

Prema riziku

Medar, Lena

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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:205:550241>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-28**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

LENA MEDAR

PREMA RIZIKU

Pisani dio diplomskog rada

Zagreb, 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij glume

PREMA RIZIKU

Diplomski rad

Mentorica:

doc. art. Dora Ruždjak Podolski

Studentica:

Lena Medar

Zagreb, 2024.

Sažetak

Pisani dio svog diplomskog rada odlučila sam posvetiti temi koja me najviše preokupirala tijekom studija, a to je rizik. Što predstavlja rizik u radu? Kako se riskira? Što nam stoji na putu kako bismo mogli hrabro i slobodno riskirati? Analizirat ću svoje iskustvo rada i pokušati dovesti u vezu riskiranje, hrabrost, sram, strahove i samopouzdanje. Opisat ću kako utječu jedno na drugo, kako nam pomažu ili odmažu u stvaranju te kojim se tehnikama možemo poslužiti kako bismo što bolje kontrolirali ono što nas sputava da se izložimo riziku.

Ključne riječi

rizik, hrabrost, sloboda, igra, strah

Summary

The aim of this master's thesis is to further explore a topic that has preoccupied me the most during my studies, which is - taking risks. What does it mean to take risks while creating or performing a piece? How does one do it? What is it that impedes brave and liberated risk-taking? In this paper, personal and professional experiences will be analyzed in order to try and connect actions and concepts such as risk-taking, courage, shame, fear and self-confidence. The intention is to better describe how they influence each other, might they nourish or hinder the process of creation, and what techniques can be used to better control what prevents us from exposing ourselves to risk.

Keywords

risk, courage, freedom, play, shame

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. RISKIRATI JE TEŠKO, ALI NE I NEUHVALJIVO	3
3. LJUDSKA MISAO JE SKULPTURA	5
4. PRIHVAĆANJE JEDNOG LJUDSKOG BIĆA OD STRANE DRUGOGA?	7
5. TRENUTAK SE NE MOŽE PONOVI	10
6. ČEHOV ZA ČEHOVA	14
7. IN CORPORE SANO	19
8. LAŽNE SUZE	22
9. ZAKLJUČAK	25
10. LITERATURA	26

1. UVOD

Često sam tijekom studija dobivala sljedeće upute: „Moraš riskirati!“, Hajde napravi nešto - riskiraj!“ Te se upute nikada nisu dobro smjestile unutar mene jer nisam znala što bih zapravo s njima i što se od mene traži. Kako da riskiram? Žele li da padnem sa scene? Da napravim nešto incidentno? Takve upute mi nikada nisu bile konkretne, za razliku od uputa: „Brže!“ ili „Sporije!“, „Glasnije!“ ili „Tiše!“. Uputa „Riskiraj!“ je za mene predstavljala nekonkretnu skupinu slova koja kao da traži nešto više od pukog izvršavanja zadatka. S obzirom da mi je sve to bilo nerazumljivo i neuhvatljivo, u svom diplomskom radu odlučila sam pisati upravo o toj temi.

Prema Anićevoj definiciji riskirati znači „izložiti/izlagati riziku, stavljati na kocku, izložiti/izlagati se opasnosti.“¹ Suština glumačkog posla upravo je izlaganje. Izlaganje svog glasa, tijela, pokreta, cjelokupnog habitusa, odnosno samoga sebe. Glumac se izlaže procesu, kolegama, redatelju, suradnicima, materijalu, publici, kritici, ali i svim vanjskim čimbenicima koji utječu na proces rada. On izlaže sebe u svakom smislu te riječi. Ako se toliko izlaže, nameće se pitanje je li izlaganje put kojim gradimo ulogu? Kako dolazimo do tog izlaganja, odnosno prepuštanja u radu? Kako se izlaže i riskira u glumi? Zapravo, kako dolazi do oslobađanja kojim krećemo prema riziku?

Svaki glumac, kao i svaki proces rada potpuno su drugačiji. Jedni su glumci po svojoj prirodi otvoreniji i spremniji upijati više i brže od ostalih, hrabriji su. Spremni su se bez previše razmišljanja i propitkivanja unijeti u zadatak, situaciju ili ulogu, spremni su „baciti se na glavu“. Ipak, to može biti samo privid jer je moguće da se oni u svojoj nutрини osjećaju sasvim drugačije. Kod drugih se glumaca tijekom procesa rada ili izvođenja predstave može osjetiti potreba za tim da „očuvaju sebe“, odnosno donesu odluku o neizlaganju i neprepuštanju. Promatrajući takvog izvođača, često znamo pomisliti da mu nedostaje „ono nešto“. Taj se izraz odnosi isključivo na glumce koji ostatak glumačkih alata koriste pravilno i sasvim točno igraju namjere i situacije, no kod kojih se može primijetiti naznaka izvođački neiskorištenog prostora koji onemogućuje puninu igre i radost stvaranja. Zanimljivo je kako je upravo „ono nešto“ baš ono što se lako primijeti kod glumca. Gotovo odmah možemo uočiti da određeni glumci na sceni isijavaju

¹ Anić, Vladimir. (2007). *Rječnik hrvatskoga jezika*. Novi Liber. Zagreb, str. 490

pouzdanjem u ono što proizvode, iako ponekad nisu potpuno svjesni onoga što zapravo proizvode. S druge strane, neki se glumci čine nesigurnima i kao da žele biti neprimjetni u onome što rade. Gotovo sam sigurna da se svaki glumac može jasno i živopisno prisjetiti jednih i drugih trenutka u svome radu. Trenutaka u kojima, iako je to bilo nužno, nisu željeli riskirati i izlagati se. „They refrain from giving over their whole, flawed, idiosyncratic selves to every role. They rely on formula or cliché in devising their characterizations. They make a safe choice. They don't 'put out'. Because here's one of life's little unfairnesses: If an actor takes a big risk and it works, it is much better acting than cautious acting. But if an actor takes a big risk and it doesn't work, it looks much worse than cautious acting. A big risk that doesn't work is called overacting. It is so acutely embarrassing to actors to be caught overacting that many would rather give a flat performance than a risk-taking one.“² Kada se takav rad kontinuirano nastavlja, ne možemo se ne zapitati zašto se ovo događa, koristi li mi ovo, želim li ovako i zašto je riskiranje ponekad toliko bolno.

² Weston, Judith (1996). *Directing Actors*. Michael Wiese Productions. Los Angeles, str. 51-52

2. RISKIRATI JE TEŠKO, ALI NE I NEUHVATLJIVO

Riskirati je teško, ali ne i neuhvatljivo. Ne postoji formula glume, nego samo krčenje vlastitog puta prema oslobođenom stvaranju. Svi žele napredovati i glumački se samoaktualizirati. Uvjeren sam kako su za tu vrstu rada potrebni glumčeva samosvijest, želja za riskiranjem i pronalaženjem novih načina, velika hrabrost, ali i sinergija s pedagogom ili redateljem, odnosno osobom koja odluči voditi glumca u procesu stvaranja. „Isto tako, redatelj može pomoći glumcu u ovom složenom i mučnom procesu samo ako je isto tako emocionalno i toplo otvoren kao što je glumac prema njemu. Ne vjerujem u mogućnost da se postigne rezultat na način hladnog proračuna. Izvesna toplina prema bližnjima je bitna – razumevanje za protivrečnosti čovjeka kao bića koje pati, ali ne zaslužuje prezir. Ovaj element tople otvorenosti tehnički je ostvarljiv. Ako je recipročan, samo on može dozvoliti glumcu preduzimanje krajnjih napora bez straha da će se kompromitovati ili biti ponižen.“³

Riskirati znači probijati svoje granice i zalaziti u prostore gdje nismo bili. Glavna prepreka na tom putu jest strah. „Strah je ono što nas najviše sprečava da maksimalno ne iskoristimo sve svoje sposobnosti. Strah može uništiti genija, može prigušiti, a katkad i sasvim uništiti svu njegovu darovitost. Strah ima, dakle, uništavajuću moć.“⁴ Strah nas može kočiti na nebrojenim razinama, a ponekad nismo svjesni koliko je duboko usađen u nas i na koje nas sve načine sabotira. Strah nas je nepoznatoga i neznanja. Kada riskiramo, krećemo na put u nepoznato, a nepoznato nas plaši, ponekad paralizira. Ne znamo što je na drugoj strani, koji nas osjećaji tamo čekaju i kako ćemo se nositi s novonastalom situacijom stoga je jednostavnije uljuljati se u osjećaj sigurnosti. Kada se ne radi o njima samima, ljudi često vole junački izgovoriti: „Probaj, nemaš što izgubiti!“ Međutim, oni koji se boje znaju da mogu izgubiti pa makar to bila i najmanja povreda njihova samopouzdanja.

Prisjećajući se prijediplomskih vježbi i improvizacija koje smo radili na kolegijima govora, pokreta, glume i glasa, osvijestila sam da sam uz te procese uvijek vezala određenu dozu straha ili srama. Kada sada o tome razmišljam, shvaćam koliko je to suludo i bespotrebno jer sam na studij došla zbog sebe, kako bih bila ispunjena i kako bih naučila nove alate u poslu kojim se

³ Grotovski, Ježi (2006). *Ka siromašnom pozorištu*. Samostalno izdanje Dragoslava Ilića. Beograd, str. 35

⁴ Nikić, Mijo (1994). *Psihologija straha*. Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti. Zagreb, str. 43

želim baviti čitav život. Mogu slobodno reći kako sam nekoliko godina studija provela studirajući za druge, a ne za sebe. Htjela sam zadovoljiti profesore, izvršavati njihove upute i njima biti dobra (što god „dobra“ zapravo značilo). Studirala sam pokazivanje sebe umjesto istraživanja sebe i svojih mogućnosti. Bilo mi je važnije što će profesor reći i hoću li mu se svidjeti, nego kako će vježba, improvizacija ili određeni materijal rezonirati unutar mene. Gotovo kao da sam htjela poništiti sebe i postati idealna slika glumice o kojoj sam slušala na predavanjima. Na takvo razmišljanje sigurno su utjecale i moje godine jer sam odmah nakon srednje škole upisala fakultet koji sam jako željela i htjela sam slijepo slušati svaki autoritet koji se našao preda mnom. Ovdje se ne radi o problemu vezanom uz poslušnost autoritetu, već o manjku osluškivanja sebe. Od sebe sam zahtijevala da uvijek moram biti dobra, bez mogućnosti da se pokliznem. Bilo me strah pogreške, a taj me strah kroz godine sve više sputavao i gušio. Kada se taj strah pomiješao s nerazumijevanjem načina pedagogije određenih profesora, u meni je došlo do potpune pomutnje. „Ne izazivlje svaka opasnost strah, nego samo ona pred kojom se čovjek osjeća nemoćnim. Manjak sposobnosti da se čovjek bori s opasnošću ključni je moment za doživljaj straha.“⁵ A upravo tako sam se znala osjećati – nemoćno.

⁵ Nikić, Mijo (1994). *Psihologija straha*. Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti. Zagreb, str. 48

3. LJUDSKA MISAO JE SKULPTURA

Joseph Beuys bio je njemački umjetnik, profesor, performer i teoretičar umjetnosti te jedan od najutjecajnijih i najkontroverznijih umjetnika 20. stoljeća. Osim njegova fascinantnog umjetničkog opusa i načina razmišljanja, ono što me najviše zaintrigiralo bili su njegov način predavanja i komunikacija s ljudima. Klaus Staeck, suradnik Josepha Beuysa, govorio je o njemu kao čovjeku koji je vidio potencijal u svakom pojedincu. Zahvaljujući snimkama njegovih predavanja i skupova, svjedočimo prisustvu čovjeka koji je voljan ući u dijalog sa svima i koji će biti na raspolaganju sve dok ne odgovori na zadnje pitanje. Iako ne možemo precizno znati koliko je kvalitetan bio njegov pedagoški rad, na temelju podataka, fotografija i videoisječaka može se zaključiti koliko je Beuys bio predan pedagogiji. Tvrdio je da umjetnost ima revolucionarnu moć jer je zasnovana na misli koja dolazi iz ljudske kreacije. Posljedično stvara koncept u kojem tvrdi da je već sama ljudska misao zapravo skulptura (DENKEN = PLASTIK). Smatrao je da je svaki čovjek umjetnik, a koliko je u to vjerovao, potvrđuje i nevjerojatna činjenica da je primao sve studente koji su odlučili upisati njegov kolegij. Bio je izuzetan pedagog koji je bezuvjetno vjerovao svakome tko je istinski želio raditi i propitivati stvari. Tako je na njegovim predavanjima znalo biti 400 studenata, što je bio svojevrsni eksces u ono doba.

Tijekom svog studija spoznala sam koliko je važan dobar i kvalitetan pedagog koji u pravome trenutku može pronaći način kako pomoći svome studentu. Nakon prve godine prijediplomskog studija na kojoj mi je profesorica rekla da imam ozbiljnih problema s glasom i da ako ih ne riješim odmah, neću nikada postati glumica, mislila sam da ne može gore. Na drugoj godini studija ipak sam saznala da je to moguće. Način rada na materijalima i vježbe koje smo radili tijekom godine ni danas ne mogu do kraja dešifrirati. Različite nejasne vježbe poput gledanja, slušanja vlastitog glasa u prostoru i disanja u neobičnim pozicijama ili pak komentara profesora kao što su: „Ne znam što bih ti rekla!“ ili „Želiš li biti glumica kao svaka druga?“, nikako mi nisu ulijevale samopouzdanje, a još manje pomagale u pronalaženju svoga puta, odnosno same sebe. Gubila bih se u idejama i predodžbama vezanim uz to kako bih i što trebala raditi, pritom zaboravivši sebe i svoj osobni iskaz. Događale su se pogreške, što je normalno i uobičajeno za svaki proces, ali one su me počele toliko peći da sam se htjela što prije maknuti od njih. Nisam radila, već odrađivala. Htjela sam se što manje izlagati, utopiti negdje u pozadini i odraditi zadatke korektno samo kako ne bih bila prekorena. Bilo me strah i sram svojih pogrešaka, nisam

htjela ni pokušati izložiti se, a kamoli ispasti „glupa“. Više mi se svidjelo biti „ništa“. Svo znanje koje sam u tom trenutku imala nije mi pomagalo u radu jer nisam znala što radim, a kada bih nešto uspješno napravila ili osjetila da sam nešto pronašla, ne bih znala kako sam do toga došla pa bi to već na sljedećoj probi iščezlo u potpunosti. Nikako nisam mogla razumjeti što se događa i kako da se vratim sebi, odnosno kako da vratim samopouzdanje koje sam u tim trenucima izgubila gotovo potpuno. Na kraju godine profesor mi je rekao: „Izgledaš kao da sve što radiš, radiš za druge, a ne za sebe.“ Smatram da nije mogao bolje opisati moje dotadašnje studiranje.

4. PRIHVAĆANJE JEDNOG LJUDSKOG BIĆA OD STRANE DRUGOGA?

Rad s glumcem u svojoj knjizi opisuje poljski kazališni teoretičar i redatelj Jerzy Marian Grotowski: „Ima nešto jedinstveno intimno i plodotvorno u radu sa glumcem koji mi je poveren. Glumac mora biti pažljiv, poverljiv i oslobođen, jer naš posao je da do kraja istražimo njegove mogućnosti. Njegov razvoj pratimo uz posmatranje, čuđenje i želju da mu se pruži pomoć; moj razvoj se projektuje na njega, ili pre, pronalazi u njemu – i naš zajednički razvoj postaje otkrovenje. Taj rad ne predstavlja podučavanje učenika, nego potpuno otvaranje prema drugoj ličnosti, u tome je moguć fenomen 'zajedničkog ili dvostrukog rađanja'. Glumac se ponovo rađa – ne samo kao glumac već i kao čovek – a s njim se ponovo rađam i ja. Ne izražavam se baš najspretnije, ali ono što ostvarujemo, to je potpuno prihvatanje jednog ljudskog bića od strane drugog.“⁶ Iako tijekom života ljudi razviju najrazličitije obrambene mehanizme kako bi se zaštitili od raznih povreda, smatram da je u bavljenju umjetnošću važno otkrivati čak i najranjivije dijelove svoga bića koje najčešće ne pokazujemo drugima. Pod time ne mislim na prostituciju svoje nutrine ili osjećaja, već na tanku granicu na kojoj balansiramo sobom onakvim kakvi smo bili i „novim“ sobom koji se time stvara. Tijekom prve dvije godine studija često sam čula da nešto na mojim kolegama ili meni samoj, „ne valja“. Obično nije valjao glas, govor, držanje ili hod. Tada sam imala dvadeset godina i nikada nisam imala problema ni s jednim od tih elemenata pa mi je ovakvo saznanje bilo poprilično šokantno. Bila sam uvjerena da sve trebam popraviti i da ću tek onda moći postati „prava“ glumica. Kao primjer izdvojila bih onaj koji me se najviše tiče, a vezan je uz moj način govora. Profesori su nam govorili kako je važno da i u privatnom životu govorimo standardnim jezikom tako da naš govor na sceni bude što autentičniji, odnosno da se po govoru ne bi čulo odakle dolazimo. Tada sam izgubila svoj izvorni zagrebački govor do te mjere da su me roditelji pitali zašto odjedanput govorim tako čudno. Koliko sam se odmakla od svoga prijašnjeg govora, svjedoči i činjenica da sam tijekom rada u zadnjih nekoliko godina u slučaju kada sam trebala koristiti svoj lokalni govor, u tekst morala upisivati zagrebačke naglaske. Ovim primjerom želim samo istaknuti kako smatram da postoji izvjesna razlika između mijenjanja loših navika koje nas sputavaju u slobodnijem radu i potpune promjene nečije osobnosti. Iako se u ovim mislima krije i problem cijelog sustava školovanja, o kojemu ovdje nije riječ niti ga želim uvoditi u diplomski rad, istaknula bih da smatram kako nije

⁶ Grotovski, Ježi (2006). *Ka siromašnom pozorištu*. Samostalno izdanje Dragoslava Ilića. Beograd, str. 17

najvažnije da svi budu neutralni u svom hodu, držanju ili govoru. Mislim da je mnogo važnije otkrivati svoje prostore sloboda i hrabro koračati, čak iako nam svi centri nisu u savršenoj vertikali. Glumica Phoebe Wallber-Bridge u jednom od intervjua ističe: „I wish I knew there's no such thing as getting acting right. Because I went into drama school and I wanted to play characters, I wanted to go crazy and thinking I could be anyone, I can be an old man or I can be anything... And I came out thinking I've got to stand straight like this or I'll never get a job, I've got to have perfect hair, I've got to breathe from my diaphragm, all that kind of stuff... And that really stifled me for ages. And it's only after meeting Vicky who sort of like, when I do that kind of stuff in front of her, she'd be like: Oh no, no! And then I do a bit of what we did on Fleabag and I'd just be a bit more like me, the weird quirks that make a person- a person, and your posture or the way that you pause in a middle of a line. It's that kind of stuff... And that's what makes it fun as an actor, that's what makes you playful. Forget all the other stuff! Learn your technique if you've got one and then try and forget it. Because just being your own awkward weird version of that character is the best you can do.“⁷ Naravno da bi glumci morali moći stvarati i neutralno i izmaknuto i svakako, no to nije središnja točka oko koje se vrti gluma. Premda znam da su svi ovi savjeti i kritike izrečeni u najboljim namjerama profesora, čitajući Grotowskog shvaćam da je nedostajalo potpuno prihvaćanje drugoga. Kasnije tijekom studija shvatila sam da je to moguće, uglavnom i nužno za prije svega ljudski, a onda i kvalitetan rad. U to se uklapa i citat jednog od najvećih znanstvenika Alberta Einsteina: „Everybody is a genius. But if you judge a fish by its ability to climb a tree it will live its whole life believing that it is stupid.“

Na trećoj godini imala sam sreću raditi s profesorom Tomislavom Rališem koji mi je nakon godine izgubljenosti uspio vratiti nadu. Tada su mi po prvi put govor, a onda i sama gluma, postali konkretni, a sve mi se činilo jednostavno i jasno. Primivši samo nekoliko osnovnih uputa, uspjela sam shvatiti kako mogu kontrolirati svoje tijelo i glas tako da više nisam bila prepuštena slučaju, nego sebi i svojim odlukama. Učila sam o novom držanju tijela. Postalo mi je jasno što uzrokuje grčeve koji su se kroz godine upisali u moje tijelo. U svojoj bilježnici pronašla sam zapis s druge godine studija, odnosno uputu profesora koju sam dobila: „Trebaš prestati mahati rukama i smiriti se, vrati se sebi.“ Tada sam pokušavala upravo ono što mi je bilo rečeno; stani

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=sxLdCZRqqRY> – intervju s Phoebe Wallber-Bridge

mirno, nemoj mahati i samo govori, no nitko mi nije rekao da se tu skriva još nekoliko problema. Pretjerano mahanje rukama koristila sam kao štaku, išlo je iz nemoći i potrebe da se izrazim na pogrešan način. Na trećoj godini osviješteno mi je da rukama mašem zbog podignutih ramena, grča u vratu i prepltkog udaha. To nisu bile nikakve mistične upute o tome kako i što se govori, već baza koju sam morala koristiti kako bih tekst mogla govoriti iz mjesta ugode i lakoće, iz trenutka. Naučila sam da tekst nastaje u meni i da sam ja vladar teksta koji izlazi iz mojih usta. Premda sam tijekom studija bila posredno upoznata sa svojim glumačkim problemima, ovo je bilo prvi put da mi je netko konkretno pomogao bez puno mistificiranja. Osjetila sam sigurnost koju dugo nisam osjećala, a s druge strane i nevjerojatnu podršku pedagoga koji vjeruje u mene i moje mogućnosti. Počela sam otkrivati bazu svoga glumačkog iskaza i bilo je vrijeme da počnem usvajati nove postavke tijela kako bih se kasnije mogla osloboditi i razvijati. „Nije važno kako nešto reći, važno je biti u trenutku. Početak nije u tekstu, početak je u glumcu“⁸, istaknuo je Rališ u svom tekstu *Organski glumački proces*.

⁸ Rališ, Tomislav (2014). *Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene*. Matica Hrvatska Sisak.

5. TRENUTAK SE NE MOŽE PONOVI TI

Po završetku prijediplomskog upisujem diplomski studij i obećavam sama sebi da ću u njega ući hrabrije, pokušavati pomicati svoje granice, riskirati i otvarati se novim izazovima i problemima. Budući da sam bila nešto zrelija i svjesnija sebe, počela sam sve više shvaćati koja su moja sigurna glumačka mjesta, a koje dijelove želim istražiti. Kažu da je prvi korak u rješavanju problema uvidjeti da imaš problem. Iako bi bilo grubo reći da je moja zona komfora bila problem, zasigurno je bila barijera koju sam morala probiti kako bih se mogla obogaćivati novim iskustvima. Postajala sam sve svjesnija svoje barijere i s vremena na vrijeme činilo mi se da sam na dobrom putu da ju probijem.

Tijekom studija učila sam, a i dalje učim, postati vladaricom svojih odluka, glumačkih izbora i alata. U prvome semestru prve godine imala sam priliku igrati Ljubov Andrejevnu iz Čehovjevog *Višnjika*, uz koju je došao teret igranja puno starije žene sa strahovito teškom životnom pričom. Tada sam se prvi puta susrela s igranjem scena visokog emotivnog intenziteta. Jedno od najčešće postavljenih pitanja glumcu, koliko god stereotipno i banalno bilo, upravo je pitanje: „Kako se rasplačeš na sceni?“ Premda stereotipno i banalno, usudila sam se postaviti ga samoj sebi. Odakle ide takva vrsta ranjivosti? Odakle ide tuga? Iz kojeg dijela tijela, ide li iz ideje ili osjećanja? I kako se tuga igra, a da bude istinita? Iako je tuga emocija kao svaka druga, oduvijek sam osjećala da je ona, bilo na filmu ili kazalištu, najčišća emocija, odnosno emocija s kojom se svi uvijek povezujemo dublje i istinitije jer ju uglavnom skrivamo. Kada smo počeli raditi scenu susreta Petje Trofimova i Ljubov Andrejevne iz prvog čina, bila sam vrlo oprezna i zakočena. Uvijek sam zazirala od glumačkih kreacija koje su bile obojane grandioznim glumačkim ispadima plakanja i stanja šoka, a najčešće patetične i smiješne u rezultatu. Od straha da ne pretjeram uvijek sam odabirala određeni vid naturalizma, koji najčešće ne bi mogao angažirati moje tijelo na način na koji sam željela da ono bude angažirano. Osjećala bih kao da se u meni mnogo toga zbiva, međutim, ništa nije zapravo izlazilo iz mene. Takva igra djelovala je kao da ne dajem dovoljno, odnosno kao da ništa ne proizvodim, doimala sam se rezervirano te se u konačnici moglo pomisliti kako mi čak nije jasna ni osnovna postavka dramske situacije. „U ovom drugom naturalizmu glumac se jednako posvemašnje predaje svom nezbiljskom ponašanju. Ovdje se grdno vara. Samo zato što tip teatra s kojim je on u vezi izgleda miljama udaljen od staromodna naturalizma, vjeruje da je i on daleko od toga prezrena stila. U stvari,

pristupa predjelu vlastitih emocija s jednakim vjerovanjem da svaki detalj mora biti fotografski reproduciran. Rezultat je i suviše često mlitav, bezbojan, neumjeren i neuvjerljiv.“⁹ Iz iskustva sam znala da taj put neće pridonijeti nikakvom rastvaranju ni novim glumačkim rješenjima, već će me dovesti do zida. Na jednoj od proba ohrabrila sam se i reakciju koja je do tada bila minimalna, odlučila sam prenasloviti do krajnjih granica, kao u gore navedenim grandioznim glumačkim ispadima. Iako je u mojoj glavi cijela ova situacija sigurno preuveličana, rezultat ispuštanja krikova, neodređenog hodanja po prostoru i lupanja po scenografiji bio je oslobađajući. Nakon jakog fizičkog angažmana, koji je nastao iz situacije povezane s namjerama u tekstu, scena koju smo igrali bila je osvježena, živa i nastala je u trenutku. Osnažena osjećajem da sam pokušala nešto drugačije, otvorio mi se novi put u daljnji rad i nove prostore igre. Iako je sve moglo završiti fijaskom i osjećajem srama te ponovnim zatvaranjem u svoje sigurne zone, osjetila sam podršku kolega i profesorica da se otisnem na put u nepoznato. U kasnijim pokušajima reproduciranja tog trenutka shvatila sam da nije sve tako jednostavno. Zbog samoga fizičkog angažmana neće se svaki put otvoriti iskreni emocionalni kanal. Iako neki zaziru od spominjanja iskrenosti u kazalištu jer se radi o glumljenju i igranju, taj pojam koristim kao označitelja organskog sadržaja nastalog u trenutku. Dakle, kroz sljedeće probe ta se organika nije događala zbog prevelike želje da vjerno reproduciram osjećaj koji se javio na prethodnoj probi. Zamka je u tome što se trenutak ne može ponoviti.

Na drugom semestru radili smo komediju Jeana Anouilha *Proba ili Kažnjena ljubav*, a ja sam igrala grofovu ljubavnicu Hortensiju. Već pri samom spomenu da ćemo raditi komediju, osjetila sam kako mi tijelo obuzimaju strah i grč. Ne znam kako i kada sam sebi usadila zazor od komedije, misleći da ju ne mogu i ne znam igrati, odnosno da jednostavno nisam smiješna. Bez obzira na sve to, pokušala sam hrabro pristupiti novom zadatku i oslušivati kako proces djeluje na mene, kao i pronaći načine na koje se othrvati ideji da nisam smiješna, odnosno kako strah pretvoriti u prednost. U ranoj fazi procesa istraživala sam kako bi bilo kada bi Hortensija imala izraženu govornu manu. U nekim varijantama radili smo ju kao da ne može izgovoriti određeni glas ili s izraženim šuškanjem u izgovoru palatala. Do tada na Akademiji nisam imala priliku raditi lice s izmijenjenim govorom pa me takav rad osobito veselio. Kasnije smo odustali od te ideje jer je Hortensija naginjala snažnijem karakteru od ostatka likova, ali mi je i sada pomalo žao što nisam uspjela do kraja uspjela istražiti potencijal takve uloge. *Proba ili kažnjena ljubav*

⁹ Brook, Peter. (1972). *Prazni prostor*. Nakladni zavod Marko Marulić. Split., str. 125

komad je napisan kao predstava u predstavi, a Anouilh u originalu opisuje trupu glumaca koja postavlja komad Pierrea de Marivauxa *Dvostruka nepostojanost*. Budući da smo većinu drame prilagodili, tako smo i taj dio, koji se igra tijekom drugog čina, zamijenili Krležinom *Ledom*. S obzirom da smo igrali amatere koji imaju probu *Lede*, igrajući Melitu osjećala sam najveću slobodu tijekom cijelog ispita. Imala sam osjećaj da se uistinu igram, da je sve moguće i da nema pogrešnog rješenja. Uopće nisam unaprijed razmišljala kako, što i gdje, već sam se prepuštala trenutku, a svaka nova proba donijela bi mi novu malu radost u igri. Iako su Krležine rečenice duge i vrlo složene, govorila sam ih s većom lakoćom od onih koje je napisao Anouilh, a za koje se svakako može reći da su jednostavnije. Kako je moguće da me oslobađao upravo taj dio „igre u igri“, a ponekad kočilo igranje „pravog“ komada? Zašto Melitine rečenice mogu govoriti slobodno i iz trenutka, a u pojedinim Hortensijinim rečenicama čujem naučenu melodiju? Zašto iskustvo jednoga ne mogu pretočiti u iskustvo drugoga? „Svijest o dahu kao sredstvu koje mislima daje život, svijest o riječima kao mislima u akciji te svijest o prepoznavanju mogućnosti (u sebi i u tekstu) koje glasovni rezultat čine iznenađujućim i novim, uvijek u skladu s instinktom trenutka, vode nas prema vještini otkrivanja riječi u nama, vode nas do govorenja koje je, pronalaženjem prave energije za odgovarajući tekst, jednako živo i posebno kao i imaginacija koja ga hrani. Osim toga, poučava nas i kako svladati sve zamke glasovnih transformacija, kako se izmaknuti opasnostima glasovnog manirizma, a iznad svega upozorava na potrebu trajnog usavršavanja govornog izraza. Time nam daje čvrste temelje našeg osobnog pristupa umjetničkom govorenju.“¹⁰ Upravo to „otkrivanje riječi u sebi“ događalo se u trenutcima kada sam govorila Melitine, ali ne i Hortenzijine rečenice. Mislim da je razlika bila u ideji „moranja“ koju sam sama sebi upisala. Hortensia je morala biti pravilna, točna, bez pogreške, onakva kakvu sam zamišljala da profesorice žele da igram. Upravo je ta želja da pogodim imaginarnu ideju bila ona koja me kočila da ju pronađem i igram potpuno slobodno. Zato je Melita dobila sve ono drugo, odnosno neopterećenost i radost u igri. Iako sam to i sama primjećivala, nisam znala kako se othrvati toj blokadi, kojim alatima da prodišem u ulozi Hortensije i napustim sve ideje koje su mi stvarale težinu u glavi, a onda i u samoj igri. Igrajući Melitu nisam imala problema s pretjerivanjem, nisam se sramila pokušati bilo što. Ono je u meni bilo upisano kao igra, dopuštala sam si napraviti bilo što i bilo kada, a to me oslobađalo i tjeralo naprijed te da svaki

¹⁰ Rališ, Tomislav (2014). *Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene*. Matica Hrvatska Sisak.

dan tražim nove male radosti u govorenju. Međutim, kada bih trebala igrati Hortensiju, ostajala bih uvijek malo stisnuta u strahu da ne napravim nešto pogrešno. Grč koji proizlazi iz „moranja“ i postizanja „točnosti“ uvijek se iznova pojavljivao i kočio moju slobodu. Na tom primjeru naučila sam koliko je teško odmaknuti se od predodžbi koje sebi upisujemo u radu i koliko nas vlastita izmišljena i nepotrebna „moranja“ mogu zakočiti.

6. ČEHOV ZA ČEHOVA

Zadnja godina moga praktičnog studiranja na Akademiji počela je nešto neuobičajenije od prethodne. Već nakon nekoliko sati moja profesorica i mentorica Dora Ruždjak Podolski primijetila je da imam određenu vrstu zadržke u radu i odlučila je porazgovarati sa mnom o tome. Iako to nije bio prvi put da je netko zapazio tu crtu, sigurno je bio prvi put da je netko htio otvoreno, s puno razumijevanja i podrške, shvatiti kako i zbog čega do toga dolazi. Jasno je da jedan razgovor nije mogao otkloniti sav teret koji sam nosila i nakupljala tijekom godina, ali mi je jasno pokazao da u tome nisam sama, a to mi je bilo veliko olakšanje.

Za diplomski ispit iz glume pripremali smo Čehovljeve *Humoreske*. Profesorica nam je od početka dala odriježene ruke tako da smo sami predlagali humoreske i njihove dramatizacije. Uži izbor humoreski sveo se na njih čak dvadeset tri, no kada smo shvatili da bi postavljanje takvog ispita trajalo sedam do osam sati, morali smo se zauzdati i odlučili smo se za dvanaest humoreski koje su ušle u finalnu verziju. Taj ispit bio je plod našeg autorstva i imali smo potpunu slobodu ići u kojem smo god smjeru željeli te adaptirati, osuvremenjivati i igrati se materijalom.

Na samome početku rada iznova su me prestravile misli o ponovnom suočavanju s komedijom. Na sve načine pokušavala sam se oduprijeti tim mislima, ali njihovo postojanje nisam mogla zanijekati. Ne kaže se bez razloga da je komediju mnogo teže igrati nego dramu. Tijekom cijelog procesa pokušavala sam takve i slične misli ostaviti izvan „ringa“, ali one su iznova pronalazile svoj put natrag. Nisam se do kraja naučila nositi s njima, no mislim da sam uspjela pronaći prostor ugodne u kojemu sam s njima mogla živjeti. „Sva ozbiljnost života dolazi od naše slobode. Osjećaji koji su u nama sazrijevali, strasti koje smo nosili u sebi, djela koja smo smišljali, započeli, izveli, ukratko sve što dolazi od nas i što je doista naše, eto što životu daje njegov ponekad dramatičan a uvijek ozbiljan ton. Što bi trebalo pa da se sve to pretvori u komediju? Trebalo bi zamisliti da se iza te prividne slobode skriva igra potezanja uzica i da smo svi mi ovdje na zemlji, kao što kaže pjenik, *...poslušne marionete/ Čiji su konci u rukama Nužde*. Nema, dakle, stvarnog, ozbiljnog, čak dramatičnog prizora, koji mašta ne bi mogla pretvoriti u komičan podsjećanjem na tu jednostavnu sliku. Nema igre kojoj bi se otvaralo šire područje.“¹¹ Prva humoreska s kojom smo se uhvatili u koštac bila je *Smrt glumca*, najzahtjevnija i najdulja. Bila je

¹¹ Bergson, Henri. (1987). *Smijeh*. Znanje. Zagreb, str. 55

potpuno drugačija od ostalih jer je završavala smrću glumca. Scenografija i rekviziti, kao i u ostalim humoreskama, bili su minimalni i isključivo nužni. Imali smo pet stolaca, dva muzičara koji su stvarala glazbu uživo i sebe same. Nismo imali ideju o smjeru u kojem idemo, nego smo krenuli slobodno i neopterećeno, a po putu smo zajedno otkrivali mogućnosti kroz improvizacije i igru. Nikad se nisam smatrala pretjerano vještom u improvizacijama, a taj stav mi sigurno nije pomogao radu. Učenik Stanislavskog, glumac i redatelj Mihail Čehov ovako piše o improvizaciji: „Kao što je iskazno u prethodnom poglavlju, najviši i konačni cilj svakog istinskog umjetnika, ma kakva bila posebna grana njegove umjetnosti, može se definirati kao želja da se izrazi slobodno i potpuno. (...) Duboki mislioci, u neodoljivoj potrebi da se izraze, stvaraju svoje vlastite filozofske sisteme. Slično je i s umjetnikom, koji teži za izražavanjem svojih unutarnjih uvjerenja i ostvaruje to služeći se slobodno svojim sredstvima, svojom posebnom vrstom umjetnosti. Isto se, bez izuzetka, mora reći i za glumčevu umjetnost: njegova neodoljiva želja i najviši cilj također se može ostvariti samo uz pomoć slobodne improvizacije.“¹² Nadalje navodi da je improvizacija sve ono čime glumac „su-stvara s piscem i redateljem“ te prostor u kojemu glumac istražuje svoju umjetničku domišljatost. Čitajući ove retke iz trećeg poglavlja Čehovljeve knjige *Glumcu: O tehnicima glume*, shvatila sam da je upravo taj fenomen ono do čega nikako nisam mogla doći u svom radu. S današnjim odmakom od diplomskog ispita, dolazim do čak i pomalo bolne činjenice da nikako nisam mogla slobodno i kreativno pronalaziti rješenja tijekom rada na pojedinim humoreskama, osobito u *Smrti glumca*. U toj humoreski, osim pripovjedača, igrala sam i kazališnog vlasuljara Rigoletta. Krenula sam ga raditi kroz pokret, gotovo kao vrlo potenciranoga stereotipnog frizera koji se uvodno predstavlja razrađenom koreografijom. S ovim dijelom nisam imala nikakvih problema, no kada je došao red na kreativni prostor improvizacije u kojemu nije bilo dovoljno samo izgovaranje teksta, našla sam se u problemu. Gledala sam svoje kolege i divila im se kako brzo i slobodno ulaze u prostore nepoznatog te igrajući se otvaraju vrata svojim likovima i karakterima. Kod mene je došlo do blokade; bojala sam se ući u prostor nepoznatog i pogriješiti ili „ispasti glupa“. Obavio me strah od sramote koja bi me mogla zadesiti ako napravim nešto suludo. A upravo je to ono što sam trebala učiniti - napraviti nešto suludo, riskirati, „skočiti na glavu“, napraviti bilo što, samo da nije ništa. U trenucima u kojima sam osjećala da trebam napraviti nešto, makar bilo što, počela bih se osjećati tjeskobno. „Tjeskoba je neugodni osjećaj koji doživljavamo onda kada ne

¹² Čehov, Mihail. (2004). *Glumcu: O tehnicima glume*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb, str. 81

znamo čega se zapravo plašimo, odnosno kad se plašimo stvari kojih se ne bi trebalo plašiti.“¹³ Upravo je ova rečenica ono što me zaokupljalo kada bih razmišljala o svojim probama i svome radu. Kreativni prostor koji glumci dobivaju na probama, redateljske i pedagoške upute, čak i kritike, nisu nešto čega bismo se trebali plašiti, ali je to sve zajedno ponekad bilo previše za mene i s vremena na vrijeme znalo me pritiskati. Ne znam odakle se u mene utkala ideja da bih trebala raditi samo „točno“ i odakle uopće ideja da znam što je „točno“ ako je proces tek počeo. Kako mogu znati što je „točno“ ako ne znam što je „krivo“? I zašto mi je to „krivo“ toliko bolno da ne mogu ništa ni pokušati? Sve su to pitanja koja su mi se motala po glavi, ali na njih nisam znala odgovoriti. Kada u nedostatku boljih koristim ove izraze, stavljam ih u navodne znakove jer smatram da se ne bavimo matematikom i ne možemo egzaktno odrediti „točno“ i „krivo“. Tijekom čitavog procesa pokušavala sam se s time izboriti i pronaći način kako se riješiti tih izmišljenih tereta, te zatvorenosti koju sam sama sebi nametala. „Ako glumac sam sebe ograniči na to da jednostavno izgovara retke koje mu je namijenio pisac i izvršava „zadatke“ koje svoju nametnuo redatelj, i ne traži prigodu za samostalno improviziranje, on sam od sebe stvara roba tuđeg stvaralaštva, a svoj poziv čini posuđenim pozivom. On pogrešno misli da su i pisac i redatelj improvizirali umjesto njega i da je njemu preostao samo mali prostor za slobodno izražavanje vlastite kreativne individualnosti.“¹⁴ Kako bi glumac razvio sposobnost improvizacije, Čehov predlaže dvije vježbe - jednu za individualni i drugu za skupni rad. Cilj vježbe koja se prakticira u individualnom radu je razvojna psihologija glumca koji improvizira. Na početku vježbe određuje se početak i kraj improvizacije koji moraju biti u što oprečnijim raspoloženjima, npr. u improvizaciju se kreće prestrašeno i jako zabrinuto, a završava u iznimno sretnom i veselom raspoloženju. Sve što se nalazi u sredini vježbe improvizira se kroz psihološku, a ne logičnu posljednicu prethodnog iskustva. Kada se to savlada, u središnji dio improvizacije dodaje se još točaka do kojih se želi doći, a kasnije se improvizacija obogaćuje zadanim kvalitetama pokreta i različitim žanrovima, dok se potpuno ne iscrpe mogućnosti istog početka i kraja vježbe. Budući da se rad na predstavi gotovo uvijek temelji na ansamblu, Čehov za grupni rad predlaže vježbu sličnu individualnoj, međutim ona se prema kraju razvija u drugačijem smjeru. Na početku se grupa prvenstveno treba osjetiti, radeći jednostavne vježbe poput zajedničkog hodanja, trčanja, stajanja, skupljanja u jato i slično. Bez prethodnog dogovora,

¹³ Nikić, Mijo (1994). *Psihologija straha*. Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti. Zagreb, str. 49

¹⁴ Čehov, Mihail. (2004). *Glumcu: O tehnicima glume*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb, str. 82-83

ideja ove etape vježbe je da se unutar ansambla članovi otvore srcem jedan drugome. Kada se to ostvari, prelazi se na vježbu sličnu onoj za individualni rad. Ansambl određuje temu i jasan početak i kraj improvizacije, pri čemu se ne dopušta unaprijed zadani zaplet ili slijed događaja. Grupa ponavlja improvizaciju nekoliko puta dok ona ne postane dobro uvježban kratki prizor, trudeći se da svaki put pronađu nove načine kojima se do toga dolazi. Vježba evoluirala u eksperimentiranje sa stvarnim prizorom iz komada koji ansambl ne poznaje u potpunosti. Odabere se član koji će predstavljati redatelja, a ostali članovi odabiru uloge nakon čega redatelj kreće slagati prizor, dok ostatak članova izvodi scenu po sjećanju. Cilj je korak po korak doseći mogućnost igranja cijelog prizora onako kako ga je napisao autor, držeći se cijelo vrijeme psihologije ansambla koji improvizira. To poglavlje Čehov završava rečenicom: „Morate biti dovoljno hrabri da se posve pouzdate u svoj improvizacijski duh.“¹⁵ Iako smo tijekom studija radili vježbe slične ovima, nikada nisam imala priliku toliko temeljito istražiti mogućnosti jedne vježbe. Zanimljivo je da Čehov sistematski precizno rastvara pitanje improvizacije i prilaže vježbe koje nam nude beskrajne mogućnosti kojima možemo obogaćivati imaginaciju.

Još jedna uloga s kojom sam imala nešto više nejasnoća i borbi tijekom rada bila je uloga Olimpijade Jegorovne Hlikine iz humoreske *Posljednja Mohikanka*. Ona je vrlo neugodna žena, oštrokondža i rospija koja neprestano prigovara svome mužu, a čak se ni vlastiti brat ne želi družiti s njom. S obzirom da sam imala problema s riskiranjem i oslobađanjem, uopće se nisam začudila kada mi je profesorica dodijelila upravo tu ulogu. Iako mi se lik Olimpijade jako svidio već na prvo čitanje, pronalazak različitih mogućnosti igre išao mi je teže nego što sam mislila. Zadatak mi je bio potpuno jasan; radeći kod kuće, otkrivala sam različite mogućnosti i shvatila da to mogu iznijeti, da to imam negdje u sebi. Međutim, kada bih došla na probu i kada bismo počeli raditi, nešto bi se u meni zakočilo. Prestravljala me činjenica da sam ja ona koja mora držati tempo i povući cijelu scenu jer bez moje čvrstoće kolege nemaju što igrati. Počela sam previše analizirati čitavu situaciju izvana i više misliti o svim ostalim faktorima, osim o samoj sebi i onome što bih trebala igrati. U desetom poglavlju svoje knjige u kojem Čehov piše o tome kako prići ulozi, kao jedan od načina spominje imaginaciju. Navodi da je prvenstveno važno upoznati komad kao cjelinu, a onda pozornost usmjeravati na dramsku ulogu u pojedinim situacijama. Osobito je potrebno zadržati se na onim situacijama koje najviše plijene pozornost i razmišljati o njima sve dok ne budemo u stanju „vidjeti“ unutarnji život dramske osobe.

¹⁵ Čehov, Mihail. (2004). *Glumcu: O tehnicima glume*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb, str. 93

Postavljati pitanja o svakom trenutku u prizoru, ali i izvan njega, a na to nastaviti implementirati radnje i replike iz teksta. Cilj je dotjerati situacije u svojoj imaginaciji, a onda ih pokušati igrati. Ta tehnika trebala bi olakšati rad i otkloniti sve smetnje i viškove koji su se javljali do tada. Iako nisam znala da je tu tehniku opisao Mihail Čehov, shvatila sam da je upravo ovaj način rada alat za kojim sam nesvjesno nerijetko posezala u stvaranju svoga lika. Tako je bilo i u slučaju Olimpijade. Doduše, sav taj rad, koji bih obavljala kod kuće i koji je trebao rezultirati oslobađanjem na probama, nije uspio. Jednostavno nisam mogla riskirati, strah od pogreške ili gluposti previše me kočio. Kao kada gledamo predstavu i zaključimo da glumačka igra „ne prelazi rampu“, odnosno ne komunicira s publikom, tako ni ja nisam mogla prijeći rampu u svojoj glavi i nisam mogla komunicirati, ništa nije izlazilo na površinu. „Sve što ometa glumčev rad potječe ili zbog nerazvijena tijela, ili zbog osobnih psiholoških svojstava, kao što su samosvijest, nedostatak samopouzdanja i strah da ostavljamo pogrešan dojam (posebice tijekom prvog pokusa). Naša kreativna individualnost ne poznaje ni jednu od tih zapreka; ona je jednako slobodna od osobnih psiholoških ograničenja, kao što su naše imaginacije slobodne od naših materijalnih tijela.“¹⁶

Iako su ovo bile neke od boljki s kojima sam se borila radeći na diplomskom ispitu, zahvaljujući dugom i temeljitom procesu, velikom broju proba te potpori kolega, profesorice i suradnika, uspjela sam se na neki način izboriti sa samom sobom i preprekama koje sam si postavila. Najtragičnija, ali i najapsurdnija činjenica koju sam shvatila jest ta da sam upravo ja ona koja je sebi postavila blokade i da sam samo ja ta koja te blokade može i maknuti. Ne bih rekla da sam u potpunosti uklonila blokade, ali s obzirom da sam na probama dobivala sve veću sigurnost, a u igranju sve više osjećala radost, sigurna sam da sam ih uklonila veći dio.

¹⁶ Čehov, Mihail. (2004). *Glumcu: O tehnici glume*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb, str. 185

7. IN CORPORE SANO

I'm not interested in how people move; I'm interested in what makes them move.

Pina Bausch

Tijekom studija često sam zapažala proturječnost koju su primjećivali i moji profesori. Kada bih na bilo kojem od glavnih umjetničkih kolegija dobila zadatak vezan uz kretanje; bilo da se radilo o koreografiji, plesu, običnom hodu, pronalasku novog tijela unutar sebe ili čak apstraktnom kretanju; sumnje i kočnice, koje bi se inače pojavljivale na kolegijima govora i glume, pojavljivale su se vrlo rijetko, gotovo nikada. Na samom početku studija kada smo tek otkrivali svoje posture, centre i kvalitete pokreta, moje tijelo nije bilo optimalno. Međutim, vrlo se brzo adaptiralo i objeručke prihvatilo sva nova znanja koja su mi bila dana. Još je zanimljivija činjenica kako sam u svoje tijelo uvijek bila sigurna, imala sam povjerenja u njega da će bez zadržke izvršiti svaki zadatak koji mu je dan, bez puno propitivanja, dok su me s druge strane prepreke u glavi paralizirale. Kada smo na drugoj godini prijediplomskog studija spojili kolegije govora i pokreta, profesorice su, gledajući moju etidu iz pokreta, a nakon toga moj monolog iz govora, ostale u šoku. Nakon odgledanoga pitale su me kako mogu biti tako slobodna u kretanju, a tako zakočena tijekom govorenja teksta. Nisam im znala odgovoriti.

„Naše tijelo može biti naš najbolji prijatelj ili najgori neprijatelj. Poznata je činjenica da ljudsko tijelo i psihologija utječu jedno na drugo. I nerazvijeno i fizički prerazvijeno tijelo mogu lako zamagliti aktivnost duha, otupiti osjećaje ili oslabiti volju. Budući da svaku djelatnost ili profesiju ugrožavaju karakteristične radne navike, bolesti ili slučajnosti, koje neminovno djeluju na radnike i djelatnike, mi rijetko nalazimo potpunu ravnotežu ili sklad između tijela i psihologije. Ali glumac koji svoje tijelo mora shvaćati kao instrument za izražavanje stvaralačkih zamisli na pozornici, mora težiti za postizanjem potpunog sklada između tih zamisli, tijela i psihologije.“¹⁷ Sjećam se jednog sata na kolegiju pokreta kada mi je nakon vježbe profesorica rekla: „Lena, ti daješ dvjesto posto i to je super, ali nama treba samo sto.“ Mislím da upravo u tome leži istina o kojoj govori i Čehov, a ta je da je fizički previše razvijeno tijelo, odnosno tijelo koje nadomještava psihologiju jednako pogubno kao i ono fizički nerazvijeno. Budući da

¹⁷ Čehov, Mihail. (2004). *Glumcu: O tehničarima glume*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb, str. 47

dolazim iz svijeta sporta, naučena sam fizički davati svoj maksimum, a često ići i preko maksimuma koji u glumi najčešće rezultira potpunim poništavanjem unutarnjeg sadržaja. Tijekom daljnjih godina studija sve sam više otpuštala prelazak preko fizičkog maksimuma, osluškivala sebe i pokušavala usklađivati svoju nutrinu s tijelom. Fascinantna mi je činjenica kako tijekom rada na tijelu i kretanjama, nikada nisam osjećala zatvaranje pa čak i kada bih, kao u gore spomenutoj situaciji, radila pogreške koje bi odmagale mojoj igri i oslobađanju. Tijelo mi je uvijek bilo hrabro. U tijelo sam uvijek vjerovala. Nije mi teško bilo primiti kritike ili upute kako bih poboljšala svoj rad, ali kada je bila riječ o radu na glumi ili govoru, ponekad mi je bilo teško čuti ono što profesori imaju reći. Samopouzdanje koje mi je ionako bilo krhko, rušilo se sve dublje iako sam znala da mi žele pomoći. Moje tijelo to je prihvaćalo drugačije, htjelo je napredovati i poslušati kritike. Ono je bilo puno samopouzdanije od glave. Kako i zašto je dolazilo do ove pojave, nikako si nisam znala objasniti.

Nesvjesna oslobađanja koja su mi se najčešće događala na vježbama prijediplomskog studija bila su uvijek povezana s jakom fizičkom aktivnošću. Gotovo na svim kolegijima prošli smo vježbe koje su počinjale snažnim fizičkim radom koji bi rezultirao umorom, koji bi nam omogućavao da lišeni svega izvanjskog, slika, misli ili ideja, samo postojimo i govorimo tekst jednostavno i mirno. Zbog misli koje su mi se pojavljivale i sprječavale moju slobodu izraza, te vježbe otvarale su mi najviše mogućnosti i bile najkorisnije. Nakon njih bila bih najslobodnija i pronalazila bih nove prostore i putove kojima mogu ići. O takvoj vrsti rada piše i Grotowski: „Kad kažem 'ići preko sebe', ja tražim nepodnošljivi napor. Čovjek je primoran da se ne zaustavi, uprkos zamoru, i da uradi stvari za koje dobro znamo da ih ne može uraditi. To znači da je primoran, takođe, da bude hrabar. Do čega ovo dovodi? Postoje izvesni momenti umora, koji slamaju kontrolu razuma, kontrolu koja nas blokira. Kad smognemo hrabrosti da uradimo stvari koje su nemoguće, tada otkrivamo da nas naše telo ne sputava. Činimo nemoguće, a podela koja u nama postoji između namere i telesnih sposobnosti nestaje. Ovaj stav, ova rešenost, je priprema za to kako da iskoračimo preko svojih granica. To nisu ograničenja naše prirode, već ograničenja naše teskobe. To su granice koje sputavaju stvaralački proces, a koje namećemo sami sebi, budući da stvaranje nije nikada lagodno.“¹⁸ Tijelo glumca govori više nego bilo kakav tekst koji glumac izgovara. Kao i u životu, ni na sceni tijelo ne može lagati, ono ocrta sliku unutrašnjeg zbivanja. Kada je ispunjena nutrina, ispunjeno je i tijelo, a kada nije, tijelo također otkazuje suradnju. Kao

¹⁸ Grotovski, Ježi (2006). *Ka siromašnom pozorištu*. Samostalno izdanje Dragoslava Ilića. Beograd, str. 205

što sportaši vježbaju svoje mišiće kako bi bili brži, agilniji, snažniji i eksplozivniji, tako i glumci vježbaju svoje tijelo i nutrinu kako bi mogli primiti što istančanije unutarnje impulse. „Hladno, analitičko, materijalističko razmišljanje vodi do gašenja žara mašte. Da bi suzbio tu pogubnu opasnost, glumac mora sustavno prihvaćati zadatke da opskrbljuje svoje tijelo impulsima koji su posve različiti od onih koje mu nameće običan materijalistički način življenja i razmišljanja. Glumčevo tijelo može biti od optimalne vrijednosti za njega samo ako ga motivira neprekidno pritjecanje umjetničkih impulsa; samo će tada moći biti oplemenjenije, podatljivije i, što je najbitnije, osjetljivije i prijemljivije za istančanosti koje tvore kreativni umjetnikov unutarnji život. Jer glumčevo tijelo mora biti podatljivo i preinačljivo iznutra.“¹⁹

¹⁹ Čehov, Mihail. (2004). *Glumcu: O tehnicima glume*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb, str. 49

8. LAŽNE SUZE

Tijekom druge godine diplomskog studija dobila sam priliku igrati sporednu ulogu u svom prvom profesionalnom filmu. Uz to što se prve uloge uvijek pamte, mislim da nikada neću zaboraviti lakoću i radost s kojima sam dolazila na probe i snimanja. Dramska pedagoginja Judith Weston u svojoj knjizi *Directing actors* o tome govori: „It is important for directors to understand how wildly frightening acting can be, how vulnerable you are when you're up there, how painful it is to hear criticism, how easy it is to doubt oneself. The actor's face, body, voice, thoughts, and feelings are exposed. His thirst for a core, existential reassurance and validation is nearly inexhaustible. He looks to the director for this. And so is forthright, accurate, and constructive criticism.“²⁰ Lukas Nola bio je upravo takav redatelj; konstruktivan, izravan i inspirativan, a rad s njim predstavljao je predivni ples između glumaca i redatelja. Količina povjerenja i vjere koju je imao u mene i ostale glumce, vraćala mu se bezuvjetno. Tada sam prvi puta doživjela kako proces stvaranja uistinu može, ali i mora biti igra. Uloga koju sam igrala bila je eskort dama koja dolazi u sobu poslovnog čovjeka i provodi s njime noć. Scene su bile vrlo eksplicitne i prožete erotikom. Kada sam pročitala scenarij, obuzeo me strah i javilo se tisuću pitanja: „Hoće li se moja uloga svesti samo na golotinju? Mogu li uopće ovakvo lice napraviti uvjerljivim? Mogu li se uopće skinuti? Trebam li kao mlada glumica igrati upravo ovo u svom debiju?“ Sve sumnje brzo su nestale. Iako su se tijekom rada pojavljivali sram i strah jer se radilo o delikatnim scenama, te emocije nikada me nisu preuzele do kraja. Prelazila sam preko njih zato što sam imala povjerenja u partnera, redatelja i scenarij, a na kraju i u samu sebe. Nikada se ništa nije mistificiralo, nikada se ničemu nije pristupalo rezervirano. Povjerenje koje smo imali u Lukasa omogućavalo nam je da se slobodno bacamo u situacije, znajući da je on uvijek tu i da će nas uhvatiti ako se slučajno ne dočekamo na noge.

Nakon odgledanog filma ljudi su mi često znali prilaziti i govoriti: „Bravo! Jako hrabro!“. Nisam nikada do kraja to razumjela jer nisam vidjela hrabrost u svojoj igri. Shvatila sam to kao zadatak koji sam prihvatila i htjela izvući najviše od sebe, shativši to kao svoj posao. Takve situacije potaknule su me na razmišljanje: „Možda ja i jesam hrabra, ali ne znam iz kojih kanala, senzibiliteta i dijelova mene to dolazi. Jesu li te stvari usko povezane s medijem filma, vodstvom

²⁰ Weston, Judith (1996). *Directing Actors*. Michael Wiese Productions. Los Angeles, str. 51

ili mojim samopouzdanjem?“ U svom radu, bilo profesionalnom ili onom na studiju, primijetila sam kako sam uvijek mogla proizvesti više kada bi me odabrali za projekt, a ne kada bih projektu bila dodijeljena. Bilo je iznimaka, ali mislim da su upravo te iznimke one koje potvrđuju pravilo. Nešto se u osnovnoj postavci promijeni kada znaš da te netko želi u projektu ili misli da si baš ti ta koja bi trebala igrati tu ulogu. Kao da se unutarnji glas iz „Hoću li ja to moći?“ mijenja u „Hajdemo vidjeti do kuda ja mogu!“

Kasnije tijekom snimanja njemačke serije imala sam priliku doživjeti potpuno suprotno iskustvo od onoga na filmu. Set na kojemu sam radila bio je poprilično velik, a većina ljudi koji su radili na njemu bili su Nijemci, uključujući redatelja, direktora fotografije i sve glumce s kojima sam radila. Budući da njemački poznajem osnovno, u scenama koje sam igrala govorila sam hrvatski, a ostali glumci njemački. Nikada nisam doživjela takav apsurd. „Listening is the best technique an actor has for anchoring himself in the moment. It also keeps his choices from becoming mechanical or forced. Listening relaxes actors. Listening allows the actors to affect each other and thus to create moments – tiny electric connections that make the emotional events of a scene.“²¹ Iako smo moji partneri i ja poznavali tekst i značenja riječi u tekstu, nitko od nas uistinu nije znao što govori njegov partner. Nije bilo moguće pravo organsko slušanje pa tako ni reakcije koje bi dalje kreirale scenu. To je zapravo bilo „glumljenje slušanja“ pa onda i „glumljenje glume“. To je bilo nešto što je unosilo nemir u igru koja se nije mogla događati u trenutku. Kada su mi rekli da ću u kasnijoj produkciji biti nadsinkronizirana, moja igra za mene je izgubila svaki smisao. Osim jezične prepreke koja je bila očita i na koju nisam mogla utjecati, na ovom snimanju doživjela sam i prepreku na koju sam mogla utjecati, međutim to nisam učinila. Igrali smo scenu u kojoj sam morala plakati. Redateljeva uputa bila je da na početku scene igram tugu koja se pretvara u krivnju i završava potpunim emotivnim raspadom. Već dok mi je redatelj davao upute, shvatila sam kako su mu najvažniji njegovi glavni glumci, a ja sam imala samo funkciju uplakane djevojke. Proba za scenu nije bilo, ali bila sam uvjerena da sam se dobro pripremila i da ću bez problema moći snimiti scenu. Međutim, kada je snimanje krenulo, nešto se u meni zakočilo, zgrčilo i krenula sam tonuti u sebe. Bez obzira na mogućnosti repeticija, pritisak koji sam odjedanput osjetila od redatelja, glumaca i produkcije, uspio me potpuno paralizirati. S obzirom da gotovo nitko nije govorio hrvatski, nisam imala gdje pobjeći, nisam se imala kome obratiti i objasniti da mi treba samo malo vremena. Grč je prelazio u strah,

²¹ Weston, Judith (1996). *Directing Actors*. Michael Wiese Productions. Los Angeles, str. 77

a što sam ga postajala svjesnija, počeo me još jače grčiti. Tada mi je prišla šminkerica i pitala me želim li umjetne suze, a ja sam odmah odgovorila potvrdno. Scena je bila snimljena, redatelj je dobio suze, ali što sam zapravo dobila ja? „A big enemy of risk is the pressure to do it 'right'. Movies have gotten so expensive, television so driven by ratings, that the fear of making a mistake rules most creative decisions, including those of actors. Actors are expected – and expect themselves – to 'nail it' right away. They mistakenly put their concentration on making the producer think they can do it right the first time rather than on a creative choice. Directors, it seems, are always looking for an instant result, and often are lacking in understanding or patience regarding acting as a process.“²² Nakon tog snimanja mogla sam pronaći tisuću razloga za to zašto sam bila tako „stisnuta“; okolina u kojoj ne razumijem jezik, redatelj i glumci koje vidim prvi put, zahtjevna scena snimana bez proba... Ali ništa od toga zapravo ne čini razliku i ono što sam naučila jest da ono jedino što je važno je to kako se osoba postavlja u toj situaciji. Ja sam, nažalost, izabrala pasivnost. Upravo to snimanje bila mi je velika škola kako strah i nepovjerenje u sebe može upropastiti sav trud. Jer zapravo ovdje nije bila riječ ni o jeziku ni o nemogućnosti plakanja kada je to redatelj od mene tražio. Riječ je bila o tome da nisam vjerovala sebi i dopustila sam da me vanjski faktori usmjeravaju i skreću s puta. Sjećam se kako sam prije snimanja scene željela dobiti pet minuta da se osamim, smirim i koncentriram. To nisam tražila jer sam znala da je za svaku scenu potrebno točno određeno vrijeme u kojem mora biti snimljena, a nisam htjela biti osoba zbog čijih se zahtjeva produljuje snimanje. Htjela sam biti maksimalno profesionalna, a na kraju je stradala moja igra. Nisam bila hrabra. Nisam htjela riskirati i zauzeti se za sebe. Samo sam sjedila na stolcu i nadala se najboljem rezultatu, dok su mi oči bile ispunjene lažnim suzama.

²² Weston, Judith (1996). *Directing Actors*. Michael Wiese Productions. Los Angeles, str. 53

9. ZAKLJUČAK

U ovom radu pokušala sam iskreno pisati o temi za koju smatram da ima važnu ulogu u radu i životu svakog glumca, ali i umjetnika općenito. S vremenskim odmakom od školovanja na Akademiji, željela sam se prisjetiti situacija i trenutaka koji su činili svojevrzne prekretnice u mom radu ili su mi bile važne lekcije u kasnijim procesima. Svaki od opisanih događaja naučio me da smo samo mi sami krojači svojih puteva i da je važno da uvijek biramo onaj koji će nas ispunjavati i obogaćivati našu umjetnost. Unutarnje borbe s kojima se susrećemo sastavni su dio posla i od njih nikada ne treba bježati, važno je samo kako ćemo se prema njima postaviti. Uvijek otvorena srca i s puno nježnosti prema sebi moramo težiti hrabrom koračanju u nepoznato jer samo tada možemo izlaziti iz svojih sigurnih luka, pomicati svoje granice i oplemenjivati sebe kao umjetnika i čovjeka. Na tom putovanju nesumnjivo nas čekaju sram, strah, tjeskoba i razne nesigurnosti, no to je u redu. Samo nikada ne smijemo dopustiti da nas takvi osjećaji potpuno preuzmu i paraliziraju jer to znači smrt za našu kreaciju. Uz sve uzlete i posrtaje koji nam se događaju, bitno je da ostanemo hrabri i sjetimo se zašto smo se odlučili baviti najljepšim zanimanjem na svijetu. Riskirati ili ne riskirati, to je pitanje. Riskirati, naravno!

10. LITERATURA

- Anić, Vladimir. (2007). *Rječnik hrvatskoga jezika*. Novi Liber. Zagreb.
- Bergson, Henri. (1987). *Smijeh*. Znanje. Zagreb.
- Brook, Peter. (1972). *Prazni prostor*. Nakladni zavod Marko Marulić. Split.
- Čehov, Mihail. (2004). *Glumcu: O tehničari glume*. Hrvatski centar ITI-UNESCO. Zagreb.
- Grotovski, Ježi (2006). *Ka siromašnom pozorištu*. Samostalno izdanje Dragoslava Ilića. Beograd.
- Nikić, Mijo (1994). *Psihologija straha*. Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti. Zagreb.
- Rališ, Tomislav (2014). *Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene*. Matica Hrvatska. Sisak.
- Weston, Judith (1996). *Directing Actors*. Michael Wiese Productions. Los Angeles.

Izvori s mrežnih stranica:

- https://www.youtube.com/watch?v=6tKOD9Hh_vg – pristupljeno 23.2.2024.
- <https://www.youtube.com/watch?v=sxLdCZRqqRY> - pristupljeno 24.3.2024.