

Sistemi i metode glume

Zupković, Jona

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:205:496302>

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

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



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

Jona Zupković

**SISTEMI I METODE GLUME
(KOJOJ VJEROVATI)**

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2024.

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

Studij glume

**SISTEMI I METODE GLUME
(KOJOJ VJEROVATI)**

Diplomski rad

Mentor: red.prof.art. Joško Ševo

Studentica: Jona Zupković

Zagreb, 2024.

Sažetak

U ovom diplomskom radu pisala sam o temi koja me zainteresirala i pratila tijekom pet godina studija. Sistemi i metode glumačkog zanata i glumačke umjetnosti su razni, neki se gotovo ne razlikuju dok drugi vidno odskaču jedni od drugih. Za zadatak sam si zadala pronaći nešto zajedničko svim do sada meni poznatim sistemima. Tijekom studija profesori, mentori, asistenti, kolege i mi studenti koristili smo referentne točke mnogih sistematičara, ovisno o potrebi vježbe ili zadatka. Koji je sistem najprecizniji i je li i jedan univerzalan za glumca u njegovom glumačkom radu na ulozi i predstavama ili se možda radi o individualnim spojevima raznih metoda i sistema za svakog glumca?

Ključne riječi: *gluma, sistemi, metode, glumac*

Summary

In this master's thesis, I wrote about a topic that interested me and followed me through my five years of studying acting. The systems and methods of acting and practicing acting are vast, with some almost indistinguishable from one another, while others visibly stand out from the others. The task I gave myself was to find something in common with all the systems of acting I know so far. During our studies professors, mentors, assistants, colleagues and us students used the reference points of many systems and methods, depending on the need for an exercise or assignment. Which system is the most accurate and is it universal for an actor in his acting work on roles and plays, or perhaps it is about individual combinations of various methods and systems for each actor?

Keywords: *acting, systems, methods, actor*

Sadržaj

| | |
|---|----|
| 1. Uvod | 5 |
| 2. Što je umjetnost | 7 |
| 2.1. Umjetnost stvara umjetnost | 10 |
| 2.2. Daske koje život znače | 13 |
| 3. Što je zanat? | 15 |
| 4. Sistemi | 18 |
| 5. Pregled ideja i metoda | 23 |
| 5.1. Stare i/ili nove forme i žanrovi | 28 |
| 6. Zaključak | 31 |

1. Uvod

„Ni udžbenik ni gramatika dramske umjetnosti!, ne (...) Onog trena kad postane moguće utisnuti našu umetnost u uske dosadne pravolinijske okvire gramatike ili udžbenik, moraćemo priznati da je naša umetnost prestala da postoji.“¹

Ovo je jedan od citata K.S. Stanislavskog koji me podsjeća da uz svekoliko teorijsko znanje o glumi, glumac neće stvarati umjetnost dok je ne ostvari u praksi. Podsjeća me da je teoriju dobro i bitno znati, ali da smo mi glumci prvenstveno „praktičari umjetnosti“. Gluma je u našem društvu uglavnom mistificirana. Dok si dijete igraš se, ne preispituješ ono što činiš! Dok si dijete igraš se i stvaraš bez grča, iskreno i u trenutku, prema impulsu koji si dobio u tom trenutku, glumci bi se trebali igrati tako, kao djeca. Tijekom studija zaboravljamo igru i bavimo se preispitivanjem i konstantnim razmišljanjem i tada ulazimo u grč. Kao što rekoh u dječjoj dobi gluma je svojevrsna izvanškolska aktivnost, razbibriga između testova kemije i fizike. Tu „razbibrigu“ sam odabrala kao zanimanje i pri upisima na studij susrela sam se s dva tipa ljudi. Prvi su mi govorili da je to odlično za mene i da me vide u tome, nekako ih je i veselila ideja da će me gledati u kazalištu ili nekoj seriji. S druge strane, druga vrsta ljudi bili su oni koji umjetnost smatraju hobiem te su me obasipali pitanjima o financijama i kako planiram živjeti od umjetnosti. Od tog sam se branila iskušanom izjavom da je mojoj mami sasvim dobro u životu kao glumici. Dakle, tu je ta mistifikacija od konstantnih pitanja o tome što glumci rade osim da nauče tekst i dođu na scenu, onda opet postoji i ona varijantna da si dobar glumac samo ako si na javnoj televiziji. Pitanje broj jedan koje se postavlja glumcima je kako naučite sav taj tekst. Odgovor je uvijek isti: zapamtim rečenice kad znam što govorim. Tekst je prva stavka našeg zanata, našeg umjetničkog stvaranja. Gluma je zanat, *„ali tamo gdje nema osjećaja za svoje pravo osjećanje, analogno osjećanje zamišljenog lika , tamo nema ni govora o pravom stvaralaštvu. Zbog toga ne zavaravajte sebe, bolje se potrudite da dublje prodrete i shvatite gdje počinje, a gdje završava prava umjetnost (...) Ona je zanat. Istina ne loš, s dosta dobro izrađenim sredstvima u tumačenju uloge i njene uvjetne ilustracije (...)Nema prave umjetnosti bez proživljavanja. Zbog toga ona počinje tamo gdje osjećanje*

¹ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi I*. Zagreb: CEKADE, str. 8

*ima riječ.*² A kada gluma postaje umjetnost, "oni koji vole i poznaju glumu kao igru u principu ne vole da neko ko izgleda da jeste, zbilja i jeste to što izgleda. U tom slučaju nema igre i to onda nije gluma. To je ona razlika koja bitno i kvalitativno odvaja od naturšćike od pravih glumaca. Zadatak glumca nije da prevari da jest ono što nije, nego da vješto, ako treba izgleda da jest ono što nije, ali da se u svakom trenutku može vidjeti razlika između njega kakav jeste i onoga što on stvara kao da jeste."³ Na svakom studiju tako i na mom postoje sistemi i pravila, metode i metodičari i upravo sam o njima odlučila i pisati. Koja metoda je ispravna, ako je ijedna i koju izabrati?

² Isto, str., 41.

³ Stjepanović, Boro (2005). *Gluma III: Igra*. Podgorica: Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore, str. 11.

2. Što je umjetnost?

Umjetnost se kroz povijest definirala na različite načine. Tako Aristotel umjetnost definira kao oponašanje dok F. Nietzsche tvrdi da čovjek svoj najjači instinkt, volju za moći, afirmira upravo kroz umjetnost. Mnogi različito definiraju umjetnost, ali svima je neosporno zajednički pojam ljudskog stvaranja – umjetnost kao želja u naravi da se objektivizira u materijalno postojanje. *“Umjetnost je proizvod pažljivog proučavanja i priprema, a ne spontanosti”*⁴ Jedan manje javnosti poznati čovjek koji je meni jako blizak je definirao umjetnost kao impresiju, doživljaj koji je kod umjetnika toliko jak da izlazi van. Naime, taj gospodin je po zanimanju slikar, a osim toga je i moj otac pa je ta definicija umjetnosti za mene ostala prva i prava.

Želja za stvaranjem kod umjetnika manifestira se na razne načine, neki ju projiciraju kroz likovnu umjetnost, neki kroz glazbenu, te ostaje ona koja i mene okupira i koja je moje zanimanje je dramska umjetnost, točnije rečeno gluma. Ona uistinu traži od umjetnika da se potpuno, cijelim bićem, posveti svom umjetničkom djelu, Grotowski je to rekao ovako :” *Glumac ima sebe kao polje rada. Ono je bogatije od slikareva, bogatije od glazbenikova., jer da bi istraživao, on treba prizvati svaki vid sebe. Njegova ruka, oko, uho i srce predmeti su njegova proučavanja i predmeti kojim proučava.”*⁵ U svemu treba naravno postojati mjera i umjerenost te dok “živimo” glumu treba imati na umu i ostale segmente života. *”Krećući se daskama koje život znače, nije primijetio kad i kako su mu ukrali jednu dasku iz glave, da bi njome pokrпали natruli pod pozornice, pa kao čovjek kojem nedostaje jedna daska u glavi nije više ni za što drugu, do li da strpljivo čeka dan kada će ga neki novi krokodili-ljudožderi istjerati iz njegovog drugog doma.”*⁶

Sve umjetnosti koje se izvode pred publikom su izvedbene tj. scenske umjetnosti. Glazba se, na primjer, od glume razlikuje poprilično, jer je u glazbenoj umjetnosti glazbeni posrednik udaljen od djela u mjeri koliko je u glumi posrednik samo djelo , tako se glazbenik *“bavi građom koja je, koliko je to čovjeku najviše moguće, bliska izrazu nevidljivog...No dramski je posrednik od krvi i mesa te ovdje važe posve drugačiji zakoni.”*⁷ Dakle, sve što se izvodi pred živom publikom, a uključuje tijelo i govor, smatra se scenskom umjetnošću, a tako se ne

⁴ Isto, str. 139.

⁵ Brook, Peter (1972). *Prazan prostor*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić, str.60

⁶ Smiljanić, Božidar (1998). *Biti, ili ne biti glumac*. Varaždinske toplice: Tonimir, str. 6.

⁷ Brook, *Prazan prostor*, str. 14.

može ni negirati kako se i ples i pjevanje, kao i gluma izvode pred publikom. Doslovno shvaćeno, scena je pojam koji se može shvatiti kao povišeni dio prostorije na kojem stoje izvođači i održavaju izvedbu, ali scena je ustvari dio bilo kakvog prostora koji ne mora biti strogo definiran i određen, a u kojem se nalaze izvođači. Peter Brook zamjećuje kako ” *Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom scenom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra, i to je sve što treba da bi se stvorio teatar.* ”⁸ Također, nezanemarivo je istaknuti kako postoje kombinacije ovih triju umjetničkih izraza koje tvore razne kazališne žanrove. Na same podjele na žanrove referirat ću se u slijedećim poglavljima, ali obzirom na već spomenutog Peter Brooka istaknut ću njegovu podjelu kazališta koju predstavlja u knjizi “Prazan prostor”, a koja nije povezana sa žanrom kojem pripada predstava ili bolje rečeno scenska izvedba. Brook teatar dijeli na mrtvački, posvećeni, grubi i neposredni. Nadalje, “*mrtvački teatar na prvi je pogled posve jasan jer znači što i loš teatar...nazivali su ga bludnicom, misleći pritom da je to nečista umjetnost , no danas je to istina u drugom smislu-bludnica uzima novac i ne mari za užitak...Ne postoji pravi zabavni teatar i nisu trivijalna komedija ili loš musical onaj teatar gdje ne dobivamo ništa za svoj novac: mrtvački teatar pronalazi svoj mrtvački put i u operi i u tragediji, u Molierovom kao i u Brechtovim komadima...U nekom živom teatru svaki bismo dan pristupili pokusima provjeravajući jučerašnja otkrića, spremni povjerovati da nam je ponovno izmakla ona prava igra. Ali mrtvački teatar pristupa klasicima sa stajališta da je nekoć netko pronašao i odredio kako ih treba igrati...svako razdoblje ima svoj stil. Izgubljeni smo kad pokušamo napipati taj stil...teatar je uvijek umjetnost koja razara samu sebe i uvijek se piše uz vjetar...*”⁹ Brook o mrtvačkom teatru govori ispunjavajući skoro četrdeset stranica, a iz tih četrdeset stranica ovo je najsažetije što se može reći o mrtvačkom teatru. Idući na redu je “Posvećeni teatar”, a “*nazivamo ga Posvećenim teatrom zbog kratkoće, ali mogao bi se zvati i Teatar Nevidljivoga-Učinjena-Vidljivim: ideja o pozornici kao mjestu gdje se može pojaviti Nevidljivo uvelike utječe na naše mišljenje. Svi smo svjesni da je veći dio života izmiče našim osjetilima...Posvećeni teatar u kojem užareno središte govori kroz oblike koji su mu najbliži. Teatar koji djeluje poput kuge intoksikacijom, infekcijom, analogijom, magijom, teatar u kojem komad, samo zbivanje, stoji umjesto teksta... Postoje mnoge skrivene mogućnosti u tišini. Kaos ili red, zbrka ili shema, sve leži neobrađeno: Nevidljivo-učinjeno -vidljivim svete*

⁸ Isto, str. 5.

⁹ Isto, str. 6.

je prirode; dok pleše, Merce Cunningham teži posvećenju umjetnosti.”¹⁰ Peter Brook ”Posvećeni teatar“ povezuje s ritualom, i zapravo na neki način govori da je ovo “živi teatar”, dakle nije nužno tmuran i melankoličan nego je u svojoj biti čist, ritualan i svjež, a time i sklon promjeni. Brook dalje navodi “Grubi teatar” koji je ono s čim se zapravo najčešće susrećemo. On je stoljećima mijenjao oblik, ali uvijek je tu. On može biti i lutkarski, “Grubi teatar mnogo ne bira: ako je publika nemirna, očito je važnije ušutkati izvođače nereda ili se nadahnuti za gag - negoli pokušati sačuvati stilsko jedinstvo prizora”¹¹ ”Grubi teatar” = pučki teatar, a sažetak o novom teatru završit ću s citatom za koji mi se čini da najvjernije opisuje kako je Brook htio odrediti “Grubi teatar” u svojoj suštini; “*To je teatar buke, a teatar buke je teatar aplauza.*”¹² ”Grubi teatar” ima dvostruke aspekte, naoko nema stila, konvencija i ograničenja, a u praksi ima sve od navedenog. Ako je u posvećenom teatru molitva stvarnija od poruge, onda je u grubom obratno: poruga je stvarnija, a molitva se može smatrati komičnom. Čini se kako oba teatra ustvari pokazuju istinski antagonizam. ”Posvećeni teatar” se bavi nevidljivim, a ono sadrži sve ljudske impulse, dok se grubi bavi ljudskim djelovanjem, a budući da se koristi sredstvima onog grubog i prizemnog, a time i izravnog, čini se boljim od isprazno posvećenog. Na kraju Brookove podijele na četiri vrste teatra nalazi se “Neposredni teatar”. U ovom poglavlju u knjizi *Prazan prostor* Brook govori upravo ono što bi svaki glumac i pretpostavio kad pročita riječ: neposredno. Govori o tome da je igra iz dana u dan i da se lik u suštini ne može graditi kao zid, već je prilagodljiv iz dana u dan. Sve u ovom poglavlju svodi se na upravo to neposrednost glumca. Umjetnost ne mora nužno biti usmjerena na “visoke ideje” umjetnost se svakako može sastavljati i od svakodnevnih sudova, jer se umjetnost “*diže iznad stvarnosti, no ne kako bi tu stvarnost razdijelila u apstraktne misaone tokove, nego da bi je u njezinoj konkretnosti skladno povezala sa zahtjevima našeg duha. Umjetnost počinje ondje gde naši teoretski sudovi i praktične maksime prilikom svog adekvatnog utemeljenja dolaze u opasnost da izgube osobnu, individualnu životnu vrijednost.*”¹³

¹⁰ Isto, str. 41.

¹¹ Isto, str. 69.

¹² Isto, str. 70.

¹³ Gavella, Branko (2005). *Dvostruko lice govora*. Zagreb: CDU, str. 175.

2.1. Umjetnost stvara umjetnost

“Temelj je svake istinske umjetnosti naša sposobnost da svjesno ili nesvjesno živimo u svijetu imaginacija.”¹⁴

“Većina ljudi savršeno bi dobro živjela bez ikakve umjetnosti- i čak ako bi požalili njenu nenazočnost, to ne bi ni na koji način poremetilo njihovo postojanje.”¹⁵

Poznat pojam larpurlartizam od francuskog *l'art pour l'art* doslovno shvaćeno znači umjetnost radi umjetnosti. Pojam i naziv prvi je put upotrijebio Theophile Gautier 1835. u Francuskoj da bi označio umjetnost oslobođenu od vjerskih i etničkih stega, a kao reakciju na građanski utilitarizam. Dakle, umjetnost je samoj sebi svrhom. Umjetnost je jezik koji se govori u cijelom svijetu, Munchov *Krik* svatko će prevesti na svoj jezik, ali svi koji gledaju sliku na nekoj razini osjetit će istu emociju ili barem sličnu. U ljudskoj je prirodi prepoznavati emocije. To je vještina koja nam je dana rođenjem, a kao i svaku vještinu i nju možemo usavršavati, no bazično ju svi imamo. Zato umjetnost bilo koje od navedenih kategorija možemo pogledati i promatrati, čak i one u kojima se govori jer i na kraju pogledane predstave ne pamtimo točne rečenice već dojam koji je na nas ostavljen, a dojam ne poznaje jezik. Zašto uopće spominjem larpurlartizam? - dakle taj prijevod umjetnost radi umjetnosti sam u jednom razgovoru slučajno krivo definirala. Kasnije mi je ta moja definicija zapravo pomogla. Definirala sam ju kao umjetnost stvara umjetnost, što zapravo ne odudara ni od jednog pravila umjetnosti. Počela sam to svjesno prakticirati, vjerujem da svi umjetnici to na ovaj ili onaj način prakticiraju barem na nesvjesnoj razini. Umjetnici većinom imaju dara za više grana umjetnosti. Negdje je već poznato da glumci uz talent za glumu posjeduju isti i za pjevanje ili sviranje nekih instrumenata, a kao argument tome uzimam kazalište Komediju koje zapošljava glumce/ pjevače i glumice/pjevačice. Dakle, glumcu je svaki dodatni “dar” ili savladana vještina dakako dobrodošla u njegovom radu koji onda ima i širi dijapazon samim poznavanjem različitih sredstava izražaja i vještina. Dok neki barataju glazbenim darom ja se na primjer bavim likovnom umjetnošću. Koja je isto tako iskoristiva i u scenskom izražaju, ako se ne koristi u dramskom kazalištu sigurno se može iskoristiti u lutkarskom kao dio izrade lutaka ili u nekom obliku vizualnog teatra. Dakle, definicija “umjetnost stvara umjetnost” zapravo umjetnika potiče da kada ostane bez inspiracije ili stvaralačkog elana okrene pažnju na neku drugu umjetnost kako bi ponovno potaknuo svoju kreativnost za stvaranjem. Recimo

¹⁴ Čehov, Mihael (2004). *Glumcu: O tehnicima glume*. Zagreb: Teatrologijska i dramska biblioteka, str. 13.

¹⁵ Brook, *Prazan prostor*, str. 103.

kada slikar doživi umjetničku blokadu ako se okrene glazbi i samo ju sluša ili napiše stih ili dva potaknut će umjetnički elan i može se vratiti prvobitnom zadatku tj. svom polju stvaranja u kojem je naišao na, uvjetno rečeno, problem. Umjetnici su se kroz povijest sastajali i dijelili ideje te su jedni druge na neki način provocirali i dalje inspirirali. Nekad su ta mjesta bila saloni i poznati lokali u kojima su se sastajali pisci, slikari, pjesnici, kipari i glazbenici, a možda najbolji primjer za to jest Pariz, točnije Montmartre gdje su se okupljali umjetnici, od slikara sve do glumaca, kao i intelektualci. Sada kad više ne govorimo o kraju doba 19. stoljeća i početka 20. stoljeća umjetnici se možda ne nalaze na takav način, ali kroz izložbe, predstave, filmove, knjige i naravno društvene mreže dijele ideje i jedni druge inspiriraju i provociraju. Ne mogu znati događali se to u onolikoj mjeri kao što se odvijalo u prošlom stoljeću, ali bitno je da se i dalje umjetnici međusobno inspiriraju, pogotovo sada kada je komunikacija lako ostvariva i dalekosežna. Glazba je veliki dio svačijeg života, ali sada uz koncerte možemo jednostavno uzeti svoje pametne telefone i u neku od za to predviđenih aplikacija upisati ime izvođača koji nas inspirira i uživati u glazbi. Umjetnost je odgovor na svijet oko nas i ponekad umjetnik (na kojem god polju umjetnosti stvara) kao da ne vidi i ne osjeća ništa oko i ispred sebe, iskoristiti ću prigodnu narodnu poslovicu koja kaže “ Od šume ne vidi drvo.” To je jedan fenomen koji nam se svima događa i u svakodnevici života, osim na samom polju umjetnosti, ponekad se ljudi toliko koncentriraju na previše podražaja istovremeno i dosegnu preveliko opterećenje vrlo brzo te ne uviđaju jednostavnost i nit koja vodi rješavanju tog problema. Svakako je bitno napomenuti da svaka umjetnost ima određena pravila. Slikarstvo inzistira na pravilima kompozicije, perspektive i boja (sukladno tim pravilima ona se i namjerno mogu kršiti, što nas opet zapravo vraća na to da je u tom trenutku za tog umjetnika i to određeno djelo kršenje = pravilo, samim kršenjem prethodnih pravila stvaramo nova),”*Kazališni je glumac osoba koja prestaje postojati svaki put kad se po svršetku predstave spusti zastor.*”¹⁶ Mislim da smo do sada ustanovili da sve umjetnosti imaju jednu zajedničku stvar koju gluma s njima ne dijeli, a to je da je umjetnik odvojen od svoje stvorene umjetnosti. Naime, glumac koegzistira istovremeno i kao umjetnik i kao lik na sceni, dakle sama umjetnost leži u tom stvaranju gdje je nemoguće izdvojiti djelo od autora jer su jedno, egzistiraju istovremeno. “*Pošto je lik stvoren u dobroj mjeri od glumca samog kao materijala, a i doživljava se kroz njega kao sredstvo komunikacije stvorenog djela sa publikom, onda je nužno reći da to djelo (u kom čovjek samim sobom podržava čovjeka) ne*

¹⁶ Smiljanić, *Biti, ili ne biti glumac*. Str. 9

*samo liči na čovjeka, nego da to i bude čovjek sam.*¹⁷ Ono što glumu i druge umjetnosti izdvaja od svega onog što bi, navodno, trebala biti je to da ona jest, na način da ne postoji druga svrha, osim uživanja ljudi u glumi samoj (kao i druge spomenute umjetnosti). Naravno, postoji i ona sila koja kazalište i glumu promatra kroz neku drugu funkciju npr. literatura, društvo ili nešto treće. Moguće je i jedno i drugo može se reći da je gluma bivala i biva svoja, a da je kad je nekom trebalo bila i u funkciji. Larpurlartizam u originalnom značenju, kao i mojoj inačici definicije, ustvari govori gotovo pa isto: Umjetnost je svoja i može biti za sebe, inspiracija dolazi iz prirode ili bolje rečeno svijeta u kojem se umjetnik nalazi, a dolazi i podražena nekim drugim umjetničkim izričajima.

¹⁷ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str.20.

2.2. Daske koje život znače!

“Glumcem se ne postaje; glumci i idioti se rađaju.

Robert Mansfield, američki producent”¹⁸

Daska je imenica koja se u kazalištu vrlo često može čuti. Na primjer, kada dobijemo manji projekt i nećkamo se bismo li ga prihvatili često možemo čuti dobronamjerno “Ajde to ti je odskočna daska za dalje”.. ako imaš sreće i dobro skočiš ta daska će zbilja pokazati svoje mogućnosti. Daska se još može upotrijebiti i u obraćanju glumcima od strane nekih “ne-glumaca”, a ponekad i od kolega pa se taj epitet može pronaći u sličnim frazama: “Da ma vama (nama) glumcima fali koja daska u glavi”. Dakle ta takozvana daska poznata je u profesiji glumca, ali najpoznatija je sigurno izjava o daskama što život znače... Nisam bila sigurna o izvoru ove izjave, ja bih je osobno pripisala Shakespeareu, ali sam nakon uzaludnog istraživanja odlučila kontaktirati osobu koja mi se činila kao najsigurniji izvor, Boro Stjepanović. Ta izjava prepisuje se Ivi Andriću¹⁹, a sada kada sam zadovoljila potrebu da objasnim izvor najčešće korištene izjave u kazalištu, napomenula bi bitnost pravila u istom. *“Protivno se pravilima nikako ne smije ići.- Zeami”²⁰*. U svakodnevnom se životu kao i u glumačkoj praksi o glumi govori kao o igri. Glumci su igrači koji igraju igrokaz, a gluma je igra koja proizlazi iz odnosa prema stvarima, događajima i ljudima. To je vještina koja ima svoja pravila i može se pod određenim uvjetima naučiti, ali kad se glumac moralno involvira tu nastaje umjetnost i to je ono što se ustvari ne može naučiti, ili jesi ili nisi. *“Određujući glumu kao igru pokušavamo nagovijestiti da je to pojava složene strukture i još složenijeg funkcionisanja. Ona se kreće u okvirima više dihotomija: stvarnost- fikcija, simulacija-konstrukcija, laž-istina, sloboda-regulacija, rad(posao)- zabava, izdvojenost- intrigacija itd., pogriješiće svako ko se usudi tvrditi da je gluma, ma u kojoj prilici, samo jedno, a ne u isto vrijeme i ono drugo.”²¹* Ovim možemo reći da je jedno od pravila upravo to prihvaćanje prirode glume takve kakva je - dihotomna! Drugo pravilo bi bilo ustanoviti daje li se prednost simulaciji stvarnosti ili konstrukciji partiture. Nailazimo opet na dihotomiju, simulacija - konstrukcija, ali upravo zato ovo i je pravilo jer se kolektiv mora dogovoriti koje sredstvo izričaja biraju. Pojam pravilo sada sam već iskoristila nekoliko puta i većini se na taj pojam diže kosa na glavi, ali ja ne vidim problem kod pravila. *”Pođimo s jasnog stajališta koje nam se prvo pruža, tj. da dramsku riječ govori na sceni konkretno lice, noseći na sebi sve oznake*

¹⁸ Smiljanić, *Biti, ili ne biti glumac*. Str. 9.

¹⁹ <https://www.enciklopedija.hr/clanak/andric-ivo> , pristupljeno: 4.4.2024.

²⁰ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str.13.

²¹ Isto, str. 10.

određenog individua... Glumac mora naći mogućnost da u nizu riječi nađe nosioca tog niza i, davši nosiocu tog niza pečat doživljaja, prelit će se ta doživljajnost na cijeli izgovoreni niz. Glumac nema vremena prepustiti se polaganosti lirskog uživanja...²² Sada govorim o pravilima u dramskom teatru naravno, svakodnevna i životna pravila su ipak neka druga tema. prva “pravila” je zapravo uspostavio Aristotel i svi koji žele biti “moderni” bave se kazalištem na “nearistotelovski” način. Usudim se reći da su mnogi protiv pravila jer ih ne znaju ili bolje rečeno ne razumiju. “Pravila su ona obilježja koja određuju pravu prirodu konkretnog predmeta.”²³, a zaobilaziti pravila ponekad može biti potpuno apsurdno i bez svrhe. Ako pokušamo voziti čamac na autocesti A1 s željom da stignemo negdje samo zato što pravilo da se čamcem putuje po vodi smatramo “ograničavajućim” nismo postigli ništa osim potratili vrijeme. Pravila su bitna obilježja predmeta, dakle ona su samo ona koja ga čine onim što on uistinu i jest. Kroz povijest pravila su se mijenjala i nadograđivala, ono pravilo o jedinstvu mjesta, vremena i radnje i pravilo o tom da samo tri lica mogu sudjelovati u raspravi na sceni su se prilagođavala i mijenjala svrsishodno datim okolnostima. “Konstantna pravila su jednom i zauvijek ustanovljena bitna obilježja predmeta, glume kao dramske igre, jer bez svojih konstanti predmet ne bi bio ono što jest. Varijabilna pravila su ona koja se ustanovljavaju u svakom konkretnom slučaju i obilježavaju ne sam pojam predmeta nego predmet u konkretnim ispoljavanju... “Ako smo rekli da je so - nek je so , - pa makar je niko ne lizao ni njome solio!” , nije lako poštivati pravila... zbog toga je dobro i rijetko i hvaljeno i lijepo.”²⁴ , ovim bi citatom zaključila pitanje pravila unutar igrokaza koji će se igrati. Ništa nije “u kamenu zapisano”, ali nekih već postojećih pravila može se držati ako su iskoristiva i točna. Kad govorimo o kazalištu potrebno je spomenuti da prvi spomen kazališta dolazi iz antičke grčke kao ritual bogu Dionizu. I kazalište to i ostaje - ritual.” S pravom onda Duvignaud govori o pozorištu kao o najstarijoj umjetnosti, a Eugen Fink preokreće našu ustaljenu predodžbu da je igra izraz i odraz religioznog obreda, ustvrdivši da je igra izvor i korijen, i to “ljudski korijen religije”. (...) teatar nije nastao po smrti obreda kao njegova zamjena i nadomjestak nego do danas postoji kao isti taj ritual u svom suvremenom ruhu.”²⁵

²² Gavella. *Dvostruko lice govora*, str. 179.

²³ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str.14.

²⁴ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 25.

²⁵ Lukić, Darko (1990). *Misliti igru*. Sarajevo: Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine, str. 15.

3. Što je zanat?

U samom uvodu spomenula sam da je gluma zanat. Naravno, umjetnički zanat nije isti kao zanat tesara ili limara. Koja je razlika? Gluma je umjetnost, *“Umjetnost, kao i san, proizvodi hipnogeni efekat koji nas odvaja od neposrednih okolnosti i uvodi u fiktivni svijet koji nas odvaja od neposrednih okolnosti i uvodi u fiktivni svijet druge realnosti, djeluje kao “integrator ličnosti i povratilac fleksibiliteta i slobode”²⁶, zahtjeva emotivni angažman i time se prelazi granica zanata. Smatram da je Stanislavski u svojoj knjizi *Rad glumca na sebi I* u poglavlju „Scenska umjetnost i scenski zanat“ najbolje opisao što je glumački zanat i kada on to prestaje biti. Stanislavski govori da glumac ako se ne pripremi dovoljno za ulogu tj. situaciju koju igra nudi rješenja koja nisu netočna, ali su za individualnog glumca kriva. Zašto kriva? Zato što ih on sam ne može proživjeti. Ono što za mene kao glumicu funkcionira ne znači da će za nekog drugog glumca jednako funkcionirati. Glumci su umjetnici i bitno je da stvaraju umjetnost radi njihovog glumačkog identiteta, *“Valja i htjeti i moći i znati, ali usto imati i toliko urođene nadarenosti, da se može kazati kako ste ‘rođeni glumac’.* Onda imate pravo biti i rođeni idiot, koji će proživjeti život ‘željan sunca koliko i rudar’, da citiram Karela Čapeka i ‘gladan kruha i vječno umoran kao pas lualica’...”²⁷. Sam Stanislavski kaže da postoje glumci zanatlije i te glumce u kazalištu veliki dio redatelja možda i neće smatrati „lošijim“, ali zanat ima određene granice koje koče umjetnički razvoj. Zanat je dobar kao početak i čvrst temelj, ali glumac zanatlija nikad neće biti glumac umjetnik. *„Dok je umjetnost proživljavanja i u umjetnosti predstavljanja proces preživljavanja je neizbježan, u zanatu je on nepotreban i slučajan. Glumci tog kova ne znaju kreirati svaku ulogu za sebe. Oni ne znaju proživjeti i prirodno se izraziti ono što su proživjeli. Glumci-zanatlije znaju samo da saopće tekst uloge, preteći to jednom zasvagda izrađenim sredstvima scenske igre. To umnogo pojednostavljuje zadatke zanata. (...) sredstva zanatske igre koja mi našim jezikom nazivamo glumačkim šablonama. (...) Pomoću mimike, glasa, pokreta, glumac-zanatlija nudi gledaocima s pozornice samo vanjsku šablonu koja, tobože izražava unutrašnji život.(...) Zanatski govor i plastika glumca svela su se na varljivu efektnost, nakićenu plemenitost, od kojih je stvorena naročita teatralna dopadljivost. Uvjetna šablona ne može zamijeniti proživljavanje.“²⁸* Mislim da je zanat ujedno i vještina, ako glumac ostvari po nekim svojim mjerilima uspjeh on je svakako u tome vješt, ali on nije umjetnik. Kad*

²⁶ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 113.

²⁷ Smiljanić, *Biti, ili ne biti glumac*. str. 12.

²⁸ Stanislavski, *Rad glumca na sebi I*, str. 42.

Stanislavski govori o zanatu spominje specifične načine služenja glasom, možemo reći da je to deranje bez misli. Osim glasa spominje i geste koje su prevelike i bez valjanje podloge, kao i hod koji podsjeća na bezglavo šepurenje. Ono što moram istaknuti je da Stanislavski nije prvi koji spominje zanatlije u kazalištu u negativnom kontekstu. Ustvari tu je Shakespeare koje je u Hamletovom govoru glumcima istaknuo, „*Nego su se tako kočoperili i tako su vikali ja sam mislio da su ih načinili neki nadničari prirode i to vrlo loše, toliko su nečovječno imitirali čovječanstvo! O popravite to sasvim!*“²⁹ A nešto ranije u dobro nam poznatom monologu glumcima, Hamlet govori o gestama te iskazuje: *“I nemojte odviše rukama piliti zrak, ovako, nego budite u svemu čedni jer i samoj bujici oluji i kako da kažem u vihoru svoje strasti morate gledati da steknete i pokažete neku umjerenost koja će ju ugladiti.*“³⁰ Na engleskom tj. originalnom jeziku Hamlet je zapravo upotrijebio izraz nježno; *“Do not saw the air too much with your hands, thus, but use it gently”*³¹, jer nježnost je negdje najtočnija kad se izražavaju emocije, kad već spominjem originalan jezik na kojem je pisan i dio u kojem se spominje glas i govor Hamlet kaže : *“O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise.”*³² Bogdanović je preveo po mom mišljenju najbolje ovaj monolog, osim što riječ *dumb* koja doslovno znači glup, Bogdanović prevodi kao nerazjašnjen, ali to je sada manje bitno. Bitno je da se glumački zanat tj. glumci zanatlije koje ja usko povezujem i sa diletantima ne bi trebali baviti glumom kao umjetnošću. Nekoliko puta sam spomenula glumce-zanatlije i evo sada da ih povežem s diletantima³³ i želim razjasniti jednu stvar: Diletant je nepouzdan za partnera i proizvoljan je što je u glumi velika opasnost, dok je amater glumac bez diplome. *“Amater je glumački dobrovoljac, neprofesionalni glumac ili volonter. Diletant je, međutim, neznanica i pritom je sasvim svejedno je li amater ili profesionalac... Diletant je, konačno, svaki glumac koji misli da mu nije nužna vrlo široka obrazovanost i ograničava se na to da mu sva intelektualna aktivnost bude sadržana u učenju teksta napamet i pamćenju mizascena.”*³⁴ Dakle nije svaki amater diletant, a svaki diletant bolje da je amater, ali nije jer se diletanti nalaze na profesionalnim kazališnim daskama. Postoji i još jedna vrsta glumca

²⁹ Shakespeare, William (2010). *Shakespeare*. Preveo Milan Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, str. 451.

³⁰ Shakespeare. Hamlet, str.450.

³¹ <https://www.wondriumdaily.com/the-art-of-acting-hamlets-advice/>, pristupljeno: 20.4.2024.

³² <https://www.wondriumdaily.com/the-art-of-acting-hamlets-advice/>, pristupljeno: 20.4.2024.

³³ Usp. definicija diletanta : *nestručnjak koji sebi umišlja da djeluje ili prosuđuje sa stručnom kompetencijom* – izvor: <https://jezikoslovac.com/word/trj5>, pristupljeno: 20.4.2024.

³⁴ Smiljanić, *Biti, ili ne biti glumac*. str. 29.

moglo bi se reći da je to vrst hibrida diletanta i amatera, a to je ‘šmirant/šmirantica’, “Šmirant znade zanat i korektno ga primjenjuje. Međutim, šmirant će vam se zasigurno svidjeti kad ga prvi put vidite na pozornici, i držat će ga sjajnim umjetnikom. Budete li ga vidjeli u nekoliko različitih uloga, ili s njim nastupali, otkrit ćete da je šmirant. Kako? Jednostavno. Njegova je gluma lišena unutaršnjeg doživljaja, one uvjetno tako nazvane, glumačke ‘svete vatre’ stvaranja. Šmirant se ne trudi postići nešto više od standarda. on nikad ne istražuje, ne razmišlja, ne koleba se, ne ‘dribla’, igra “na prvu loptu”, ali zato najčešće zabija golove”³⁵. Dakle, je li nužno loše biti šmirant? Šmiranti su većinom uspješni u poslu, pa bi se možda mogao uzeti način šmiranta u nastupu, imati vjeru u svoj instinkt kao šmirant, ali nastupati kao profesionalac. Nadići razinu zanata i baviti se umjetnošću. U glumi, tehnika je sredstvo, ona pripada biću čovjeka, a tako i glumca. Tehnika u glumi je “sposobnosti i sredstva kojima čovjek prirodu čini njemu uslužnom.”³⁶ Možemo reći da unutrašnja tehnika pokreće stvaranje, a vanjska ga artikulira. Tehnika je bitna jer kao što sam prethodno spomenula na nadahnuće se ne možemo oslanjati, to je stanje koje je poželjno, ali ne može biti temeljno. Nadahnuće se često koristi sinonimno za emotivnost na sceni koja se iz izvedbe u izvedbu može u nijansama u nama razlikovati. Čehov za to predlaže “Psihološku gestu” koja provocira osjećanje izvana unutra “Otkrićete da nam vrsta pokreta usmjerava vašu snagu volje, odnosno budi i potiče u vama konačnu želju, htijenje ili žudnju.”³⁷

³⁵ Isto, str. 31.

³⁶ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 260.

³⁷ Čehov. *Glumcu: O tehnici glume*, str. 110.

4. Sistemi

“Riječ sistem dolazi nam iz grčkog *systema*, a znači sustav, poredak, uvjetovan planskim pravilnim raspoređivanjem dijelova u određenoj vezi. Sistem predstavlja jedinstveno uređenje dijelova u cjelini; skup organski vezanih principa i tim izrazom uvijek označavamo samo takav skup elemenata kod kojeg je položaj svakog od tih elemenata bitno određen njegovom funkcijom u odnosu prema cjelini i drugim dijelovima. Svoje sisteme imaju prirodne i društvene nauke (biologija, npr. nervni sistem, fizika npr. sunčev sistem, sociologija npr. društveni sistem... Sistem je sustav, cjelina, skup, zbor, uređenje, pravilnost...”³⁸

Sistemi u glumi nastaju kada određeni praktičari pokušavaju srediti, sistematizirati svoje i tuđe iskustvo u vidu cjelovite teorije kao skupa ideja, a potom tu teoriju pomoću pedagogije (vježbe) vrate odgovarajućoj praksi (elementi: praksa-teorija-pedagogija-praksa).

1. Stanislavski

Tijekom školovanja susrela sam se s mnogim literaturama o glumi. Prva knjiga s kojom sam se susrela bila je Stanislavski *Sistem* ili bolje rečeno *Rad glumca na sebi I*. Akademija koju sam završila na preddiplomskom studiju je Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, svoj odsjek glume bazira na sistemu Stanislavskog. Što zapravo to znači? Dakle Stanislavski je uspostavio učenje, program kojim se škola može voditi, imao je i između ostalog školu MHAT – Moskovskij hudožestvennyj teatr (Moskovski teatar umjetnosti). Stanislavski je poprilično revolucionaran jer pokušava (i uspijeva) dati odgovore na praktična pitanja, koja su recimo kod Aristotela u njegovom *O pjesničkom umijeću* ostala samo na razini teze ili ideje. Dok su recimo Aristotel i Didrot³⁹ u svojim knjigama ostali na tezama Stanislavski svoje ideje primjenjuje praktično, uvodi glumca u prostor. Stanislavski kroz godine, uz svoje učenike, gledajući njih, ali i druge glumce neprestano popravlja i dopisuje svoj sistem glume. Stanislavski svoju metodu dijeli na dva dijela, prva bi bila unutarnji i vanjski rad glumca na sebi, a druga unutarnji i vanjski rad glumca na ulozi. Prvi dio se odnosi na konkretne vježbe kojima glumac oslobađa svoje tijelo, glas i emocije. Dok se drugi dio odnosi na istraživački dio rada na tekstu. Ono što je prepoznatljivo za Stanislavskog želio je što više opriroditi scensku igru. Fokusirao se na emotivno u čovjeku, na emotivne okidače i maštu, jer mašta

³⁸ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 131.

³⁹ Usp. *Denise Diderot jedan je od najprominentnijih francuskih enciklopedista, a njegovo djelo Paradoks o glumcu najpoznatije je djelo napisano na temu glumačkog umijeća.*

<https://www.britannica.com/biography/Denis-Diderot#ref1817>, pristupljeno: 23.4.2024.

ima veliku ulogu u stvaranju okolnosti i domaštavanja emocije koju osjećamo u zadanoj situaciji. U Rusiji gdje je djelovao igralo se vrlo svečanim tonom, nimalo ljudskim i prirodnim. Stanislavski je pokušao to suzbiti i postaviti živog čovjeka na scenu. „*Zaustaviti dah u mraku gledališta jednom mišlju, zagrcnuti jednom emocijom, napet luk očekivanja i trenutak velikog prepoznavanja osloboditi energiju kadru da uznemiri, zanese, revoltira, oplemeni! To je san glumca umetnika dok živi svoju umetnost. To je bolji dio njegova života. Ako nije tako, ova knjiga nema smisla.*“⁴⁰ Kod Stanislavskoj je pohvalno to što je koristio terminologiju koju nije on nametao već ju je učio od svojih učenika, a kako i sam kaže „*Terminologiju koju koristim u ovoj knjizi nisam ja smislio : preuzeo sam je iz prakse sa učenicima i glumcima-početnicima. Oni su u samom radu određivali svoja stvaralačka osjećanja verbalnim nazivljem. Njihova terminologija vrijedna je zato što je bliska i shvatljiva početnicima. (..) naš glumački žargon koji je stvarao sam život.*“⁴¹ Kada govorimo o Stanislavskom ne moramo se previše zapravo truditi shvatiti koji je bio njegov cilj kad je sam jednostavno rekao „*Jedan od glavnih zadataka kojem teži "Sistem" jest prirodno buđenje stvaralaštva organske prirode i njezine podsvijesti.*“⁴²

On je svoju knjigu *Rad glumca na sebi I* sastavio od niza bilješki koje je pretočio u dnevnik, likovi u knjizi nisu stvarni, ali on je smatrao da je to možda najbolji način da se postepeno glumcima približi rad glumca. „*Stanislavski je jednom rekao ako glumiš dobru osobu, prvo moraš naći gdje je zla.*“⁴³

2. Bertolt Brecht

Nakon Stanislavskog, sistem koji također zadovoljava kriterije sistema jest sistem Bertolta Brechta. Po završetku rata i povratku u tadašnji Istočni Berlin osnovao je sa svojom suprugom, glumicom Helene Weigel, glumačku trupu Berliner Ensemble. Brecht prvi otkriva pojam epskog tetra tj. on ga naziva didaktičkim teatrom. Radi se o vrsti kazališnog žanra koji ima za cilj usmjeriti pozornost gledatelja na formiranje kritičnog stava u odnosu na suvremene socijalne i moralne probleme. Za razliku od Stanislavskog, Brecht želi gledatelja odmaknuti od emotivnog uživljavanja i suosjećanja s glumcem na sceni. Cilj njegova pristupa bio je izazvati Verfremdungseffekt, skraćeno V-efekt, efekt začudnosti, kao „*način prikazivanja*

⁴⁰ Stanislavski, *Rad glumca na sebi I*, str. 11.

⁴¹ Isto, str. 15.

⁴² Isto, str. 16.

⁴³ izvor : <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://hrcak.srce.hr/file/346396> , pristupljeno: 27.4.2024.

pomoću kojeg bi svakodnevno postalo upadljivo, a uobičajeno – zapanjujuće“⁴⁴ Ako uzmemo da Stanislavski kaže biti, a ne predstavljati, Brecht kaže predstavljati, a ne biti, „*On citira neki lik, on je svjedok u nekom procesu.*“⁴⁵ Brechtov V-efekt danas je teže ostvariti jer nas u današnje vrijeme malo što zapravo iznenađuje. U Brechtovo vrijeme bilo je sigurno više sredstava koje bi zapanjila gledatelja jedan od načina bio je sudaranje pjesme i dramske priče da bi dobio efekt začudnosti, on definira efekt ovako: „*Svrha je V-efekta da društveni gestus koji je osnova svih zbivanja učini začudnim. Pod društvenim gestusom se podrazumijeva mimički i gestični izraz društvenih odnosa u kojima stoje ljudi određene epohe.*“⁴⁶ Brecht je svoj glavni alat iznio u govoru *Danskim glumcima radnicima*: „*Tražimo sada od vas glumaca, našeg vremena, vremena prijeloma i velikog savladavanja svekolike prirode, pa i ljudske, da se konačno preorijentirate i da nam svijet ljudi pokažete onakvim kakav jest: stvoren od ljudi, po ljudima promjenjiv. (...) Ti, glumče, moraš prije svih drugih umjetnosti ovladati umjetnošću promatranja. (...) Stoga mora vaša izobrazba početi među živim ljudima. Vaša prva škola neka je vaše radno mjesto, vaš stan, vaša četvrt grada; Ulica, tramvaj i dućan. (...) Ne zaboravite ni slike na platnu ni dnevne novine! (...) Da se promatra treba naučiti uspoređivati. Da se uspoređuje trebalo se već promatrati. Promatranjem se stvara znanje, no znanje je potrebno za promatranje. I loše promatra onaj koji ne zna što bi s promatranim. (...) Umjetnost promatranja primijenjena na ljude samo je ogranak umjetnosti postupanja s ljudima. Vaša je zadaća glumci, da budete istraživači i učitelji umjetnosti postupanja s ljudima. Poznavajući njihovu prirodu i pokazujući je, vi ih učite kako da postupaju sa sobom. Učite ih velikoj umjetnosti zajedničkog življenja.*“⁴⁷ Dakle, Brecht od glumaca traži da inspiraciju traže u svijetu oko sebe. Ovo je vrlo slično onom što Stanislavski govori, a i nešto što je, barem meni, kao glumici oduvijek intuitivno dolazilo da radim. „*Tehnika koja proizvodi V-efekt dijametralno je suprotna tehnici čiji je cilj uživljavanje. Ona sprečava glumca da inducira uživljavanje. Međutim, glumac se ne mora potpuno odreći sredstva uživljavanja*“⁴⁸ Brecht od glumca traži da tekst izvodi više kao citat, ali je svjestan da je glumac živo biće i da će ipak morati unijeti neku emociju kako bi izrazio misao. Ono što je Brecht učinio je uklanjanje takozvanog četvrtog zida. Brecht glumcima nudi rješenja kako da se što više maknu od lika, a to mogu učiniti prevođenjem u treće lice što omogućava distanciranje od lika, prevođenje u prošlost stavlja u poziciju promatrača u odnosu na

⁴⁴ Brecht, Bertolt (1979). *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, str. 121.

⁴⁵ Brecht. *Dijalektika u teatru*. str. 118.

⁴⁶ Isto, str. 115.

⁴⁷ Isto, str. 15.

⁴⁸ Isto, str. 112.

izgovorenu rečenicu i istovremeno promišljanje glumačkog zadatka i unutarnjeg komentara. Iz moje perspektive nakon završetka školovanja i rada na nekolicini uloga ovo je nešto što primjenjujem, naravno događa se da mjestimice izgovorim ja u službi lika, ali to je iz moje perspektive jedna irelevantna stvar izraza. Cilj Brechtove metode je glumcu omogućiti alate pomoću kojih će se proizvesti u promatračima te prebaciti fokus na interakciju likova. Brechtov V-efekt može se usporediti s Aristotelovom katarzom jer je obojici cilj osviještenje publike, i ako se kod Brechta to postiže distanciranjem kod Aristotela se postiže poistovjećivanjem i emocionalnim proživljavanjem. Aristotel je u ovom smislu evidentno bliži Stanislavskom nego Brechtu. Didrot zahtjeva od glumca da slijedi zamišljenu i oblikovanu ideju. Dakle, svi zapravo traže od glumaca da glumi pristupa kao zanatu, tehnički posloženo, racionalnim donošenjem odluka u svrhu postizanja svog cilja na sceni i time mogu imati dobru i svrsishodnu izvedbu. Da zaključim, Brecht ima zavidno praktično iskustvo, promišljen niz ideja i pedagogiju. Brechtovom sistemu nedostaje institucionalizacija tj. škola koja bi njegov sistem provodila u praksi koja bi široko i sa razumijevanjem razvijala te dobre ideje.

3. Antonin Artaud

Artaud je bio franc. dramatičar, pjesnik, filmski glumac i redatelj. Njegov sistem sam upoznala tek na trećoj godini BA studija gdje smo se samo teoretski bavili njime uz dvije ili tri vježbe. Napisao je manifest pod nazivom „Kazalište i njegov Dvojnik“ te se za njega kaže da je bio začetnik Teatra okrutnosti. Govori o trostrukom efektu kazališnog čina: 1. Konstruktivan (obnova kazališne materije), 2. Destruktivan (rušenje kazališne tradicije) 3. Provokativan (prisiliti gledatelja da promijeni pogled na svijet i na umjetnost). Kada govorimo o cilju umjetnosti za Artauda bi on bio osjećanje stvari preko viđenja, a ne preko prepoznavanja; kazalište se oslobađa stvarnosti i vraća pravom životu. On želi ostvariti potpunu slobodu koja postoji u glazbi, poeziji i slikarstvu. Gledatelja na predstavi treba izložiti istinskoj operaciji te iz njega izvući kritiku. Njegova predstava opravdano postaje sredstvo, a ne cilj, za Artauda predstave su stvarane ne zbog predstave kao katarzičnog događaja nego da bi postigli sve što sto je u duhu mračno, skriveno, nepoznato, da upravo to izađe na svjetlost dana. Na njega su utjecaj imali i dadaistički pokreti. U svojim predstava nastojao je stvoriti atmosfere halucinacije, delirija, krikova kretanja. On teži pronaći način na koji će kazalište govoriti potpunu istinu i natjerati gledatelja da padne u trans te osjeća važnost i veličinu onoga što predstava manifestira.

Kazalište bi trebalo biti dvojniki one stvarnosti kojom upravljaju univerzalna načela tzv. druga stvarnost, kazalište je prostor koji treba ispuniti.

Artaud mi je kao sistem najdalji, najmanje sam s njim upoznata. On je kao osoba bio vrlo zanimljiv i ekscentričan i njegov sistem je svakako zanimljiv. Koristio je svjetla i glazbu da dočara mističnost atmosfere uz sredstvo repeticije da stvori nelagodu. Artaud ima iskustvo kao glumac i redatelj, ali njegove ideje ne proizlaze iz tog iskustva ili nastaju usprkos njemu. Nema školu ni svoju praksu, ali tragom njegovih vizija pojavili su se sljedbenici i velik broj predstava koji dokazuju potencijal sistema.

4. Zeami

Zeami „je japanski dramatičar, teoretičar i glumac (? , oko 1363 – ?, oko 1443). Nastavljaajući obiteljsku glumačku tradiciju, kao pisac, izvođač i teoretičar uzdignuo je kazalište nō do njegova klasičnog oblika, tj. vrste totalnog teatra koji uključuje glumu, pjevanje, ples, uporabu maski i pjesnički tekst. Pripisuje mu se autorstvo dvadesetak do devedesetak nō drama. Remek-djelom smatra se *Izutsu*, a ističu se *Takasago*, *Tadanori*, *Kinuta*, *Atsumori* i drugo. Napisao je mnogobrojne teoretske rasprave o različitim aspektima kazališta nō, od glume, pisanja dramskog teksta do glazbe i estetike; najpoznatije su *Poduka o stilu i cvijetu (Kadenshō ili Fūshikaden, 1400–02)* i *Zrcalo cvijeta (Kakyō, 1424)*. Tri su ključna pojma njegove estetike: *monomane*, *dramsko oponašanje igranjem devet uloga*, *hana (cvijet)*, što podrazumijeva tehničko umijeće izvođača i glumčevo intelektualno razumijevanje psihologije publike, *te yūgen*, *tajanstvena*, *istančana ljepota prožeta tugom pritajenom ispod površine stvari*, a postiže se onda kada su svi raznovrsni oblici vidljivog i slušnoga načina izražavanja savršeni.“⁴⁹ Ovaj sistem nastaje u Japanu prije šesto godina i predstavlja zapisanu misao i praksu no-teatra “glumačke tradicije koja se njegovala u njegovoj porodici i vlastitih iskustva koja gledajući i slušajući, od mladosti sticah.”⁵⁰ On govori da je gluma bez ikakve dileme vještina i umjetnost, rijetka i zavidna sposobnost koja se stiče dugotrajnim obrazovanjem i pažljivim i ustrajnim vježbanjem. Ovim sistemom se mi na zapadu ne služimo previše, barem u mom dosadašnjem skromnom iskustvu iako sam se susrela s njegovim sistemom nekoliko puta na razini teorijskog predavanja.

⁴⁹ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67030> , pristupljeno 3.3.2024.

⁵⁰ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 133.

5. Pregled ideja i metoda

Metoda ili model glume su određena pravila koja su kroz povijest uspostavljena kroz teoriju ili praksu glume. Napraviti ću kratki pregled kroz povijest gdje su se i kako te ideje formirale. Od mnogih koje ću spomenuti samo se četiri prethodno nabrojane smatraju sistemom jer ako su neke ideje i nudile mogućnost da postanu sistem jednostavno nisu zadovoljile neke stavke da bi to i postale, ali to ih ne umanjuje ili ne uveličava to je jednostavno tako.

I. Prije nove ere

Prvi se interes za teoriju glume na ovom dijelu Europe uspostavlja u Grčkoj kada su Platon i Aristotel ustanovili dva osnovna pravca i tipa promišljanja glume. “*Platon prvi uvodi pojam mimesisa, daje mu pogrdan smisao i one koji podražavaju progoni iz idealne države jer navodno podražavanje pothranjuje strasti umjesto da ih suzbija.*”⁵¹ Aristotel, kao što sam već spomenula afirmira umjetnički postupak i brani ga definirajući ga stvaralaštvom, a ne prostom imitacijom. Aristotelovim stopama idu rimski retoričari i gramatičari, a Platonovim neoplatoničari. Horacije⁵² je u *Ars poetici* nagovijestio princip europskog glumišta “*Realizam, istinitost, strasti i vjerodostojnost osjećanja poistovjećivanje i proživljavanje, jednom riječju-Stanislavskog: Ako glumac treba natjerati gledatelje da plaču, on prvo mora sam osjetiti tugu, a zatim među izrazima koje nudi priroda potražiti one koji s primjereni raspoloženju i položaju lika*”⁵³

II. Pojava kršćanstva

Pojavom kršćanstva se na dramsku igru gleda kao grijeh, napadnuta je čak i žustrije nego kod Platona. Tertulijan⁵⁴ smatra da nema dramske igre ako se ne uzburkavaju strasti. Augustin⁵⁵ smatra ljubav prema kazalištu ludilom. Tek se nakon tisuću godina s arapskim misliocem Averoesom⁵⁶, nakon što je preveo Aristotelovu *Poetiku*, vraća zanimanje i poštovanje drame. “*Doduše sam Averoes ne cijeni prikazivanje “ne treba povećavati svoj ugled vanjskim pomagalicama poput dramskih gesta i izraza lica”, ali otvorio je put koji će vratiti ideju*

⁵¹ Isto, 134.

⁵² <https://www.britannica.com/topic/Ars-poetica-by-Horace>, pristupljeno: 31.3.2024.

⁵³ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 134.

⁵⁴ <https://enciklopedija.hr/clanak/tertulijan>, pristupljeno: 31.3.2024.

⁵⁵ <https://enciklopedija.hr/clanak/augustin-aurelije-sv>, pristupljeno: 31.3.2024.

⁵⁶ <https://www.britannica.com/biography/Averroes>, pristupljeno: 31.3.2024.

predstavljanja, dakle glumu, u teoriju drame.”⁵⁷ Gluma se u tom periodu svodi na pučke igrokaze, žongliranje i mimičare. Glumu su prisvojili i u crkvu u službu liturgijskih obreda (tu dolazimo do mirakula, muke, misterija i pasije)⁵⁸. U to se vrijeme razvija i *commedia dell'arte*⁵⁹, “*Tako izgleda gluma kad se od nje živi: duhovita, komunikativna, otvorena za nove sadržaje i forme, a opet strogo kodifikovana i zanatski zahtjevn(a) (arte tada znači vještina i zanat). Kada se povezala s aristokracijom pokušali su je usavršiti sa tehničko-formalnog gledišta kako bi bila profinjena, kada je to postignuto, predstava se ispraznila, svela na pučku formu bez sadržaja. Bila je tehnički savršena stoga dosadna...*”⁶⁰.

U ovom periodu dolazimo do raznih modela igre podijeljene na liturgijske i pučke igrokaze. To su metode igre, razne forme koje ne nude mogućnost da postanu sistem. Nemaju svog predstavnika proizlaze iz nužne potrebe za stvaranjem u određenim i zadanim okolnostima.

III. Šesnaesto i sedamnaesto stoljeće

Prvi se izvori za Didroa i kasnije Brechta, u službi distanciranja i predstavljanja, pojavljuju upravo tada, “*Pikolomini raspravlja najprije sa Horacijem, a onda sa Kastelveterom, koji pojam mimesisa tumače kao sličnost prirodi... Pikolomini tvrdi da publika, koliko god da je neuka, zna da ono što gleda nije stvarnost, da oponašanje nije sama istina, inače ne i bilo to što jest- oponašanje.*”⁶¹ Brecht će četiristo godina kasnije gotovo citirajući govoriti isto i uspostaviti sistem, dakle ovo je jedan od primjera kada se već tada mogao uspostaviti prvi sistem glume. U ovom periodu se o teoriji glume izjašnjava još nekolicina pisaca npr. Lope de Vega koji brani gledaoce nakon što ih je Cervantes optužio za loš ukus citirajući Aristotela. De Salas⁶² detaljno razrađuje Aristotelove naznake o teatru “*Karakteristično je za njegovo razmišljanje o obvezi glumca da ukloni svaku ličnu prepreku izrazu i stvarnom proživljavanju strasti drame koje treba da su unutarnji osjećaji, a ne umjetni privid*”⁶³. Ovo je također još jedno mišljenje koje će se za tristo trideset godina ponovno aktualizirati kod Grotowskog. Vrijedi spomenuti još jedno definiranje glumačkog stvaralaštva koje je pisano u šesnaestom stoljeću, a može se reći da je poprilično suvremeno: “*Pinčano govori o drami kao predstavi, uzima u zaštitu glumce koje drugi osuđuju zbog njihova zanimanja. Govori o glumačkoj*

⁵⁷ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 135.

⁵⁸ <https://www.enciklopedija.hr/clanak/liturgijska-drama>, pristupljeno: 31.3.2024.

⁵⁹ <https://www.enciklopedija.hr/clanak/commedia-dellarte>, pristupljeno: 31.3.2024.

⁶⁰ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 135.

⁶¹ Isto, str. 135.

⁶² https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Antonio_Gonz%C3%A1lez_de_Salas, pristupljeno: 3.3.2024.

⁶³ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 136.

tehnici (gestama, stavovima tijela, pokretima očiju, otkrivanje unutarnjeg djelovanja pjesme)... Najbolji umjetnik mora se usmjeriti na tehniku i ganuti do suza, a da sam ne zaplače.”⁶⁴. Ono što je jednako poznato kao i grčke tragedije je Shakespeare koji se pojavljuje u Engleskoj u ovom stoljeću. Za ovo razdoblje i samo definiranje glume najbolje odgovara Hamletov govor glumcima (koji sam već prethodno u radu citirala te smatram radi konciznosti da nema potrebe za ponavljanjem istog). “Francuz Obinjak još jednom argumentuje one težnje koje će se kasnije prepisivati najviše Stanislavskom i zagovornicima stvaranja potpune i realistične scenske iluzije. Tvrdi da glumci moraju govoriti kao da su zaista likovi koje glume i ponašati se kao da su tu, na mjestu koje je prikazano, pretvarajući se da gledaoci uopšte nisu prisutni.” Misli moraju odgovarati likovima, vremenu i mjestu; posljedice moraju slijediti iz uzroka.” Takođe ističe da glavni likovi moraju biti djelatni, a kazalište mora stalno i bez prekida biti zaokupljeno opisom namjera, očekivanja, nevolja, strasti, nemira i drugih takvih uzbuđenja, tako da gledatelj vjeruje kako radnja nikad nije prestala”. Taj naglasak na jedinstvu radnje Stanislavski će nazvati neprekinuta nit radnje.”⁶⁵. Ovo je također primjer ideje koja je starija od njezina utemeljitelja tj. sistematičara.

IV. Osamnaesto stoljeće

“U vezi sa prvom, vječnom temom, generalno, uočljivo je englesko poštivanje i francusko preziranje glumaca.”⁶⁶ Na stranu glumca staju Voltaire⁶⁷ i Diderot⁶⁸ naglašavajući bitnu ulogu glumaca u društvu i zbog toga zaslužuju podršku i poštovanje. Rousseau je glumce smatrao pokvarenima jer se bave umjetnošću laganja i predstavljanja kao netko drugi, “Umjesto njihove, priznaje, privlačne zabave predlaže, u duhu hršćanskih moralista, pozorišno blisko prirodi i prirodnim vrlinama, priredbe na otvorenom s plesom i gimnastikom i nedužnim slavljem u čemu bi sudjelovalo svekoliko stanovništvo.”⁶⁹ Do sada sam napomenula kako su nekoliko današnji sistemi imali opreku u prošlosti, ovo je opreka koja nije nužno pripisana niti jednom sistemu, ali je svekoliko prisutna kod velikog broja gledatelja. Hegel⁷⁰ je u istom stoljeću uzdizao dramu iznad drugih umjetnosti rekao je:

⁶⁴ Isto, str. 136.

⁶⁵ Isto, str. 137.

⁶⁶ Isto. Str. 137.

⁶⁷ Usp. francuski pisac i filozof, <https://enciklopedija.hr/clanak/voltaire>, pristupljeno: 2.4.2024.

⁶⁸ Usp. francuski filozof i književnik, <https://enciklopedija.hr/clanak/diderot-denis>, pristupljeno: 2.4.2024.

⁶⁹ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 137.

⁷⁰ Usp. njemački filozof, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/hegel-georg-wilhelm-friedrich>, pristupljeno: 2.4.2024

“Ustajem nakon gledanja tragedije kao što su George Barnwell, *The Fatal Curiosity* i *The Gamester* s osjećajem gotovo jednakim onom koji bih imao u pravom životu”⁷¹, kad čujem ovako upečatljivu snažnu izjavu zapitam se, je li stvar do općenite umjetnosti ili je dotični imao tu sreću i pogledao zbilja dobru predstavu? Koliko sam upoznata s Hegelom radovima vjerujem da je ovo prvo. Osoba koja je u tom periodu imala potrebu napisati neku teoriju glume bo je glumac David Garrick⁷² i on je zapisao da glumac mora ljudsku prirodu pažljivo promatrati, ali nikad slijepo oponašati jer svatko izražava strasti na drugačiji način. Govori o tome da glumac mora probaviti ta zapažanja u svojoj glavi, njegovati ih blagom toplinom svojih zamisli, protumačiti ih prema vlastitom sudu i zatim prisvojiti. U svojoj knjizi, Boro Stjepanović, nakon što je citirao Davida G, kaže slijedeće: “*Poslije ovoga, kome još nije jasno da gluma, kada je dobra, nije nikakva inferiorna imitacija nego suverena kreacija.*”⁷³. U ovom periodu nastaje i poznati nam Diderotov “Paradoks glumcu”. Ta je ideja nastala logičnim slijedom jer se u tom razdoblju dosta raspravljalo (i još uvijek se raspravlja) o glumačkom proživljavanju i predstavljanju, kasnije će tu ideju o pouzdanosti tj. nepouzdanosti glumca obraditi i Craig. Diderot je imao upečatljiva zapažanja, pogotovo jer zastupa glumu proživljavanja, a ne identificiranja dok su se neki njegovi suvremenici više poistovjećivali s idejom da se glumac mora identificirati s licem koje predstavlja (to je recimo nešto što prepoznajemo kod Mejerholda i prepisujemo mu tu ideju i metodu). Schlegel⁷⁴, s druge strane, smatra da vjerojatnost u drami ne ovisi o sličnosti teatra vanjskom iskustvu, nego unutarnjoj dosljednosti u uvjerljivosti priče. Njegova ideja pripisana je iz našeg stajališta Brechtu koji je zapravo samo dobro prenio tuđu ideju. Schiller⁷⁵ je govorio o “nagonu za igrom”, mnogi će se kasnije nadovezati, ali Artaud je negdje najbliže ovoj ideji s svojom “neosrednom bezrazložnosti”. Kada govorimo o ranije utemeljenim idejama Heinrich von Kleist⁷⁶ je svojim djelom “*Über das Marionettentheater*” uvelike očigledno inspirirao Craiga jer se u tom eseju radi o jednom plesaču koji zagovara marionetu kao jedinu mogućnost postizanja dražesti koju čovjek ne može proizvesti. Craigova ideja zapravo nije toliko

⁷¹ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 138.

⁷² Usp. engleski glumac, producent, dramaturg, pjesnik i direktor kazališta Drury Lane, <https://www.britannica.com/biography/David-Garrick>, pristupljeno: 2.4.2024.

⁷³ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 138.

⁷⁴ Usp. njemački književni kritičar i povjesničar, književnik, lingvist i filozof, <https://enciklopedija.hr/clanak/schlegel-friedrich>, pristupljeno: 2.4.2024.

⁷⁵ Usp. njemački dramatičar, teoretičar umjetnosti i povjesničar, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/schiller-friedrich>, pristupljeno: 2.4.2024.

⁷⁶ Usp. njemački pjesnik, pisac i dramaturg, https://hr.wikipedia.org/wiki/Heinrich_von_Kleist, pristupljeno: 3.4.2024.

inspirirana ovim esejom nego ona i jest taj esej. Arthur Schopenhauer⁷⁷ naglašava glumčevu ličnost koja nikad do kraja nije izbrisana i ističe važnost inteligencije kod glumca koji će onda imati sposobnost prepoznavanja uloge koju igra i smatra da time ima širi dijapazon likova koje može predstaviti.

V. Dvadeseto stoljeće

Romantizam svakako utječe i na kazališnu umjetnost jer sada tragedija i komedija počinju istovremeno egzistirati na sceni jer se osvještava da je život prepun ružnog i lijepog dolazimo i do novih žanrova to je groteska i melodrama. Talma⁷⁸ stavlja osjećajnost iznad inteligencije. Dvadeseto stoljeće bilo je također kao i prethodni periodi plodonosno, ali ovdje je dovoljno daleko da stanem s traženjem ideja u prošlosti, a dovoljno je blizu da osvijestimo koliko su moderne ideje glume zapravo već utemeljene i prije nego ih je netko sistematizirao, problem je bio što očito tada nije bilo mjesta za sistematizaciju.

“Sistem Stanislavskog temelji se na dugoj tradiciji koju reprezentiraju Horacije, Salas, Obinjak, Sen Albin, Hil, Irving, Zola i naturalisti...Oni rednost daju realizmu u igri, stvaranju na sceni što potpunije iluzije stvarnosti, istini i vjeri.” “Betrolde Brecht slijedi onu misao u teoriji glume koja ne radi na tome da ostvari iluziju stvarnosti...Na toj liniji prije njega već su Pikolomini, Pinčano, Didro, Basvel, Adam Miler, Koklen i mnogi drugi.”, “Anton Arto, kao i Brecht, savremeno pozorište smatra površinom i lažnom pijacom prolaznih zadovoljstava.”⁷⁹ U drugoj polovici dvadesetog stoljeća mnogi su se priklonili ovim sistemima, pred kraj stoljeća sve više Brechtu i Artaudu. Meyerhold dolazi sa svojim idejama fizičkog tijela iz sistema Stanislavskog, Craig također teži određenim “savršenstvu” glumca, a Grotowski se vezuje na njih. Grotowski koristi i sistem Artauda i na neki način mu kontrira “A što se tiče mog traganja ...ono se odvija u domenu mogućnosti čovekovog tela te nema potrebe govoriti o duhovnom...”⁸⁰ Na kraju dvadesetog stoljeća Robert Wilson⁸¹ se ističe i angažira se za pučku naivnost i neposrednost.

⁷⁷ Usp. njemački filozof, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/schopenhauer-arthur>, pristupljeno: 3.4.2024.

⁷⁸ Usp. francuski kazališni glumac, <https://enciklopedija.hr/clanak/talma-francois-joseph>, pristupljeno: 3.4.2024.

⁷⁹ Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 165.

⁸⁰ Isto, str. 169.

⁸¹ Usp. američki dramatičar, redatelj i producent koji je bio poznat po svojim avangardnim kazališnim djelima, <https://www.britannica.com/biography/Robert-Wilson-American-playwright-director-and-producer>, pristupljeno: 3.4.2024.

5.1. Stare i/ili nove forme...metode, modeli i žanrovi

U drami Galeb, Čehov nas upoznaje s Trigorinom koji vapi za novim formama u kazalištu “Potrebne su nove forme. Nove forme su potrebne, a ako ih nema...onda ništa ne treba”, govori o novim formama, a i sam pada u šablone te je na koncu zaključio da treba pisati ne misleći na nove ili stare forme treba samo stvarati iz onog što je na duši. “*U prethodnom pregledu ideja uočljivo je da se misao o glumi (i pozorištu) kroz vijekove kretala tako da je sama sebi nastojala da stvori privid da se neprestano događa nešto novo i neobično, do tad nečuvano i neviđeno. Iako su već prvi teoretičari naznačili, ako ne i razradili, gotovo sva bitna i nebitna pitanja, svako novo vrijeme osjećalo je potrebu i obvezu da se i samo ponovno izjasni.*”⁸² . U već nekoliko puta spomenutoj tehnici imamo razne modele koji na neki način stavljaju tehnička ograničenja to su: igra s maskom, lutkarstvo (sjene, animacija lutke ili predmeta) te naravno i razne vrste glume npr. radijska, filmska ili televizijska. “*Maska po mnogima eliminiše iz igre lice, a ono je po mnogima najizraženiji dio glumčevog tijela i ličnosti.*”⁸³ Sjene brišu glumca ostavljaju samo siluete predmeta, lutke ili glumca. Lutka većinski uklanja živog glumca sa scene, ostavljajući samo ruke koje se tretiraju kao tehnička stvar. Po Craigu koji vjeruje u “nadmarionetu” dramsko i lutkarsko kazalište koegzistiraju istovremeno. “*Oni koji Craiga radikalno i pogrešno tumače rado bi glumca zamijenili stvarnom lutkom misleći da je nadmarioneta lutka, a ne nad-marioneta, to jest idealan glumac...*”⁸⁴ Kaže se gdje gluma prestaje lutkarstvo počinje, najbolji i najjednostavniji primjer toga je kada se recimo glumac strašno razbjjesni on može učiniti sve što je u njegovoj moći u gabaritima fizičkih mogućnosti, dok recimo lutka ne poznaje zakone našeg svijeta kao ni gravitaciju tako da lutka od ljutnje može odletjeti u zrak i eksplodirati i predstava se nastavlja kao da ništa nije bilo. Trenuci kada se mijenja svjetlo u kazalištu radi atmosfere svojevrsno je i lutkarstvo jer lutkarstvo je svako djelovanje na ne živi predmet kako bi djeluje živo ili pridonosilo životu. Gluma je u lutkarstvu svakako očitija i jasnije ju možemo prepoznati. Nešto što je vjerojatno najtočnije i najopipljivije u teatru je to da glumac svojom umjetnošću teži antropomorfizmu kao i lutkarstvo. Svi ovi modeli igre imaju svoje tehničke zadatosti koje je potrebno savladati. Modeli mogu biti igrani u raznim kazališnim žanrovima. Neki vjeruju da se povijest uvijek ponavlja (nekako mi se čini da je uistinu tako) što bi značilo da ono što je nekad bilo “passé” danas se veliča ili obrnuto. Kazališni su se

⁸² Stjepanović, *Gluma III: Igra*, str. 172.

⁸³ Isto, str. 199.

⁸⁴ Isto, str. 21.

žanrovi kroz povijest mijenjali, nastajali, dijelili na pod žanrove, ali bazna podjela na komediju, tragediju i dramu zadržala se do danas. Ono što je zanimljivo kod mladih glumaca, a nekoliko puta sam čula je izjava "A kako se igra komedija?". Na to pitanje rekla bi samo "Drama, komedija, tragedija ne postoje za glumca. Postoji: Ja čovjek u datim okolnostima.- Stanislavski."⁸⁵. Naravno, glumac mora imati ideju koja je "adresa" na koju šalje i "sredstva" kako doći do te adrese, mora se imati u vidu žanr koji se igra. Za glumca je poželjno da zna osnove komedije, tragedije i drame kako bi napravio točan izbor radnji i kako bi izabrane radnje i sredstva bili u skladu s žanrom. "Komedija je, kao što već rekosmo, podražavanje nižih karaktera, ali ne u punom obimu onoga što je rđavo, nego onoga što je ružno, a smiješno je samo dio toga. Jer smiješna je neka greška i rugoba koja ne donosi bola i nije pogubna: na primjer: smiješna lična (maska), to je nešto ružno i nakazno, ali ne boli."⁸⁶ Aristotel govori o komediji kao žanru koji u suštini ne mora biti smiješan, vjerojatno je i u većini slučajeva je, ali smiješno može se naći i u drami. Postoji dobra izreka koja kaže "Najbolje ćeš ih rasplakati ako ih nasmiješ", u principu da bi se pokazala jačina scene olakšaj trenutak prije ključnog trenutka drame. "odvojite se sada, promatrajte život kao ravnodušni gledalac: mnoge drame pretvorit će se u komediju. Dovoljno je da začepimo uši u nekom salonu gdje se svira i pleše, pa da nam se plesači učine smiješnima...smijeh ne izaziva iznenadna promjena njegovog ponašanja već ono što je nehотиčno u toj procjeni, a to je nespretnost...Komično je dakle slučajno;ono ,da tako kažemo, ostaje na površini ličnosti..."⁸⁷. Tragedija se smatra suprotnom komediji "Tragedija je, dakle, podražavanje ozbiljne i završene radnje koja ima određenu veličinu govorom koji je otmjen i poseban za svaku vrstu u pojedinim dijelovima, licima koja djeluju, a ne pripovijedaju: a izazivanjem sažaljenja i straha vrši pročišćavanje takvih efekata...Otmjenim govorom zovem onaj govor koji ima ritam harmoniju i pjesmu...Najvažniji od tih sastavnih dijelova je sklop događaja. Jer tragedija nije podražavanje ljudi nego podražavanje radnje i života, sreće i nesreće, a sreća i nesreća leže u radnji i ono čini cilj našeg života, to je neko djelovanje, a ne kakvoća...Osim toga najvažnija sredstva kojima nas tragedija osvaja jesu sastavni dijelovi priče, naime preokreti i prepoznavanja...Tragedija je podržavanje radnje i pomoću nje naročito podržavanju lica koja djeluju"⁸⁸. Modela ima raznih, a za glumce je jako bitno da prije početka rada na predstavi redatelj odredi žanr, kako bi svima u kolektivu bilo jasno u

⁸⁵ Isto, str. 200.

⁸⁶ Aristotel (2005.). *O pjesničkom umijeću*, Zagreb, Školska knjiga, str. 13.

⁸⁷ Bergson, Henri (1987). *Smijeh: O značenju komičnog*. Zagreb: Znanje, str. 14.

⁸⁸ Aristotel. *O pjesničkom umijeću*, str. 15.

kojem se smjeru ide. Na temu razlike i tragedije, njihove sličnosti i razlika, napisane su mnoge studentima dostupne knjige. Nemam interes pisati razlike tragedije i komedije, ali ću sumirati napisano na ovaj način:

1. *”Tragedija je stvorena tako da ju je lakše odigrati imaginirajući nazočnost nekog nadljudskog bića.*
2. *Drama zahtjeva posve ljudsko ponašanje i umjetničku istinu u danim okolnostima.*
3. *Komedija traži od glumca četiri glavna uvjeta: isticanje temeljne psihološke osobine osobe, osjećaj lakoće, snažno zračenje radosti i sretnih trenutaka, te brz tempo, protkan usporenim trenucima.*”⁸⁹

Za glumca je bitno da nauči ovladati komičnim i tragičnim ekstremnim i rijetko čistim žanrovskim određenjima i kako se snaći u prelaznim nijansama i kombinacijama. Jasno je treba se odrediti tema i unutar toga glumac određuje cilj i sredstvima realizira svog lika. Stil je nešto što je subjektivno za svakog čovjeka tako i glumca, treba samo patiti da od silne želje za stvaranjem stila ne prkosi djelu tj. ulozi jer se tada glumac dovodi u opasnost šablonske i manirističke igre.

Što kod dobrih glumaca ne opažamo, a kod loših nam nedostaje? Tehnika! Tako je i sa žanrom i bilo kojim modelom i stilom igre, niti jednom glumcu nije oduzeta njegova genijalnost ako je tehnički jasno formulirao datosti svoje tehnike.

⁸⁹ Čehov. *Glumcu: O tehnici glume*, str. 183.

6. Zaključak

Čini mi se da što više znam to manje znam. Paradoks! Ipak sokratovski rečeno to znanje o neznanju otvara put učenju i usavršavanju. Da, možemo reći da kvaliteta glumca ne leži niti u novom niti u starom sistemu nego u intelektualnim sposobnostima da se otkrije radnja te da glumac mora biti u tehničkoj sposobnosti da to realizira. Naravno da tehnika ne smije stvarati otpor i grč, tijelo mora baš zato što je posloženo tehnički biti slobodno i u skladu. Kroz ovih pet godina studiranja na dvije akademije, nekoliko glumačkih radionica, predavalo mi je otprilike 14 profesora i asistenata glume. Mogu sa sigurnošću reći da svi mi govorimo nekim zajedničkim jezikom, ponekad se pojavi termin koji nazivamo drugačijim imenom, ali u suštini se razumijemo. Možda se glumac ne bi trebao držati jednog sistema, već pomno izabrati što mu treba ili sustavom negacije birati što mu ne treba; stvoriti svoju interpretaciju već stvorenih sistema? Smatram da sam tek na početku svog glumačkog puta, dapače često imam osjećaj da u ovom poslu jedan korak naprijed podrazumijeva dva nazad, jedan trenutak prosvjetljenja podrazumijeva barem dva nova pitanja. Ovdje govorimo o konstantnom istraživanju i neprekidnom umjetničkom stvaranju. Osim mašte, tehnike, osjećanja, proživljavanja, tijela, glasa, govora svih sredstava tu je i konstantni rad na sebi samom. Sumnja u samog sebe je česta i potrebna “*O sumnji u samog sebe - Nemoj bežati od nje, ona je dobronamerna*”⁹⁰. Želim si još puno sumnje i pitanja kroz bavljenje ovim poslom, želim to svim svojom kolegama u glumi u najboljoj namjeri, naravno!

Peter Brook kaže “A play, is a play”⁹¹ i to je to igra JE igra, ima svoja pravila, ali je igra koja vodi u umjetnost. Gluma uvijek mora biti vedra umjetnost, a ne prisilan rad.

Igrom do umjetnosti.

⁹⁰ Diklić, Bogdan (2010). *O glumi bez glume*. Zagreb: Jesenski i Turk, str. 159.

⁹¹ Isto, str. 150.

7. Literatura

Aristotel (2005.). O pjesničkom umijeću, Zagreb, Školska knjiga, str. 13.

Ašperger, Cintija. (2020). Filozofija podučavanja: pet vodećih principa. *Kazalište, XXIII* (81/82/83).

Bergson, Henri (1987). *Smijeh: O značenju komičnog*. Zagreb: Znanje.

Brecht, Bertolt (1979). *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.

Brook, Peter (1972). *Prazan prostor*. Split: Nakladni zavod Marko Marulić.

Čehov, Mihael (2004). *Glumcu: O tehnicima glume*. Zagreb: Teatrologijska i dramska biblioteka.

Diklić, Bogdan (2010). *O glumi bez glume*. Zagreb: Jesenski i Turk.

Gavella, Branko (2005). *Dvostruko lice govora*. Zagreb: CDU.

Grubišić, Vinko (2000). *Artaud*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Lukić, Darko (1990). *Misliti igru*. Sarajevo: Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine.

Shakespeare, William (2010). *Shakespeare*. Preveo Milan Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska.

Smiljanić, Božidar (1998). *Biti, ili ne biti glumac*. Varaždinske toplice: Tonimir.

Stanislavski, K. S. (1955). *Moj život u umjetnosti*. Sarajevo: Narodna prosvjeta.

Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989). *Rad glumca na sebi I*. Zagreb: CEKADE.

Stjepanović, Boro (2005). *Gluma III: Igra*. Podgorica: Sterijino pozorje i Univerzitet Crne Gore.

IZVORI S MREŽNIH STRANICA:

<https://www.britannica.com/biography/Robert-Wilson-American-playwright-director-and-producer>, pristupljeno: 3.4.2024.

<https://enciklopedija.hr/clanak/talma-francois-joseph>, pristupljeno: 3.4.2024.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/schopenhauer-arthur>, pristupljeno: 3.4.2024.

https://hr.wikipedia.org/wiki/Heinrich_von_Kleist, pristupljeno: 3.4.2024.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/schiller-friedrich>, pristupljeno: 2.4.2024.

<https://www.britannica.com/biography/David-Garrick>, pristupljeno: 2.4.2024.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/hegel-georg-wilhelm-friedrich>, pristupljeno: 2.4.2024

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/hegel-georg-wilhelm-friedrich>, pristupljeno: 2.4.2024

<https://enciklopedija.hr/clanak/diderot-denis>, pristupljeno: 2.4.2024.

<https://enciklopedija.hr/clanak/voltaire>, pristupljeno: 2.4.2024.

https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Antonio_Gonz%C3%A1lez_de_Salas, pristupljeno: 3.3.2024.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/commedia-dellarte>, pristupljeno: 31.3.2024.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/liturgijska-drama>, pristupljeno: 31.3.2024.

<https://www.britannica.com/biography/Averroes>, pristupljeno: 31.3.2024.

<https://enciklopedija.hr/clanak/augustin-aurelije-sv>, pristupljeno: 31.3.2024.

<https://enciklopedija.hr/clanak/tertulijan>, pristupljeno: 31.3.2024.

<https://www.britannica.com/topic/Ars-poetica-by-Horace>, pristupljeno: 31.3.2024.

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=67030>, pristupljeno: 3.3.2024.

<https://www.britannica.com/biography/Denis-Diderot#ref1817>, pristupljeno: 23.4.2024.

<https://jezikoslovac.com/word/trj5>, pristupljeno: 20.4.2024.

<https://www.wondriumdaily.com/the-art-of-acting-hamlets-advice/> , pristupljeno: 20.4.2024.

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/andric-ivo> , pristupljeno: 4.4.2024.