednostavnih životinja, poput recimo ptica, ja sam se bavio imitacijom tuljana. Nije to bila greška velikih razmjera jer sam na koncu i prezentirao svoga „tuljana“ na ispitnoj produkciji, ali danas smatram da sam se u tom trenutku trebao baviti anatomijom jednostavnijih životinja i ne tražiti više od potrebnog u tom trenutku.

---

<sup>4</sup> Pavičević, Ostović, Aladrović, *Opća etologija*, (Naklada slap, 2006.) 12.

### 2.3. Definiranje životinje iz određene skupine te postavljanje životinje u prostoru

U ovoj fazi rada dolazi do stvaranja prve konkretne životinje. Kada smo upoznali i usvojili anatomske postavke životinjskih skupina mogli smo se posvetiti definiranju točno određene životinje prema vlastitom izboru iz sve četiri skupine. Primjerice iz skupine kopitara su to najčešće konji, bikovi, krave, jarci; iz skupine ptica su to patke, kokoši, nojevi, rode; glodavce najčešće predstavljaju miševi, štakori, vjeverice, dok u skupini riba nema konkretne podjele po vrstama već se rad bazira na analizi prema veličini ribe. Dosadašnja, isključivo anatomska baza dobiva dodatne elemente koji nadograđuju postojeće tjelesne pozicije ovisno o kojim konkretnim životinjama se radi. Nanovo se usvaja hod te određene životinje, položaj glave, prsa, karlice, centar njezinog glasanja, te imaginarni unutarnji postupci koji dočaravaju veličinu životinje. Kako se ova faza se ne razlikuje previše od dosadašnjeg rada na tehnici, tako studenti često imaju dojam nepotrebnog ponavljanja. No, ova faza za razliku od prethodnih traži veći angažman u konkretizaciji jer sada studenti moraju pronaći „svoju životinju“. Zašto kažem „svoju“ ? Jer se jednostavno, rijetko koji izvođač može osjećati apsolutno sigurno i ugodno u svim vrstama „životinja“. To i nije ultimativni cilj jer tijekom semestra nije moguće ostvariti kompletne likove prema zadanoj podjeli, već samo skice životinje koje predstavljaju segment neke veće slagalice lika. Studenti se ne trebaju zamarati činjenicom da rad na svim životinjskim skupinama neće nuditi isti osjećaj autentičnosti. Također, tijekom rada studenti postupno osvještavaju koja je životinja baš njihova, jer svi mi nosimo određenu energiju i karakter te ga nastojimo ispoljiti tijekom rada. Autentičnost izvedbe se događa kada studenti pronađu određenu životinju za koju nisu mogli pretpostaviti da će svoj unutarnji život moći najbolje ispoljiti kroz nju. Sličan osjećaj može se pojaviti u vježbama traženja vlastitog klauna po metodi Jacquesa Lecoqa. Već tada bi moglo doći do nekog minimalnog katarzičnog učinka na studente, koji ne treba uzimati tako važno kao što zvuči, ali je svakako ogroman korak ka tome da studenti počinju slušati svoje impulse koji se u određenom trenutku spajaju s onim „životinjskim“. Kada se odabere konkretna životinja iz određene skupine, neko vrijeme se još rafinira njezino otjelotvorenje, a potom se ispituju njezine najupečatljivije karakteristike ponašanja te instinkti i impulsi koji ju vode prema ostvarenju cjelovitog „životinjskog“ lika. Zatim slijedi prva velika vježba improvizacije zvana *Livada*. Livada je imaginaran neograničen prazan prostor na koji životinja izlazi i biva promatrana. U prvoj varijaciji vježbe životinja ne zna da je promatrana dok

u drugoj može biti svjesna publike i kreira svoje ponašanje prema vanjskim, stvarnim podražajima (zvukovi, kretnje i sl.). U ovoj vježbi studenti imaginirajući prostor livade izvode konkretne radnje: na livadu mogu doći jesti, piti vodu, pariti se, odmarati, pronaći stanište, a glavni cilj je jedino i samo – bivanje u prostoru igre. Kao što sam već naveo na više mjesta, važno je da u ovoj fazi studenti otklone potrebu proizvodnje sadržaja. Nije cilj zabaviti publiku već djelovati samo u skladu s instinktima proizašlim iz naše imaginacije koju podržava bivanje u fizičkom postavkama izmještenog centra. A što bi zapravo bili instinkti koje toliko spominjem? Ukratko, kratki opis pronašao sam u *Općoj etologiji i Hrvatskoj enciklopediji* :

*Laici vrlo često zamjenjuju intuitivnost s instinktivnošću. Intuitivna radnja nastaje podsvjesno. Nasuprot tomu, instinkt je endogeno uvjetovan, a izazvan je egzogenim podražajima. Intenzitet neke aktivnosti ovisi o snazi motivacije, od neznatne kretnje namjere (ova nasuprot stečenom ponašanju ne posjeduje iskustveni dio) sve do potpunih instinktivnih radnji. Ne pojavi li se prikladan pobuđivač podražaja, tada nastupaju aktivnosti na zamjenskom objektu, kao i radnje uprazno (stereotipije). Tako je, primjerice, stereotipija kod konja tkanje, a očituje se kao posljedica jedne instinktivne radnje.<sup>5</sup>*

*Tako se npr. mužjak grlice, koji je izoliran od ženki, nakon nekog vremena počinje udvarati modelu ženke. Potom će se početi udvarati i posudici za vodu, pa će i sam kut kaveza biti dovoljan da potakne udvaranje.<sup>6</sup>*

*Izražajne su kretnje prirodni tjelesni znakovi (signali) nastali tijekom filogeneze. Istoznačni pojmovi u humanoj psihologiji jesu gestikulacija i mimika. Kod životinja se tu posebno misli na držanje repa. Prepoznavanje takvih kretnji bitno je za držatelja životinje, jer se između pobuđivanja životinje i njezine instinktivne radnje može, u pravilu, predvidjeti cijeli niz znakova. Jedan je od najpoznatijih prirodnih oblika ponašanja životinja spolna predigra, a sastoji se od ritualiziranih instinktivnih radnji koje su podrijetlom od različitih oblika ponašanja.<sup>7</sup>*

---

<sup>5</sup> Pavičević, Ostović, Aladrović, *Opća etologija*, (Naklada slap, 2006.) 15.

<sup>6</sup> enciklopedija.hr, Leksikografski zavod Miroslava Krleža

<sup>7</sup> Pavičević, Ostović, Aladrović, *Opća etologija*, (Naklada slap, 2006.) 15.



Slično gore navedenim primjerima je i imitiranje naših, odabranih životinja na livadi. Ipak, bivanje i djelovanje u skladu s imitiranjem životinjskog instinkta ne može isključivo poslužiti za kreiranje dramskog lica. Ako uzmemo u obzir da će se studenti u profesionalnom životu najčešće sretati s predstavama psihološkog realizma, onda će teško svoje likove kreirati samo na bazi instinkta jer sudeći po mnogim teoretičarima, upitno je uopće postojanje instinkta kod čovjeka. Zato će neke elemente životinjskog djelovanja moći usaditi u dramsko lice, stvarajući tako novi realitet i autentičnost, i sebe i dramskog lica. Vježbanje u ovom stadiju procesa može biti frustrirajuće jer se stječe dojam „stajanja u mjestu“. No, u tom neprestanom ponavljanju utjelovljuju se elementi za kasniju lakoću bivanja u životinjskom liku. Pri analizi osjećaja koji se pojavljuju tijekom bivanja u jakim fizičkim pomacima pomaže pravilno i duboko disanje i stalna koncentracija na fizikus. Nerijetko se zna dogoditi da su fizička izmaknuća velikih razmjera pa studente mogu zaboljeti određeni dijelovi tijela. U tom slučaju se blago, duboko dišući postepeno prilagođavamo položaju u kojem se osjećamo ugodnije, a da ipak zadržimo obilježja zadane životinje. Tako izbjegavamo ozljede, ali i pronalazimo vlastitu unikatnu varijaciju.

Susrećući se prvi put s ovom vježbom, definitivno sam kao i ostali kolege, doživio osjećaj frustracije. Naravno, nismo svi isti i mnogi studenti imaju strpljenja u radu, ali ja nažalost, tada nisam imao tu vrstu koncentracije ni ambicije. Mislio sam da moram proizvesti zanimljiv sadržaj i prerano sam gradio „izvedbu“. Kada bi profesori zaustavljali moju improvizaciju, još više sam bio ljut na sebe jer sam smatrao da nisam dovoljno dobar, misleći da nemaju povjerenja u moj rad. Nisam razumio da predugo trajanje improvizacije u ovoj fazi može postati kontraproduktivno i dovesti me do skliznuća u općenita rješenja. Profesori su me zaustavljali na vrijeme kako bih u kratkom periodu uspio boraviti u svojoj životinji, kako bih mogao precizno analizirati što mi se točno događalo u procesu, i kako bih to kasnije mogao primijeniti. Uz to, fizički napor zna biti pretjeran pa se tako, recimo u radu na pticama, pojavljuje bol u leđima koja nas sprječava u obavljanju zadatka. Ova faza procesa mi se u kasnijem radu na ulogama ispostavila kao vrlo važan faktor oslobađanja kreacije, no o tome ću pisati u 9. etapi procesa. Nakon faze frustracije počeo sam shvaćati da sam na pogrešnom putu i da se jednostavno moram prepustiti ljudima koji su me vodili kroz proces. Uspio sam utišati svoj ego i počeli su dolaziti rezultati, a s njima i razbijanje srama te uživanje u radu. Kao svoju životinju odabrao sam pauna. Što sam više uživao u samom bivanju, a manje u činjenju tako je i kreacija dolazila sama od sebe iz polja nesvjesnog. U jednom trenutku sam prestao proizvoditi višak materijala koji nije

utemeljen u okolnostima trenutka i to je bio moment oslobađanja od racija. Svu svoju koncentraciju usmjerio sam na položaj tijela i ponašanje paunova koje sam proučio. Počeo sam se kljunom čupkati po tijelu, promatrati svoju okolinu te u trenutku kada bi moj paun osjetio potrebu za parenjem (što je došlo iz trenutka, a ne unaprijednom idejom) počeo sam širiti svoje perje po prostoriji. Naizgled vrlo jednostavno i možda čak i dosadno, ali na ispitnoj produkciji je publika prepoznala autentičnost i preciznu imitaciju životinje, što je bilo potpuno dovoljno za pridobivanje njihovog interesa.

#### **2.4. Susret s drugom životinjom**

Ova se etapa po svojim osnovama ne razlikuje previše od prethodne i njezina je logična nadogradnja. Sve zakonitosti tehnike koje sam opisao u 3. etapi vrijede i za 4. etapu uz uvođenje odnosa s partnerom u vježbama susretanja s drugom životinjom u zajedničkom prostoru. Ova faza je izrazito teška jer studenti više nisu prepušteni sami sebi, već moraju djelovati u skladu s ponašanjem partnera. Moraju ostati u koncentraciji na vlastito tijelo i bazične instinkte dok pritom moraju prebaciti pažnju na partnera i njegove akcije/reakcije. Niti u ovim vježbama nije cilj stvaranje priče i zabavljanje publike već uspostava odnosa dviju životinja. Te životinje mogu biti iz iste (što naizgled olakšava komunikaciju), ali i iz različitih životinjskih skupina. One se još uvijek nalaze na livadi gdje se susreću i reagiraju sukladno akciji/reakciji onog drugoga. Akcije/reakcije mogu biti raznovrsne, a nekoliko opcija navesti ću kao primjer: reakcije u odnosu na veličine životinja (npr. miš bježi od bika); borba životinja za ženku (npr. dva jarca se bodu rogovima); borba za potomke (npr. noj čuva svoja jaja od drugih životinja); priprema za parenje (npr. dva pauna se zavode); supstitucija roditelja (npr. patka pomisli da joj je kokoš majka) itd. Opcije su zaista raznolike, a bitna je jedino čista komunikacija s partnerom uz istodobno shvaćanje da smo nemoćni jedan bez drugoga. Ako jedan od partnera počne „igrati za sebe“, prekinut će komunikaciju s partnerom i na neki način ga „ostaviti na cjedilu“, što dovodi do osjećaja nesigurnosti i srama te izvedba naprosto gubi smisao. Stoga, treba biti vrlo obziran prema svome partneru, ali i prema sebi. Ono što svakako pomaže uspostavljanju ovoga odnosa je i promatranje ponašanja životinja u prirodi čime ponovno ističem važnost 2. etape.

*Naime, proučavanjem ponašanja životinja, što nužno uključuje i njihovu komunikaciju, uvidjelo se da se radi o iznimno složenom procesu izmjene informacija. Pritom postoje brojni motivi za slanje informacija, načini na koje se one odašilju i načini na koji će ih primatelj protumačiti i prema njima eventualno djelovati. Općenito, smatra se da je komunikaciju među životinjama oblikovala prirodna selekcija kako bi im se povećala šansa za preživljavanje i reprodukciju.... Svi do sada poznati načini komunikacije među životinjama mogu se svrstati u nekoliko osnovnih kategorija: vizualni, auditorni (glasovni), taktilni, kemijski i komunikacija elektorecepcijom.... Govedo, primjerice, agresiju i spremnost da napadne pokazuje spuštanjem glave kako bi se istaknuli rogovi, što prethodi guranju ili udaranju glave druge jedinke.... Pri spolnom ponašanju brojnih vrsta životinja, upravo vizualni znakovi imaju neprocjenjivu važnost u privlačenju jedinke suprotnog spola; krijesnice svjetlošću privlače suprotni spol; u ritualu udvaranja paunovi šire lepezasto repno perje; nojevi u istom ritualu teatralno krila.... Majmuni babuni dodirima pokazuju privrženost, ali i timare jedni druge, dok konji udaranjem jedni drugih stražnjim nogama nastoje uspostaviti dominaciju.... Interakcijsko ponašanje životinja uključuje društveno ponašanje, borbena ponašanje, ponašanje pri bijegu te igru i istraživačko ponašanje.<sup>8</sup>*

Ovo su samo neki od probranih citata iz knjige *Opća etologija* koja detaljno opisuje životinjsko ponašanje na više razina koje mogu biti od pomoći studentima prilikom rada na tehnicima.

Kao u prethodnim etapama i u ovoj sam radio „greške u koracima“ jer nisam uspijevaao postići istovremenu koncentraciju i na sebe i na partnera. Sjećam se da mi je u radu s partnerom izuzetan problem predstavljalo ponovno ne-kreiranje situacije jer ovdje neminovno dolazi do dramskog odnosa.

---

<sup>8</sup> Pavičević, Ostović, Aladrović, *Opća etologija*, (Naklada slap, 2006.) 8.

## 2.5. Promatranje ljudi na ulici uz uočavanje sličnosti sa životinjama

Ono što studentima glume izaziva najveće zanimanje u tehnici životinja je postepeno humaniziranje životinja i priprema glumca za uspostavljanje dramskog lica na sceni. Ako smo se koncentrirano bavili prethodnim etapama i pažljivo postupali prema svome tijelu, svojim mentalnim procesima i svome partneru – spremni smo otići korak dalje i našoj životinji postepeno dodavati ljudske karakteristike, kako fizičke, tako i one psihičke. Naizgled, ovaj zadatak djeluje jednostavno i student se može dovesti u situaciju gdje kaže: „Što, pa sada samo to malo pretvorim u čovjeka?“ No, taj proces nije lak jer se radi o iznimno zahtjevnom zadatku na više razina – od praktičnog rada na uspostavljanju životinje do pisanja vlastitog ili integriranja postojećeg teksta s vlastitom životinjom, a u kasnijim fazama s vlastitim „čovjekom“. Procesu humaniziranja životinja pristupamo kroz promatranje ljudi na ulici. Pažnja je, slično kao kod promatranja životinja, usmjerena na tjelesne karakteristike, vrstu hoda, način gledanja, gestikulaciju itd. Sada su u centru naše pažnje - ljudi. Terenska nastava koja se odvija na ulici, u kafiću, u tramvaju, na tržnicama i svim lokacijama na kojima se okuplja i prolazi velik broj ljudi, studentima je vrlo zabavna, uzbudljiva i poticajna. Iznenaduje nas činjenica kako svaki prolaznik u sebi nosi životinjske karakteristike. Ponekad nisam siguran da smo uopće svjesni ljudi koji nas okružuju, te da nas ubrzani tempo života onemogućuje u promatranju svoje okoline. Baš zato nas ova etapa vraća u trenutak jednostavnog promatranja koje u nama izaziva pozitivne emocije, slično osjećanju gledanja kazališne predstave. Bez negativnih konotacija počinjemo uočavati sličnosti između ljudskog i životinjskih karakteristika, što ponekad može biti i smiješno. Neki ljudi su imali tako jako izraženu sličnost s određenom životinjom da smo pomislili kako bi takav prikaz na sceni sigurno djelovao pretjerano. Međutim „ulica“ nam je pomogla da umanjimo strah od pretjerivanja, jer takve ljude zaista vidimo u svojoj svakodnevnici, ali ne obraćamo pažnju na njihove vidljive osobine. Dakle, vježbe promatranja ne služe samo tome da vidimo kako određeni ljudi stoje, sjede ili hodaju, već kako imamo pravo na pretjerivanje čime možemo razbiti sram koji nas sputava. To nas dovodi do kreacije koja nije proizvod racija i unaprijednog osmišljavanja postupaka izvedbe. U početku je bolje pretjerati u ekspresiji, a potom reducirati materijal, nego uopće ne ispitati svoj maksimum i krajnje granice. U uvodu sam istaknuo kako sam olako okarakterizirao izvedbu starijih kolega kao pretjerivanje, što bih danas nazvao legitimnim ekstremnim, fizičkim i psihosocijalnim odstupanjima. Što se tiče samoga

promatranja, ono uglavnom započinje usporedbom s anatomskim postavkama skupina životinja koje smo radili. Tako često susrećemo „ljude-kopitare“, „ljude-ptice“, a malo rjeđe „ljude-glodavce“ i „ljude-ribe“. Kod uspoređivanja ljudskih i životinjskih karakteristika oslanjamo se na baze vlastitih asocijacija, odnosno, određeni čovjek može nekoga asociirati na bika, a nekoga taj isti čovjek može asociirati na gorilu – pitanje je osobne imaginacije. U sljedećim koracima promatramo kako određena osoba hoda, sjedi, jede, odmara se, govori itd. Nešto slično kao u zoološkom vrtu, samo ovaj put uspoređujemo sličnosti ljudi s određenim životinjskim karakteristikama. Promatramo i pamtimo kako bi opet postigli kvalitetnu imitaciju koja neće biti nužno identična određenoj osobi već će nam poslužiti kao inspiracija za kreiranje vlastitog lica. Također, promatrani ljudi neće nužno imati anatomske postavke kao što smo ih radili u prethodnim etapama, ali neku varijaciju toga će svakako nositi u sebi. Na nama je da te detalje uočimo, analiziramo i primijenimo.

## **2.6. Smanjivanje psiho-fizičkih životinjskih karakteristika uz dodavanje ljudskih**

Humaniziranje osobne životinje koju smo do sada kreirali nema strogih pravila ili zadanosti koje studenti nužno moraju slijediti. Studenti samostalno, po vlastitom afinitetu i unutarnjem osjećaju biraju koliko će i kako integrirati određene ljudske elemente u prikaz svoje životinje. To mogu biti tjelesni pomaci, ali i psihosocijalni oblici ponašanja imanentni ljudskom ponašanju. Taj unutarnji osjećaj ili afinitet bi trebao korespondirati s vanjskim faktorom koji određuje količinu i kakvoću kreiranja životinje i/ili dramskog lica, što definira rad u žanrovskim tehnikama koje mogu poslužiti u različitim kazališnim stilovima. Ovisno o vrsti kazališnog izričaja koristimo i različite stupnjeve psihofizičkih pomaka. Možemo reći da su nam izraženiji pomaci „dopušteni“ ili „poželjni“ u komedijama, dok bi njihova redukcija bila prihvatljivija u kazalištu psihološkog realizma. Uz to veliku ulogu igra i spoj životinje i teksta (ako ga ima). Ukoliko sami kreiramo lice i pišemo vlastiti tekst onda postoje tri opcije – prilagodba teksta postojećoj „životinji“; prilagodba „životinje“ u odnosu na tekst; paralelni rad na oba elementa. Međutim, ako nastojimo odigrati unaprijed napisani tekst – ostaje nam samo opcija prilagođavanja „životinje“ samom tekstu. Ipak, prvi korak će opet biti isti – anatomska postavka tijela. Nakon što smo promatrali ljude na ulici i uvidjeli da postoje različite anatomske varijacije

ljudskih tijela (pritom se ne misli na fizički hendikepirane osobe) u ovoj fazi ostvarujemo pravo na uspostavljanje drugačijeg tijela kroz korištenje životinjskih i/ili ljudskih uzoraka, s ciljem izbjegavanja ozljeda i s mogućnošću opuštenog igranja. Na takvu anatomsku postavku, uz samostalni ili grupni rad, počinjemo napokon stvarati dramske situacije i partnerske odnose. U tom segmentu sada stvaramo priču za publiku. Uspostavljamo odnose koji su karakteristični za ljude, a tijelo nam i dalje zadržava životinjske postavke. Pri stvaranju dramske situacije ne postoje zadani obrasci jer studenti sami stvaraju uvjete izvedbe koje nakon što su uspostavljeni treba dosljedno provoditi. Različite su varijacije vježbi i improvizacija koje se u nastavi koriste za ostvarivanje određenih ciljeva. Vježbe mogu biti samostalne ili grupne, neke se odvijaju s reakcijom na publiku, a neke potpuno isključuju postojanje publike (četvrti zid), nekada to mogu biti koreografije na songove, a nekada čiste dramske situacije gdje se razvija odnos - u svakom slučaju, izbor je velik, a na studentima je da s profesorima odrede u kojem smjeru će se razvijati njihov proces. Navest ću jedan primjer koji mi je ostao u sjećanju kao ogledni primjer gore navedenih vježbi. Radi se o partnerskoj improvizacijskoj igri s reakcijama na publiku. Najprije na scenu izlazi kolegica čija je životinja krava. Toj kravi dodala je određene ljudske osobine - u njenoj izvedbi radilo se o izraženom samopouzdanju u odnosu na fizički izgled, dakle, radilo se o kravi „zavodnici“. Načinom kojim je pogledala u publiku i razbila četvrti zid dala nam je do znanja da je svjesna svog izgleda i situacije koju kreira u trenutku, te da nas kao publiku uvlači u svoju igru. Na scenu tada ulazi kolega čija je životinja bik. Njegove ljudske karakteristike su odvažnost, samodopadnost, osjećaj moći. Kada ugleda zgodnu kravu, započinje igru pogleda s publikom čime tumači radnju u neverbalnoj izvedbi. Tada oboje kreću u određene akcije/reakcije koje nam komentiraju nakon svakog odrađenog pokreta koji nosi neki značaj. Kada su razradili i fiksirali izvedbeni materijal upotpunili su ga glazbom i kostimskim elementima te kreirali etidu nalik žanru mjuzikla. Također, životinje mogu imati zanimanje kroz koja promatramo tzv. strukovna tijela. Svakodnevnim radom u određenim zanimanjima dolazi i do anatomskih promjena tijela tako da tvorbu pomaka u ovoj tehnici možemo graditi i na osnovu analize stereotipa određenih zanimanja. Primjerice, sportaši imaju razvijenu muskulaturu, vojnici se drže uspravno i dostojanstveno, balerine hodaju s otvorenim stopalima itd.. U prezentaciji svoje životinje vodimo računa i o životnoj dobi, jer se različito igraju mlada, odrasla ili stara životinja.

Moj najveći problem u ovoj fazi je činjenica da nisam mogao pronaći životinju koja odgovara mojoj osobnosti. Konkretnije, htio sam igrati jakog, moćnog konja ili bika no to

jednostavno nije izlazilo iz mene. Nikako nisam uspio postići nešto što sam unaprijed zamislio, jer nisam uvažio svoj stvarni i pravi habitus. Nižeg sam rasta, mršav sam, nemam pretjerano razvijene mišiće, a ni karakterno ne slovim za čovjeka koji je ozbiljan i moćan, već sam zaigran „mali prgavac“. To si nisam htio priznati i pokušavao sam ostaviti što bolji dojam o privatnom - ja. A pitanje je – bolji za koga? Tehnika „životinja“, osim što je korisna za razvoj tehničkog aspekta glume, potiče i samoanalizu vlastitih karakternih osobina i samospoznaju. Nakon nekog vremena ispostavilo se da je „životinja“ s kojom imam autentičnu poveznicu – jarac. Sve karakteristike koje nisam volio kod sebe bile su poželjne za ovu ulogu za koju smatram da sam vrlo dobro odigrao. Nekako s vremenom zavolio sam i tog brzopletog, agresivnog jarca željnog pažnje.

## **2.7. i 2.8. Postupna gradacija tvorbe lica uz dodavanje improviziranog teksta**

### **Progresivan rast ljudskih psiho-fizičkih karakteristika**

Ove dvije etape procesa povezuju slične, gotovo iste zadanosti koje se međusobno isprepliću i nadopunjuju. U početku rada pristupamo tekstu kroz slobodnu improvizaciju u zadanom partnerskom odnosu. Tekst je sveden na minimum i služi kao „produžena ruka“ ranije uspostavljenoj situaciji. Ovdje možemo govoriti o tijelu-tekstu odnosno o tekstu u službi svih tjelesnih karakteristika određene životinje.

U sljedećem koraku rada s tekstem razlikujemo dva pristupa: a) pisanje vlastitog teksta ; b) rad s odabranim tekstem iz literature.

- a) Pisanje vlastitog teksta imanentno je autorskom kazalištu, dok u filmskoj umjetnosti izvođač gotovo uvijek dobije napisani tekst. Studenti na *ADU* često se susreću s praksom pisanja ili dopisivanja vlastitog teksta pri kreiranju uloga u predžanrovskim i žanrovskim tehnikama što je vrlo izazovan i složen zadatak. Tek kada se studenti osjećaju sigurno i autentično u svojim životinjama stječu se preduvjeti za stvaranje cjelovitog teksta. Okvir za izvedbu i pripadajući mu tekst plod su samostalne kreacije studenata koji mogu nastati:

a1) tekst se prilagođava već postojećoj životinji – studenti znaju koje „životinje“ žele igrati, te u odnosu na njih smišljaju okvir i tekst

a2) životinja se prilagođava tekstu – studenti odrede okvir radnje i napišu tekst za određene životinje koje naknadno kreiraju jer su već upisane u tekstu

a3) paralelni rad na oba elementa – studenti znaju koju životinju žele igrati, odrede okvir i napišu tekst prilagođen toj životinji, a zatim doraduju svoju životinju prema potrebama teksta ili mijenjaju tekst „u hodu“ te tako paralelno razrađuju oba problema.

Pri radu s tekstem postoje razne prepreke koje opstruiraju kvalitetnu i opuštenu igru. Najčešće su povezane s potrebom studenata da tekst dominira nad usvojenim tjelesnim karakteristikama tehnike. Nadalje, ometač izvedbe u prezentaciji životinja je potreba pojedinih studenata da unaprijed fiksiraju svaki detalj izvedbe.

Upravo to je bio i moj problem jer sam greške u izvedbi pripisivao nedovoljnom poznavanju teksta. Kada je došao red na pisanju teksta nisam imao dovoljno iskustva kako bih kvalitetno složio uvod, zaplet, rasplet i kraj kao glavne odrednice priče. Stoga sam svaki put iznova improvizirao tekst, a u toj vrsti koncentracije samo „na ono što slijedi“ umjesto na svoje tijelo - moj se rakun počeo gubiti. Nedovoljan broj proba s tekstem bio je okidač mojoj nesigurnosti i strahu koji me obuzimao. Zbog nepoznavanja teksta mislio sam da kompromitiram igru. Osjećao sam se nesigurno na sceni i zaboravljao sve što sam radio do tada. Nastao je grč koji blokira pravilno disanje što je dovelo do bolova u tijelu i općeg umora. Svakom sljedećom pogreškom stid je bio sve veći, a nekoliko dana prije ispita sam čak htio i odustati – počeo sam sumnjati u svoje sposobnosti misleći da bi znanje teksta otklonilo probleme. A zapravo napamet naučeni tekst je u ovoj tehnici manje bitan od jasne motivacije lica. Stoga mi je bilo nemoguće postići opuštenu igru. Koncentracija skreće s tijela, disanja, instinkta, partnera, okvira radnje, rekvizite - zapravo svega što smo do tada radili, i panično se prebacuje samo na potrebu za točnim izgovaranjem svake sljedeće rečenice. Danas sam svjestan da pod takvim uvjetima, bilo kakva igra postaje „patnja“ – i za studente i za publiku. Nakon izvedbe sam mislio da je problem u nedostatku sposobnosti i talenta, ali to je bio samo „šlag na torti“ autocenzuriranja.



## 2.9. Upotreba tehnike životinja u dramskoj literaturi

Ova etapa opisuje krajnji cilj učenja tehnike životinja. Gotovo u potpunosti napuštamo fizičku manifestaciju životinja koje smo dotada kreirali, na/u sebe preuzimamo samo određene elemente koje publika nužno ne mora primijetiti, već nam oni služe nadograđivanju uloge. Kao što sam naveo u uvodu, jedan od takvih primjera je i uloga taksista koju igra Robert de Niro, a takvih primjera ima još puno. Često se spominju bravurozne uloge Anthonyja Hopkinsa, *Kad jaganjci utihnu*, Lee J. Cobba, *Smrt trgovačkog putnika* te već spomenutog Jima Carreyja, *Ace Ventura*, u kojima su glumci koristili tehniku životinja kao pomoćno sredstvo u stvaranju cjelovitog dramskog lica. Ova tehnika je tek odnedavno sastavni dio školovanja na *ADU* te njenu implementaciju u živu kazališnu praksu provode glumci novijih naraštaja.

Ova etapa podrazumijeva nadogradnju već postojećeg teksta što bi bila kategorija b) rad s već napisanim tekstom.

- b) Ulogu prema postojećem tekstu u predstavama ili filmovima svaki glumac kreira na svoj način, donosi osobni pristup i neminovno je drugačiji od onog drugoga. Međutim, svakom glumcu je problem biti drugačiji i drugi u svakoj novoj ulozi. Kako biti drugačiji od samoga sebe zadatak je koji stoji pred glumcima i kojega je teško ispuniti. U ostvarivanju tog cilja može nam pomoći tehnika životinja. Prethodno implementiranju elemenata životinja u dramsko lice potrebno je ispuniti sljedeće pretpostavke: vrhunsko poznavanje teksta, poznavanje motivacije svoga lica, okolnosti i situacije u kojima se nalazi, prostorne i vremenske odrednice, odnosi s drugim licima itd. Tek uz takvo vladanje materijalom kao temeljem uloge omogućena nam je nadgradnja s tehnikom životinja. Nakon što sam savladao tehniku životinja na 3.g. BA studija mogao sam to znanje inkorporirati i na drugim glavnim umjetničkim predmetima.

U diplomskom ispitu iz predmeta *Gluma* kod profesorice Dore Ruždjak Podolski gdje smo radili komad *Savršeni neznanci* po uzoru na istoimeni talijanski film iz 2016. igrao sam ulogu Pepea, sredovječnog dežmekastog profesora tjelesne kulture koji je homoseksualac, što njegovi prijatelji ne znaju. Oni se nalaze na zajedničkoj večeri na kojoj se razgovara o raznim temama koje se tiču svakoga od likova. Iz napisanog teksta i postavljenih okolnosti protumačio sam ga

kao čovjeka kojemu se svi povjeravaju i koji empatira s ostalim likovima u komadu. On ima razumijevanje za sve, ponaša se protekcionistički, a na svojevrsan način ga zanima svaka tema o kojoj se govori. Upravo ova posljednja osobina nagnala me da posegnem za tehnikom životinja. Analizirajući lik Pepea usporedio sam ga s merkatima, sisavcima iz porodice mungosa. Merkati su poznati kao životinje koje žive u podzemnim jazbinama, rijetko izlaze na površinu, čuvaju svoju koloniju tako da često samo proviruju glavom iz rupe kako bi na vrijeme uočili dolazak opasnosti i reagiraju na zvukove. Takve karakteristike primijetio sam kod Pepea. Homoseksualac je koji to skriva kao što se merkati skrivaju u rupi, brani svoje prijatelje kao što merkati brane svoju koloniju te reagira na svaku temu koja se pokrene u društvu kao što merkati proviruju iz rupe. Takvo ponašanje merkata manifestira se u njihovim kretnjama, a te kretnje sam implementirao u svoje viđenje Pepea. Svaki put kada bi se pokrenula nova tema u razgovoru između prijatelja ja sam se naglo uspravio iznad stola te gledao ravno u govornika kao što merkati izvire iz svojih rupa i znatiželjno gledaju u smjeru odakle dolaze zvukovi. Zatim, kada bi se za stolom pokrenula tema koja se ticala seksualnosti u kojoj bi Pepe mogao biti razotkriven kao homoseksualac, povlačio sam se u stolac kao što merkati ulaze u rupe kada im prijete opasnost. Uvjeren sam da je publika mogla vidjeti moje kretnje i iz njih iščitati reakciju na neki vanjski podražaj, ali nije mogla niti pretpostaviti da sam te kretnje zapravo „posudio“ od merkata. One su bile svjesno korištene u pravim momentima kada bi situacija to dozvoljavala. Ovim postupkom sam svoje privatne geste obogatio drugačijom kvalitetom izvedbe čime sam na pozornici u određenoj mjeri postao neki drugi ja. Kroz proces rada na diplomskoj predstavi nisam prolazio sve etape iz opisane tehnike životinja budući da mi nisu bile potrebne, što ne znači da nisu bile važne u trenutku školovanja i svladavanja tehnike. Za razliku od ispita kada smo radili tehniku u kojemu sam pogrešno shvaćao proces kroz koji smo prolazili, u ovome sam ispitu bio osobno i glumački zreliji te sam mogao kvalitetno iskoristiti sve što smo do sada naučili i takav rad na ulozi pružio mi je ogromno zadovoljstvo i potrebno samopouzdanje za kreiranje nečeg novog, neuobičajenog i za mene osobno, svježeg i maštovitog.

### 3. ZAKLJUČAK

Dubljom analizom tehnike životinja shvatio sam koliko je strpljenja potrebno za cjelokupni proces i kolika je razina koncentracije potrebna kako bi se on proveo „do kraja“. Tijekom procesa studenti mogu početi osjećati zamor, nedostatak sigurnosti, sram pa čak i fizičku bol, ali krajnji rezultat donosi višestruku korist ukoliko se procesu pristupi ispravno i analitički. Postoji mogućnost da rad na tehnici neće donijeti određeni rezultat na kraju ispitne produkcije ili tijekom samoga procesa, ali samoanaliza i kasnija primjena određenih aspekata mogu uroditi plodom. Kao što sam već nekoliko puta u ovome radu naveo, od iznimne je važnosti proći ukupni proces kroz svih 9 etapa. Neki od studenata će se bolje osjećati u različitim etapama, nekome će veliki fizički pomaci biti stilski bliži, a nekome će pak njihovo reduciranje imati veću ulogu u kreiranju lica. Kroz vrijeme rada potiče se individualan pristup. Rezultat procesa primjenjiv je na bilo koju vrstu kazališne ili filmske forme, ukoliko djeluje u skladu s idejama redatelja i komada te korespondira s njihovim uvjetima. Na osobnom primjeru sam naveo korištenje tehnike u radu na predstavi u formi psihološkog realizma, dok ju, primjerice, Jim Carrey u filmu *Ace Ventura* koristi ekstenzivno i raskošno radi postizanja komičnog efekta. Sve u svemu, mogućnosti su raznolike i plodno su tlo za obogaćivanje vlastitog glumačkog potencijala.

Uz sve beneficije koja ova tehnika donosi u glumačkom radu ona također ima i važnu ulogu u procesu oslobađanja i micanja stečenih blokada koje neminovno nastaju na putu našeg odrastanja. Povratak unutrašnjem djetetu usko je vezan za psihoanalizu, ali ja osobno koristim podsjećanje na sebe malog ne bi li potaknuo što bogatiju glumačku igru. Unutrašnje dijete je uvijek impulzivno, bez obzira provocira li sjećanje na bolne lekcije iz djetinjstva ili sjećanje na spontanu i veselu igru. Stoga mu tehnikom životinja dopuštamo da izađe na površinu i iznenadi nas same te nam pomaže razbiti sram koji osjećamo i na trenutke uspijevamo isključiti „vanjsko oko“, „unutarnjeg policajca“ i „kontrolora“ kojega si kao glumci često postavljamo. Isključujemo racionalno djelovanje i otpuštamo kočnice omogućujući tako intuitivno, impulzivno reagiranje u trenutku te naoko opuštenu igru. Opuštenom igrom i otvorenom sviješću možemo kao glumci postići znatno učinkovitije rezultate, a tehnika životinja može poslužiti kao svojevrsni katalizator između „dobrog“ i „lošeg“ racija.

Također bih istaknuo kvalitetu tehnike pri suočavanju s vlastitim pogrešnim predodžbama o samima sebi. Često publici, svjesno ili nesvjesno, nastojimo ponuditi najbolju verziju sebe tj. za nas same najbolju viziju sebe što nužno ne mora biti u skladu s realnošću izvedbe. Često nismo ni najljepši, ni najduhovitiji, ni najbolji i s time se kroz životinja možemo lakše suočiti. Ona nam naprosto omogućuje da lakše prihvatimo sebe onakvima kakvi jesmo jer nije lako prihvatiti činjenicu da smo posebni i unikatni te da imamo pravo i priliku izraziti svoja mišljenja i osjećaje.

#### 4. LITERATURA

Knight, Malcom Yates (2004). „Masks praxis: theories and practices in modern drama“. Glasgow, *University of Glasgow*, 2004.

Mitchell, Mary Anne (1985)., „The development of the mask as a critical tool for an examination of character and performer action“. *Texas Tech University*, 1985.

Smith, Susan Harris (1984). *Masks in Modern Drama* (Univ. of California Pr: 1st edition, 1984)

Lecoq, Jacques (1997). *The moving body*. Canada: Routledge

Pavičević, Ostović, Aladrović (2006). *Opća etologija*. Jastrebarsko: Naklada slap

#### 5. IZVORI S MREŽNIH STRANICA

<https://www.britannica.com/art/mask-face-covering/Theatrical-uses> , pristupljeno 05.08.2019.

<https://hr.wikipedia.org/wiki/Merkat>, pristupljeno 15.09.2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=UIJbIcPHM0> , *Lee Strasberg's Animal Exercise VS Animal Exercise in Jacques Lecoq*. Pristupljeno 05.09.2019.

#### 6. FILMOGRAFIJA

*Ace Ventura: Šašavi detektiv*, ( *Ace Ventura : Pet Detective*, Tom Shaydac, 1994.)

*Maska* , ( *The Mask*, Chuck Russell, 1994. )

*Taksist* , ( *Taxi driver*, Martin Scorsese, 1976. )

