

Pristup ulozi

Brakus, Josip

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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:205:284871>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-02-22**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
STUDIJ GLUME

Josip Brakus

PRISTUP ULOZI

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, rujan 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
ODSJEK ZA GLUMU

Josip Brakus

PRISTUP ULOZI

Diplomski rad

Mentor: doc. art. Ozren Grabarić

Zahvaljujem svom mentoru, doc. art. Ozrenu Grabariću, na svesrdnoj pomoći pri pisanju diplomskog rada.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	6
2. ULOGA.....	7
2.1 Glumčeva uloga.....	8
2.2 Uloga kao tip lika.....	10
3. PODJELA ULOGA.....	11
3.1. Sličnosti s danim licem.....	12
3.2. Razlike s danim licem.....	13
4. SISTEMATIZIRANJE GLUMAČKOG PROCESA RADA.....	16
4.1 Cilj.....	17
4.2. Problem scene.....	18
4.3. Sadržaj.....	18
4.4. Forma.....	21
4.4.1 Predodžba.....	22
5. TAJNI DOGOVOR.....	24
6. ZAKLJUČAK.....	27
7. LITERATURA.....	28

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI:

U svom diplomskom radu baviti ću se demistificiranjem glume i sistematiziranjem glumačkog procesa rada.

Glavni dio svog ispitnog rada, razrada, tematizirat će moja iskustva tijekom školovanja na Akademiji.

U zaključaku diplomskog rada ponudit ću svoje viđenje uloge i svega što ona nosi.

Ključne riječi: uloga, pedagoški zadatak, uloga života, gluma, Akademija, proces rada.

SUMMARY AND KEY WORDS:

This thesis will be focusing on the demystification of acting and the systematization of the acting work process.

The main part of the thesis will be focusing on my experiences during my studies at the Academy of dramatic arts in Zagreb.

In the conclusion of my thesis, I will be offering my viewing of „the role“.

Key words: uloga, pedagoški zadatak, uloga života, gluma, Akademija, proces rada.

1.UVOD

Na izbor teme diplomskog rada ponukalo me, prema mom mišljenju, egzaltirano mistificiranje glume i nesustavnost u glumačkom procesu rada te upitna pedagoška vođenja tijekom školovanja na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu.

Čvrsto vjerujem da je gluma jednostavna. Mislim da kao takva mora biti razumljiva i objašnjiva svakome; studentu, amateru, profesionalcu, ali i ljudima izvan glumačkog svijeta.

Također smatram da se tijekom glumačkog procesa rada većini problema može pristupiti gotovo matematički, sistematiziranjem. Negdje tijekom školovanja dogodi se šum u kanalu između predavača i studenta. Naime, problemi i nepoznanice koji su u tom datom trenutku naizgled nerješivi, i predavaču ili studentu (teško ih je verbalizirati), počnu se tretirati kao viša sila. Zapravo su rješenja istih, govoreći iz vlastitog iskustva i iz perspektive promatrača, nadohvat ruke. Sistematiziranjem problema. Pozivanje na manjak inspiracije u pronalasku rješenja, nerazumljivost situacije, pojava „glumačkih grčeva“ i neopuštenost te druge dijagnoze scene vrlo često se mogu otkloniti definiranjem cilja rječju ili rečenicom u što jednostavnijem obliku. Probleme i nejasnoće otklanjamo jednostavnošću definiranja i direktnošću djelovanja u segmentima, a ne oslanjanjem na inspiraciju i izvanjska rješenja.

Smatram da svoj stav mogu potkrijepiti znanjem i vještinama stečenim tijekom školovanja, kao i iskustvom stečenim na profesionalnim kazališnim produkcijama u kojima sam do sada, uz više ili manje uspjeha, sudjelovao.

Isto tako, mislim da će moja iskustva i primjeri tijekom školovanja biti vjerno prikazani jer su zabilježeni u dnevnicima rada pa se nadam da će ovaj rad biti zanimljiv budućim studentima Akademije kao nekakav osvrt na školovanje, tad već, bivšeg studenta.

- „Umjetnost nije ništa drugo nego pokušaj biti iskren, a neiskrenost razbiti“ (GAVELLA, Zagreb 2005: 237)

2. ULOGA

Tijekom školovanja, običaj je da se nakon ispitne produkcije Glume prokomentiraju akteri i cjelokupni dojam ispita. Pod uvjetom da su nazočili ispitu, studenti iznesu svoja mišljenja. Netko bude dobar, netko loš, netko „*onako*“. Nekome su dali prevelike hlače, nekome dobro stoji odijelo, netko se glupirao. Isto tako, nitko nije napravio ulogu, netko je, a Niko je napravio ulogu života. Mene bi zanimalo što uloga kao takva nekom predstavlja i kako prepoznati tu nenapravljenu i napravljenu ulogu? Iz opaske „*nije napravio ulogu*“ da se iščitati da studenti očito prepoznaju nekakvo plodno glumačko tlo, bio to predložak samog teksta lica, situacije u kojima se lice nalazi, ili nekakva moguća glumačka rješenja kao i njihovo nerealiziranje bilo zbog treme, nedovoljnog bavljenja problemima lica, neproduktivnog procesa rada, ili nečeg drugog. Česta je rečenica u tim opservacijama „*uloga mu nije sjela*“, ili „*nije on za tu ulogu/ ta uloga nije za nju*“, pritom aludirajući da je u samoj ispitnoj produkciji očito bio vidljiv studentov manjak sadržaja pri zastupanju samog lica i prijeko potrebna lakoća iskaza. Istina, naša iskustva i psihofizičke karakteristike pune nas sadržajem koji čine nas onime što jesmo. Samim time da se zaključiti da će glumcu koji pronade što više poveznica između svojih karakteristika i onih upisanih u dramsko lice eventualno biti lagodnije ili lakše u pronalaženju točnih rješenja situacije. Dakle, studenti u natruhama lociraju i prepoznaju probleme koji onemogućavaju studente ispitanike u slobodnom i željenom iskazu. Obično popraćeno divljenjem ili ljubomorom teže bi se izustilo da je netko „*napravio ulogu*“. Pri biranju riječi i fraza u objašnjavanju stava, često se moglo čuti da je student bio „*on/ona, ali opet nije, nego nekako drugačiji*“, ili „*imao sam osjećaj da u tom trenutku može što hoće*“. Nanovo bi oduševljavalo reagiranje kolege studenta ispitanika u neočekivanoj situaciji, spašavajući raspadnutu scenografiju ili improviziranje zbog zaboravljena rekvizita. Doduše, samo onda kad bi to isto bilo u trenutku i „*točno*“, dakle ne samo sebi svrha, i vjerno iskazu lica koje zastupa. Divili bi se slobodi, ali i kontroli, lakoći, direktnošću i maštovitošću rješenja. S vremena na vrijeme, bili bi toliko oduševljeni i opčinjeni viđenim da bi za studenta rekli da je napravio „*ulogu života*“.

Potaknut našim razmišljanjima, u meni se javila želja pronalaženja svojevrstne formule. Sistemom učenja na svojim pogreškama, promatranjem tuđih, samoanalizom i analizom zašto nešto što smatram kvalitetnim nešto čini kvalitetnim i zanimljivim. Zašto ono što objektivno nije dobro, nije dobro? Od prvog susreta s tekstom, prvog ulaska u prostor, čitaćih proba,

učenja teksta, izrađivanja scena, punjenja sadržaja lica kojeg zastupam, pronalaska najjasnije i najtočnije forme samog iskaza, partnerske igre do izbora kostima i rekvizite. Što u tim procesima odvlači pozornost i trati vrijeme, a što nam pomaže? Dakle, dedukcijom suvišnog i krivog, temeljenoj na iskustvu i radu doći do nekakvog sistema rada koji u što jednostavnijoj i što jasnijoj formi nudi čvrst temelj za svaku vrstu kazališta i predstave. Temelji za svaku potencijalnu „ulogu“ i jasan i slobodan glumački iskaz. Kako i na koji način se do te „uloge“ dolazi? Ili možda ona dođe nama?

Shodno tome, dolje navedeni citati misli su nekih od nastavnog osoblja Akademije. Odakle drugo početi svoju potragu za „ulogom“?

- Uloga? To ti je kad na scenu doneseš nekog novog sebe.

- Uloga je za mene kao čudovište iz Loch Nessa, svatko misli da postoji, a nitko ju nije vidio. Uloga za mene ne postoji, postoji samo onaj ne do kraja objašnjivi spoj osobe s predloškom koji stoji ispred njega.

- Kada vidiš da je ovaj na sceni jasno definirao svoje zadatke i ciljeve, kad komunicira s ljudima, a za to je potrebno da nađeš najbolje odgovarajuću formu, za koju ti misliš da će to što ti je važno prenijeti ljudima. Da iz te forme ne bude nekog „šuma u kanalu“. Dakle da postoji to na emotivnoj razini, čak ne mora nužno postojati na racionalnoj, da ti kužiš to što taj čovjek radi, a on sam zna što radi, da u gledatelju prouzročuje nešto.

- Uloga bi za mene bila nešto širi pojam od lika. Uloga bi bila partitura lika koji u sebi nosi sve dramaturške karakteristike i silnice zadane dramskim tekstom, odnosno tekstualnim predloškom s jedne strane, te sva redateljska promišljanja, usmjerenja i iščašenja s druge strane. Na kraju uloga nosi i mali komadić ili veliki prostor (ovisi o redateljskim iščašenjima) glumčeve slobode, imaginacije i kreacije, ono po čemu će njegov Hamlet ili Trepļjov biti jedinstven.

Ohrabren dotičnim mislima, odlučio sam ih uzeti za svojevrsne vodilje kroz ovaj diplomski rad. Isto tako, za sljedeću definiciju uloge Patricea Pavisa, odlučio sam se između onih Gavelle, Stanislavskog i drugih teoretičara zato što ovu doživljavam najneutralnijom u samom definiranju jer ne mistificira isto.

- ULOGA (*prema lat. rotula, mali kotač*)

Franc: role; eng role; njem Rolle; španj: papel.

2.1. GLUMČEVA ULOGA

„Kod Grka i Rimljana, glumčeva uloga (rola) bila je drveni valjak oko kojeg je bio namotan svitak koji je sadržavao tekst uloge s napucima za njegovu interpretaciju.

Metaforički, rola označava cjelokupan tekst i izvedbu istog glumca. Uloge obično raspodjeljuje redatelj u skladu s karakteristikama glumaca i njihovim mogućim korištenjem u predstavi (podjela uloga). Uloga zatim postaje sam lik (uloga negativca, izdajnika, itd.) koji glumac radi. Kada ta uloga uopće ne odgovara njegovu fahu, govorimo o kompozicijskoj ulozi. Svaki komad sadrži ono što se obično naziva glavnim i sporednim ulogama. Odnos prema ulozi čas je oponašanje i identifikacija (glumac utjelovljuje lik), čas je naprotiv, razlikovanje i očuđenje.

Drvena slika role ponovno se nameće u našem suvremenom shvaćanju koje demistificira vitalistički pojam scenskog utjelovljenja. Sve donedavno nije bilo tako: glumac je tijekom karijere igrao ograničen broj uloga (fah). Čitav je život tražio ulogu koja bi mu najbolje odgovarala, produbljavao je – kao i „maske“ commedie dell arte – gestiku i lazzije svog tipa, ponekad bi umišljao da ulogu tka na temelju vlastitog života.

Glumac i danas doživljava odnos prema ulozi kao napetost: on ili oponaša i približava se ulozi kao kad odlijevamo tuđe odijelo nastojeći da nam što bolje pristaje uz tijelo, ili pak kreira ulogu po mjeri, krojeći je prema svojoj ličnosti, tijelu i mašti. Glumac je stalno obuzet iskušavanjem uloge – njezinim pisanjem i njezinim odgonetanjem, ali danas postavlja sebi drugo pitanje, koje određuje sve njegovo zalaganje i sve njegove preobrazbe: pitanje njegove

uloge u društvu i uloge, transformirajuće ili konformitističke, koju igra kazališno djelovanje u svijetu u kojem živi.“

2.2 ULOGA KAO TIP LIKA

„Kao tip lika, uloga je vezana za situaciju ili ukupno ponašanje, nema nijedno individualno obilježje, već obuhvaća nekoliko tradicionalnih i tipičnih svojstava nekog oblika ponašanja ili neke društvene klase (uloga izdajnika, negativca). Upravo u tom smislu GREMAIS upotrebljava tehnički termin uloge u okviru triju razina očitovanja lika (aktant, akter, uloga). Uloga se smješta na razinu posredovanja između aktanta, opće neindividualizirane sile radnje, i glumca, antropomorfne i figurativne instance. To je „živi figurativni entitet, ali je anonim i odnosi se na društvo“ (GREMAIS, 1970: 256). Kao mjesto prijelaza s apstraktnog aktantskog koda na lik i materijalno uprizorena glumca, uloga funkcionira kao skica traganja za konačnim likom.“

(PAVIS, 2004: 395,396)

Na pitanje što bi uloga zapravo bila očito nalazimo mnogo odgovora koji variraju od osobe do osobe i njihovog poimanja istog. No, nalazimo i zajedničke čimbenike onog što se smatra poželjnim. To bi bila sloboda, definiranje i jasnoća akcija, točan spoj sadržaja i forme te tračak onog nama neobjašnjivog što nas na sceni ponese.

Nakon što smo detektirali neke čimbenike uloge, pozornost bi prebacio na same početke procesa glumačkog rada. Što bi uopće značio rad na ulozi? Kako taj rad učiniti produktivnim? Kako ne zabrazditi u sate i sate teoretiziranja i nepotrebnog filozofiranja? Posao je glumca naime, činiti (*eng. acting, to act; take action, do something*).

Za studente koji prije upisa na Akademiju nisu imali nikakvog ili malo kazališnog istustva, Akademija je mjesto prvog susreta s kazališnom terminologijom, izrazima i onim što se „*podrazumijeva*“. Smatram da je jako bitno, kao u svakoj kulturi i međuljudskom odnosu,

prije iniciranja dubljih razgovora ili polemika, davanja uputa ili kritika usuglasiti terminologiju. Vjerovali ili ne, mladi ljudi koji upišu Akademiju nužno ne znaju što bi značili neki osnovni pojmovi s kojima se glumci i studenti susreću svakodnevno poput „*šlagvort*“, „*optimalan udah*“ ili „*kontrapost*“. Podrazumijeva se i da se zna što je je rad. Produktivan, kvalitetan, svrsishodan rad. Dakako pišem iz pozicije studenta koji prije samog upisa s kazalištem nije imao dodira, osim kao gledatelj. O kazališnoj mašineriji, autorskim ugovorima, pojmovniku filmskog svijeta i filmskih setova ne želim ni govoriti. Ovo ističem nadajući se kako se može promijeniti pristup prema pridošlicama u kazališni svijet i glumačke obitelji.

Nadalje, budući da za prijamni ispit ispitanik bez prijašnjih glumačkih iskustava sam izabere dramsko lice koje će zastupati, na Akademiji se prvi put susretne s tzv. podjelom uloga. Dakle, među prvima od mnogo puta, bude predmet procjene svojih psihofizičkih i glumačkih kapaciteta i unikatnosti. Saznaje koje dramsko lice zastupa. Za koju se ulogu priprema.

3. PODJELA ULOGA

Glumačke klase koje sam pohađao na Akademiji funkcionirale su na sljedeći način; studentima glume se dodijeli/predloži jedno ili više djela koja će pripremati za ispitnu produkciju glume, a potom se određeni period odvijaju čitaće probe.

Nepisano je pravilo da glas studenta / studentice više godine u izboru materijala nosi više značaja. Neovisno o izabranom materijalu, čitaće su probe svojevrsni prvi kolektivni susret aktera istog. Čitaće probe prve daju uvid u pristup pojedinca radu.

Netko dođe s već naučenim tekstom, netko nudi prijedloge skraćivanja teksta, netko čita da razjasni sebi, netko se muči s akcentima, netko ponese krivu knjigu, a netko napravi zamišljeno na prvoj čitaćoj i tako odigra premijeru. Pokazatelj je to sljedećeg - svatko funkcionira na svoj način. Mislim da nam je dužnost poštovati svačiji odabrani proces rada ukoliko ne ukida slobodu drugima. Nekome je za samo učenje teksta potrebno puno više vremena od ostalih, netko lakše uči tjelesno - igrajući situacije, a netko ima fotografsko pamćenje.

Smatram da bi na Školi trebalo usaditi vrijednosti razumijevanja i kolektiva koje kasnije čine temelje zdravog ansambla. Broj čitaćih proba obično ovisi o redatelju ili želji ansambla.

Na Akademiji, profesori za prvu čitaću probu dodijele, tzv. „uloge“. Studenti se eventualno izmjenjuju pri čitanju dramskih lica i time se kristaliziraju eventualne nedoumice oko željene podjele. Većinom se pazi da su studenti danim materijalom ili bar vremenom provedenim na sceni jednako zastupljeni, ali zbog dramaturških i raznoraznih tehničkih razloga takvo što je u većini slučajeva nemoguće postići. Te „podjele uloga“ obično se vrše na dva načina:

3.1) SLIČNOSTI S DANIM LICEM

Dakle, podjela se vrši na način da se studentu dodijeli dramsko lice koje ima najviše poveznica između onog što je u to lice upisano fizičkim ili karakternim osobinama studenta. Time Juliju rijetko kad igra studentica povećane tjelesne mase, a Falstaffa visoki mršavi student. Harlekina ili nekakav drugi oblik majstora ceremonije ne igra introvertirani student flegmatik, a ozbiljan i stalozen odvjetnik nije student veselije naravi i komičkog potencijala.

Ovim pristupom očekuje se da „*rad na ulozi*“ ne predstavlja problem studentu. Očekuje se da mu „*uloga pašee*“. Tim se rješenjem obično, govoreći iskustveno, koriste kako bi se smanjio proces prilagodbe i usvajanja novog, dobivši pritom na vremenu koje se posveti drugom studentu ili glumcu, ili čak tehničkim specifikacijama same predstave. Time se kasnije, u profesionalnom svijetu, igra na sigurno jer se u produkciju ulaže veliki novac i nastoji se smanjiti svaki mogući rizik. Pod rizikom podrazumijevam pružanje prilike mladom glumcu neafirmiranom u igranju takvog tipa lica. Pojedini glumci više puta odigraju određeni tip lica i s tim licem ih se doživotno poistovjetiti. Govoreći u globalnim razmjerima, Patrick Stewart će uvijek biti Jean Luc Picard, a Daniel Radcliffe Harry Potter, bez obzira na to što glumili.

Nažalost, time se umanjuje potencijalni spektar uloga za glumca uglavnom zbog marketinških razloga. Publika jednostavno povezuje lice glumca s određenom „*franšizom*“ ili kulturnom ulogom. Produkcija filma procijeni da odabirom tog glumca bira i sve osobine njegova prijašnje odigranog lica i sve reakcije kod publike koje je izazvalo. Govoreći „*lokalno*“, glumac ostaje etiketiran i predodređen za određeni tip lica. Na primjer, kolege glumce koji manje- više uvijek igraju pijance ili lica revijalnijeg, zabavljačkog tona takvo što često dovede do određene manire. Glumci se okreću prokušanim rješenjima bilo u smislu gesta, držanja, intonacija ili čak uobičajenim glumačkim rješenjima određene situacije zato što su te geste i rješenja više puta izazvale pozitivne reakcije kod publike ili različitih redatelja i samim time dali dozu odobravanja tog izbora. Nešto kao „*ne mijenjaj konja koji pobjeđuje*“. S druge strane izreke, glumci koji mijenjaju konja riskiraju, a svi znamo da se rizik nekad isplati.

3.2) RAZLIKE S DANIM LICEM

Kod podjela na temelju karakternih ili fizičkih razlika ili suprotnosti kod studenta i dramskog lica, tijekom školovanja često obrazloženje za takvu vrstu podjele bilo bi ono „pedagoškog zadatka“. Iako u nekim slučajevima krinka čisto za postizanje komičnog ili dramskog efekta, student kojem profesor dodijeli dramsko lice koje nema većih fizičkih i karakternih poveznica, nema nikakvih poveznica ili su lice i student dijametralni karakteru, iziskuje od studenta ozbiljniji „rad na ulozi“. U većini slučajeva razlike se temelje na onima karakterne prirode. Budući da se ispitna produkcija izvede dvaput pred publikom, u profesionalnom svijetu čest slučaj većih fizičkih transformacija u obliku povećanja ili smanjenja tjelesne ili mišićne mase u svrhu uloge na Akademiji je rijetkost. Dakle, fokus je na karakternim osobinama studenta. Na primjer, sramežljivoj studentici dodijeli se lice drčne i prkosne žene ili lice zavodljive i zajedljive gospođe. Čest je slučaj da se studentima u istu svrhu dodijeli i određeni dijalekt. Izgovaranje drugačijih riječi i melodija budi u studentu nova rezoniranja i strujanja zraka koja utječu na cjelokupno držanje tijela i same misli. Nerijetko nakon prvotnih borba s akcentima i zakonitostima danog dijalekta, student/studentica u istom pronade određenu dozu slobode, lakoće i prepusti se igranju, iznenađeni rezultatom. Što se tiče zastupanja lica s kojim nema toliko poveznica, prođe s manje ili više „uspjeha“ u realiziranju zamišljenog pred publikom. No, uspješnost realizacije ipak bi u ovom slučaju, a i tijekom školovanja trebala biti u drugom planu. Ovakvim bi zadatkom fokus ipak trebao biti na buđenju nekih novih oćuta unutar studenta, osvješćivanju organskog glumačkog procesa i samoanalize pri procesu glumačkog rada. Pedagoški zadatak zastupanja dramskih lica Trepljova („Galeb“) i Kazimira („Kazimir i Karolina“) na glumačkim klasama smatram neprocjenjivim iskustvom, jer sam bio suoćen s vlastitom nesigurnošću. Takva vrsta zadatka kao studentu ukazala mi je na težinu bavljenja sobom kao „tehničkom ličnosti“ i konstantno me suoćavala sa strahom pri propitkivanju nepoznatog, sumnjama i borbom protiv automatizama, kako obrambenih – tako i glumačkih.

Mislim da postoje prednosti i nedostaci u oba slućaja. Veliku (a ,moćda i najvaćzniju) ulogu ima pedagog pri procjeni trenutnih mogućnosti i potencijala studenta. Naime, često zaboravljamo na stanje izvan same Akademije. Konkretnije, na stanje trćišta. Jedna od zamjerki na program Škole, svakako bi bila upućena na manjak pripreme studenata za trćište rada. Studenti školovanjem ne stjeću znanja o osnovnim pojmovima poslovanja (porez, neto/bruto), ugovora i znanja o svojim pravima kao izvođaća...

Budući da studente, buduće glumce, tržište gleda kao svojevrsni proizvod, smatram da tu činjenicu nastavno osbolje i sami studenti trebaju dodatno osvijestiti. Odluka o studiranju glume ujedno je i odluka o izboru tog poziva (uza svu sreću i veselje koje nosi) i kao izvora prihoda. Dakle, kao posla. Dužnost je Akademije da na, ionako glumcima preplavljeno, tržište izbaci što konkurentniji proizvod, osviješten i oboružan glumačkim alatima. Kao što sam već rekao, tu do izražaja dolazi uloga pedagoga. Valja poticati studenta/studenticu da usavršava već donesene unikatnosti pa time donekle isprofilirati, i omogućiti svojevrsnu „odskočnu dasku“ u profesionalni svijet ili misleći dugoročno, započinjati u studentu/studentici procese koji zahtijevaju puno više vremena, truda, svakako dugoročno gledano isplativijih, ali koji u ispitnim produkcijama ne omogućavaju onima koji studiraju da se predstave u tom trenutku najbolje. Uz pravilno pedagoško navođenje, smatram da je velika odgovornost i na studentima počevši od realne procjene svojih mogućnosti, odvajanja sebe kao privatne osobe od sebe kao umjetne tehničke ličnosti, poduzetnosti i u punom smislu iskorištavanja vremena provedenog na Školi. Produktivno to znači korištenje scene kao poligona, proba kao mjesta nuđenja i isprobavanja nekih novih sebe i semestara kao vremena posvećenom osvještavanju zadanog.

4. SISTEMATIZIRANJE GLUMAČKOG PROCESA RADA

Većina glumačkih uputa koje kao studenti dobivamo od profesora, studenata režije i redatelja u najmanju su ruku dubiozna, nekonkretna i na kraju, nemoguće ih je odglumiti.

Recimo, jedna od dražih anegdota; student dobije „uputu“ - „*Pazi, živio si 12 godina u Njemačkoj! Hajde sad.*“ Uz napomenu da se radi o ozbiljnom dramskom komadu, od studenta je dakle za sljedeći prolazak scene bio očekivan drastičan napredak potpomognut saznanjem da je 12 godina života to lice provelo u Njemačkoj. Priznajem, ja takvo što odglumiti ne znam i zavidan sam onome tko može. No onome tko odigra, moja bi sljedeća uputa bila da sada odigra „*Živio si 10 godina u Njemačkoj!*“ i pojasni razliku. Istom bi studentu tada možda više bila pomogla konkretna uputa da vrati glavu i vrat iz grča i naprezanja u optimalan položaj, da igra situaciju iz sadržaja, a ne iz predodžbe ili recimo za početak, dobro nauči tekst...

Takve i slične redateljske upute ne samo da su beskorisne, nego su prema mom mišljenju i štetne.

Iako zanimljive, činjenice poput ove u kojoj saznajemo gdje je lice provelo dio života neglumljive su i nemaju što tražiti od glumca u obliku uputa. Neke su informacije o licu korisne kostimografu, neke šminkeru, neke glumcu, a neke je lijepo znati, ali ništa više od toga jer ih se ne da glumiti, već do izražaja dolaze drugim kanalima. Takve vrste uputa obično dovedu do besmislenog filozofiranja podužeg trajanja dok je konkretnija uputa i evidentno rješenje problema recimo „*govori brže*“. O uputama i njihovoj funkciji vodio se i razgovor vrijedan bilježenja na jednom od predavanja Glume;

27.10.2016 .

- Uputa je samo ono što aktivira. Aktivna uputa ne konstatira stanje u kojem činiš to što činiš, nego te tjera na djelovanje. Kao privatna osoba u svakom trenutku nešto želiš (ići doma, jesti, čitati...) i te male stvari ostvaruješ da pređeš na nove želje i to je ono što te aktivira. Ne glumim problem. Problem postoji. Glumim kako bi riješio problem. Sukob postoji. Ne inzistiraj na njemu.

Smatram da pravilno vođenje studenta ima važnost u njegovoj potrazi za ulogom koliko i sam proces glumačkog rada.

Mislim da većina studenata nakon završenog studija ne zna konkretizirati čime i na koji način su se tijekom semastara bavili i isto staviti na papir. Mnogi za opravdanje uzimaju misao „*umjetnost nije egzaktna*“. Možda i nije, ne znam. Ali, kolege umjetnici operni pjevači i glazbenici s Glazbene akademije u najmanji detalj znaju opisati postav svog tijela i sve procese koji se odvijaju u njima tijekom rada, i prije i u u samoj izvedbi te čemu služi određena vježba. Zašto nešto radim, kako to radim i koliko? I na kojem sam semestru to naučio? Zar nemaju i scene svoj tempo i dinamiku? I glumac monologe/sola? Možda umjetnost i nije egzaktna, ali sve ono što za umjetnost stvara temelje i plodno tlo sigurno je. I zahtijeva sate konkretnog rada, samoanalize i truda. Umjetnost je u lakoći do koje se dolazi radom.

Činjenica je da sve što nije konkretno, govoreći o načinima rada, rješavanjima problema ili redateljskim uputama, u studentu i u glumcu izvedbeno stvara problem i otvara prostor besmislenom teoretiziranju i filozofiji. Dakle, kako pristupiti ulozi jednom kada dobijemo tekst? Kada se od glumca zahtijeva rad? Ponavljam, od glumca do glumca varira karakter i odgovarajući proces rada. Čak i za jednog glumca od uloge do uloge variraju odgovarajući procesi. No smatram da su neke osnove i zakonitosti isti kojoj god ulozi pristupili.

S konkretnim primjerom sistematizacije glumačkog procesa rada susreo sam se, nažalost, tek na prvoj godini diplomskog studija, na klasi profesora Velibora Jelčića i asistenta Marka Makovičića. Istina, bilo je korisnih i konkretnih pristupa na drugoj godini preddiplomskog studija na kojoj se važnost ponajviše pridavala akciji (radnji) i tempu, no zanemaren je sadržaj te suzbijenost i direktnost izričaja. Jedno od korisnijih iskustava na toj godini svakako su čitaće probe na kojima se zahtijevala u početku sporost i čitanje s razumijevanjem, a kasnije direktnost i upućivanje partneru. No, budući da se na drugoj godini radi o studentima koji prvi put imaju nekakvu slobodu u izričaju i s tom se slobodom uče nositi i to je možda bilo dovoljno. Prikupljajući znanja i vještine te isprobavajući vježbe i načine rada, vođen primjerom profesora Jelčića sagradio sam stav o tome kako bi mogao izgledati primjer sistema glumačkog pristupa ulozi.

U ovoj svojoj ranoj fazi umjetničkog djelovanja smatram da je u suštini posao glumca odrađivanje zadataka. Zadatka situacije, zadatka scene, zadatka čina, zadatka komada – cilja; kako će zadatak biti odrađen i kako će u skladu s zadacima ostalih lica stvoriti željeni efekt autorskog tima, nazovimo forma. Ono što vodi rješenju problema cilja jest - sadržaj.

4.1) Cilj

Svako dramsko lice ima cilj, tj. želju. Romeo želi Juliju, Shylock funtu mesa, dr. Rank Norinu naklonost, a Kazimir se želi osvetiti Karolini. Zastupajući to lice, na nama je da nakon konkretiziranja cilja, definiramo ono što nas u ostvarivanju tog cilja sprječava. Ono što me kao dramsko lice sprječava u ostvarenju cilja dovodi do sukoba, dovodi do drame. Sukob može biti unutarnji ili vanjski. Onog trena kada se sukob razriješi, kad eskalira, drama je gotova. Dakle, složiti ćemo se da je cilj predstave dramu održavati napetom do samog rješenja. Kako bi to funkcioniralo, nužno je biti suspregnut u samome izričaju i ne podcrtavati emociju govorom. Da pojasnim, jedno je od najčešćih rješenja studenata vikanje. Npr. prva je scena ujedno scena svađe gdje se student odluči za takvo rješenje. Recimo da je u komadu više takvih scena svađe, u kojem se koristi isto rješenje. Tada publika više nije tako zainteresirana jer se već u prvoj situaciji uporabilo rješenje koje dovodi do neke krajnje točke napetosti, a znamo da još takvih situacija slijedi. Time ostajemo uskraćeni za druge govorne registre izvođača, druga moguća rješenja problema te scene. Smatram da se takvo nešto dogodi zbog manjka sadržaja u glumcu, vjerojatno zbog nejasnoće cilja ili zadatka te scene, ili nesigurnosti u isto. Načini ostvarivanja ciljeva scene odnose se na formu; kako i na koji način. Forma je najtočnija kada ide iz sadržaja zastupanog lica.

4.2) Problem scene

Drama se sastoji od činova i scena. Kako bismo ostvarili krajnji cilj lica, prvo je potrebno ostvariti ciljeve scene. Recimo da se scena sastoji od više situacija. Problem situacije ne mora biti povezan s onim krajnjim ciljem dramskog lica. Na primjer, dramsko lice Azad iz romana Kristijana Novaka „*Ciganin, ali najljepši*“ u prvoj sceni krijumčare koji su ga izbacili iz cisterne moli za milost, moli da mu poštede život. U istoj sceni Nuzat mu spasi život otplativši mu dug, a Azad mu zahvaljuje. Shvativši da Nuzat ima novaca za putovanje pa ga može iskoristiti u ostvarivanju svog cilja, Azad mu se nastoji svidjeti kako bi putovanje nastavili zajedno. Kako bi ostvario svoj krajnji cilj, cilj je dakle lica u toj sceni svidjeti se drugom licu. Pitanje kako će to izvesti, pitanje je forme. Hoće li igrati na svoju bespomoćnost, poveznice s Nuzatovim mlađim bratom, prikazujući se korisnim i povezanim

– „ *Ne valja putovati tako daleko sam. Samo da dođemo do Istanbula, znam kome se tamo moramo javiti!*“ (Novak, Zagreb, 2017; 50) , ili nekako drukčije?

Svaka je akcija lica sebična u svrhu ostvarivanja neke želje toga lica ma kolikim altruizmom bila ispunjena.

4.3. Sadržaj

„Glumac će se u neku ruku morati učiniti prozirnim. On taj vrtoglavi zahtjev gledaočev može ispuniti samo tako da nađe sredstvo kako da svoje organsko unutarnje zbivanje, koje je po svojoj biti nevidljivo, učini vidljivim. Promjena njegovog vanjskog držanja, tj. svega onoga što ulazi u sferu optičku i akustičku, morat će biti odraz njegovog gore opisanog organskog zbivanja. On će, drugim riječima, morati svoje akustičke i optičke manifestacije udesiti tako da gledalac po njima što jasnije apercepira glumčevu unutrašnjost. Ostavimo za sada po strani sredstva i metode kojima će glumac izvršiti tu zadaću..... „ (Gavella, Zagreb, 2005; 129)

Gavella nam drugim riječima govori da početak nije u tekstu, nego u glumcu – „ *Riječ ne počinje kao riječ – to je krajnji produkt koji počinje kao impuls potaknut stajalištem i ponašanjem, a oni diktiraju potrebu za ekspresijom*“ (Brook, Split, 1972; 9). Daje nam na znanje kako bi i promjene vanjskog držanja i svaki „*pomak*“ fizički i govorni (dakle, forma), nesmetano i lakoćom rezonirale na relaciji izvođač – publika, zahtijeva da njihov podražaj bude onaj unutarnji. Dakle, govori nam da moguću formu treba tražiti iz sadržaja jer sadržaj uvijek nudi više „*točnih*“ rješenja. Sadržaj je unutarnji motor dramskog lica. Konstantni unutarnji monolog, igriv i bez govorenja teksta.

Autor ovdje spominje riječ „*organski*“ . Što bi organski zapravo značilo? S tim pojmom, prvi put sam se susreo na Akademiji. Neki studenti pojam organski izjednačavaju s – prirodno. Onda opet, prirodno izjednačavaju s – privatno. Smatram da prirodno i privatno nose krive konotacije pa time nisu prigodne za označavanje ni poredbu s organskim glumačkim procesom. Iskreno, mislim suprotno. Mislim da zastupanje nekog dramskog lica pred više stotina gledatelja na povišenoj drvenoj strukturi pazeći pritom na čujnost do zadnjeg reda i na artikuliaciju te druge tehničke zakonitosti, nije prirodna pojava i od izvođača zahtijeva samo dio, ako uopće - njega privatnog. No, čovjek kao što znamo ima moć odluke. Tako i one da

čini neprirodno - koje ne znači nužno i nešto loše. Naime, prirodno okruženje za dijete odraslo u gradu polako postane okruženje stresa, vremenskih rokova i grča u raznim oblicima koji ostavljaju traga na našim psihofizičkim karakteristikama. Prema definiciji profesora Tomislava Rališa;

„ Za organski glumački iskaz je od presudne važnosti da glumčevo disanje traje za cijelo vrijeme njegova boravka na sceni, ne samo kad govori, skoro bih rekao da je važnije da traje za vrijeme dok glumac ne govori. Ha, glupo, pa svi glumci na ovom svijetu dišu, zar možda ne dišu? Da, ali pazite, ja govorim o dubokim udasima koji idu barem do dna rebara, govorim o disanju koje će spremno dočekivati riječi i ukorijenjivati ih – to dakle, nije disanje glumčeve privatne osobe, to je disanje njegove umjetne tehničke ličnosti - To jest neka solidna baza, ali je ona jako krhka, zato što to još nije gluma, to je samo pretpostavka za glumu. Organsku glumu.“ (Rališ, ADU, 2012; 20)

Profesor Rališ, pozivajući se pritom na radove Branka Gavelle i Cicelly Barry, fokus pridaje pravilnom disanju kao temelju organskog glumačkog djelovanja. Za mene je taj proces neraskidiv od onog temeljenog na sistematiziranju problema i pronalaska sadržaja lica. Zašto? Budući da je misao početak svega, što nam u gore navedenom citatu potvrđuje sam Gavela, smatram da se pronalaženjem, uspostavljanjem i jačanjem točnog sadržaja (točne misli) kao i njegovim točnim izričajem, naše tijelo i disanje prilagode akciji koja iz tog sadržaja proizlazi. Bila ta akcija unutarnja ili vanjska pa samim time ne može biti nego organska.

Grčevi i problemu u studentu / studentici obično se javljaju u trenutku nesigurnosti u sadržaj; prevedeno -kad nam se tijekom izvedbe ili probe u glavi javi misao „što/zašto ja to radim?“. Već samim pronalaskom akcije, bez trenutačnog definiranja same forme, problem odjednom postane zadatak. „ *Lažem mu* (drugo dramsko lice)“ – Aha! Zašto mu lažem? Lažem mu kako bi pristao na moje uvjete razmjene dobara, dakle lažem jer ga hoću prevariti. Budući da je svaka akcija sebična, hoću ga prevariti da više zaradim. Ostaje nam pitanje kako to radim? Na to pitanje nudi se više odgovora, na koji nekad utjecaj zna imati i redateljova riječ zato što forma nekada mora biti u službi šire slike. Problem odjednom postane zadatak kojim se u sceni bavimo. Posao je glumca baviti se rješavanjem raznih zadataka u sceni – zabavljati se nečim. No kao što sam već rekao, određene faze u glumačkom procesu rada zahtijevaju

vremenski period prilagodbe i isprobavanja rješenja u istom koji ovisi od osobe do osobe pa tako i detektiranje i definiranje krucijalnih čimbenika poput ovih. To brzo prilagođavanje, procesuiranje i analiziranje te unikatno i maštovito nuđenje točnog rješenja mogli bismo nazvati - talentom. No, talent je samo preduvjet za lakši pronalazak rješenja, rad za temelje ostaje isti.

Jedan od najboljih pokazatelja pristupanju i samog rada na umjetnoj tehničkoj ličnosti studenta, za mene su ispitne produkcije Scenskog govora. Smatram da je pomalo tužno i smiješno što studenti Govor odvajaju od Glume. Naime, svjedočio sam nezadovoljstvu kolega studenata jer im je na zaključnu ocjenu iz Scenskog govora utjecalo prikazano na ispitnoj produkciji Glume. Točnije, zaključna je ocjena mogla biti viša ako se student nastavio baviti procesima započetim na Scenskom govoru ili prikazao usvojeno. Ispitne produkcije Scenskog govora obično su monološke forme, osobno izabranog materijala. Eventualno se u dogovoru s profesorom zada autor, iz čijeg se opusa bira materijal. Mislim da je to najbolji pokazatelj rada jer je student na sceni sam. Sam sa svojim manama i vrlinama, lišen pomoći partnera, maski, i drugih vanjskih pomagala. Jedino što studentu pruža sigurnost radom je postignuta lakoća izričaja svega što to lice sadrži i zračni stup ukorijenjen u njegovu centru, dnu rebara i dijelu leđa u kojem pronalazi nove moguće „ja“.

4.4) Forma

Kao što sam već rekao, točno bavljenje formom jedino je moguće ako smo svjesni sadržaja - odabir forme mora biti u skladu s unutarnjim sadržajem i njegovim što vjernijim prikazom. Sadržajem dolazimo do forme, ali i obratno. Za formu možemo reći da je ona glumačko - kako?, a sadržaj glumački - što?. Točan i bogat sadržaj, otvara nam vrata za više točnih varijanata forme. Moguće je dakle, da više glumaca iz istog dramskog lica (istog sadržaja) ponude više rješenja situacije (različite forme). Imajući u vidu ostale situacije, one prije i poslije, redateljske opaske i ritam predstave, formu je moguće i prilagoditi; tako npr. manifestacija čina osвете zastupanog lica ne može biti u obliku uništavanja određene rekvizite partneru ukoliko smo radeći shvatili da je taj rekvizit za daljnji nastavak i razvoj situacije neophodan čitav. Tako rješenje osвете zastupanog lica možemo ponuditi u nekom drugom obliku, sadržajem opravdanog i za željeni razvoj situacije prihvaćenim. Isto tako, iako se se u procesu rada smatralo i glumački je opravdano bilo da zastupano lice recimo, zapali spise u znak prosvjeda, sada došavši na lokaciju te ambijentalne predstave shvatimo da zapaliti nešto

na otvorenom prostoru zbog sigurnosnih razloga nije poželjno napraviti, isti efekt možemo dobiti nekim drugim rješenjem.

Budući da formu povezujem s „kako“ otvara se pitanje, zašto za određenu situaciju ne ponuditi već viđeno, prokušano rješenje? Ne znam - možda da, možda i ne, ovisi u čemu netko pronalazi sreću. Glumci inspiraciju pronalaze u mnoštvu toga. Kažem, svatko ima svoj proces koji treba poštovati ukoliko ne ograničava slobodu drugoga. Iskreno, bolje i ponuditi tuđe rješenje nego raditi predodžbu nečeg. Ukoliko se ne radi o satiričnom, ruganju i ismijavanju na račun tih stereotipnih obilježja, predodžba je za mene nečeg što smatram lošim kazalištem. Takvog sam stava jer mislim da kao glumac moram stvarati, a ne reproducirati nečiji produkt rada/nerada. Tijekom povijest uvriježio se određeni način igranja nekog dramskog lica i sve konotacije koje uz to lice povezujemo. Tako se zaljubljeni mladići po toj teoriji igraju korištenjem unaprijed određenih tonova, gesta i pokreta, policajci nisu baš najpametniji, a Bračani su škrti.

O glumljenju finalnog, općeprihvaćenog produkta, bez istraživanja sadržaja i uspostavljanja temelja o kojima sam govorio i „mrtvom kazalištu“ ponešto je napisao Peter Brook;

4.4.1) Predodžba

„U vezi sa Shakespeareom ponovno čujemo ili čitamo isti savjet: „Igrati što je napisano“ Ali što je napisano? Neki znakovi na papiru. Shakespeareove riječi koje je on želio da budu izgovorene, riječi koje izlaze iz ljudskih usta kao zvuci što posjeduju visinu, stanku, ritam i gestu kao dijelove svoga značenja. Riječ ne počinje kao riječ – to je krajnji impuls potaknut stajalištem i ponašanjem, a oni diktiraju potrebu za ekspresijom. Taj se proces javlja u dramatičaru; on se ponavlja u glumcu. Obojica mogu biti svjesni riječi ,ali je i za autora, a potom i za glumca riječ jedan mali vidljivi dio divovskog nevidljivog sklopa. Neki pisci pokušavaju potvrditi svoja značenja i namjere u scenskim uputama i objašnjenjima, ali ne možemo da nas ne pogodi (činjenica da je najbolji dramatičari najmanje objašnjavaju sami sebe) . Oni shvaćaju da će daljnje upute biti vrlo vjerojatno beskorisne, shvaćaju da je jedini put za iznalaženje pravoga načina govorenja riječi u procesu što je usporedan s prvobitnim stvaralačkim procesom. To se ne može zaobići niti pojednostaviti. Na nesreću, čim ljubavnik ili kralj progovore, mi hitamo s oznakom: ljubavnik je „romantičan“, kralj je „plemenit“ – i još prije negoli saznamo govorimo o romantičnoj ljubavi i kraljevskoj plemenitosti ili dostojanstvenosti, kao da su to stvari koje imamo u rukama i očekujemo da ih glumci opaze. Ali toga nema i ne postoji. Ako tragamo za njima, najbolje što možemo učiniti jest približna

rekonstrukcija po knjigama i slikama. Ako kažete glumcu da igra u „romantičnom stilu“, on će hrabro početi, misleći da zna na što mislite. A što on u stvari može predočiti? Naslućivanje, maštu i album kazališnih uspomena, što će mu sve dati neku slabašnu „romantičnost“ koju će pomiješati sa zakrabuljenom imitacijom bilo kojeg starijeg glumca kojemu se divi. Ako posegne u vlastito iskustvo, rezultat možda neće pristajati tekstu: ako igra ono što misli da je tekst, to će biti oponašajuće i konvencionalno. U svakom slučaju rezultat je kompromis, većinom neuvjerljiv“ (Brook, Split, 1972; 9,10,)

Posebnu pozornost posvetio bih prvim riječima citiranog – napisani znakovi na papiru.

Smatram da je glumac medij kojem su te napisane riječi pomagalo u rezoniranju zamišljenog.

Želiš postići neki efekt, doći do zadanog cilja, a možeš koristiti samo ove napisane riječi. Nitko ti ne brani da govoriš drugim sredstvima. Kako razumijemo što nam stranac pokušava reći? Ili gluhoonijema osoba? Tekst je samo pomagalo, u toj komunikaciji sudjeluje cijelo njihovo tijelo. Drugim riječima, smatram da su artikuliranje, glasnoća i tehnička strana govorenja od važnosti, ali ne presudne. Pogotovo su dovedene do apsurda kod nekih „Glumaca“ gdje užitek u njihovu rezoniranju pronalaze samo oni sami. Također smatram da je „ono što je pisac htio reći“ jedan od najvećih neprijatelja glumačkog i kazališnog stvaralaštva jer, ukoliko s piscem razgovarali nismo, ne znamo što je pisac htio reći. Možda i znamo, ali eto mi baš želimo reći nešto drugo.

„Ali mrtvački teatar pristupa klasicima sa stajališta da je nekoć netko pronašao i odredio kako ih treba igrati. To je neprestani problem onoga što zovemo stil. Svako djelo ima vlastiti stil – inače ne bi postojalo: svako razdoblje ima svoj stil. Izgubljeni smo u trenutku kada pokušavamo napipati taj stil“ (Brook, Split, 1972; 11,12)

Jasno mi je da u profesionalnom svijetu vremenski rokovi imaju veliku važnost u određivanju dopuštenog okvira istraživanja i rada na ulozi, ali smatram da ispitne produkcije na Akademiji, bar ne na preddiplomskom studiju, tim čimbenikom ne bi trebale vršiti pritisak na studente. Često se zbog osjećaja nemoći, a ponukani profesorovom željom studenti /studentice posluže onim što se u glumačkoj terminologiji naziva - *foršpil*. Kolokvijalno rečeno, *pokažem ti kako - pa ti to napravi tako*. Iako se nekad time u studentu otvori nekakav kanal razumijevanja situacije, pogotovo ako se o izboru takvog rješenja razgovara i studentu se objasni odigrano, smatram da takva vatrogasna rješenja ne pridonose daljnjem razvoju studenta i da bi na Akademiji trebalo obratiti pozornost na njihovu sve češću pojavu koja

proizlazi iz nemoći i nestrpljenja, problem možda čak rješiv pristupanjem načinom o kojem ovdje pišem. Riječima iz jednog svjetskog bestsellera – „*daj čovjeku ribu i nahranit ćeš ga, ali nauči ga peccati i više nikada neće biti gladan*“.

5. Tajni dogovor

Sir Ian McKellen u epizodi serije Extras na pitanje „*How do I act so well*“ odgovara s „*What I do is, I pretend to be the person I am portraying in the film or play.*“ Gospodinu koji je u njegov studio došao na audiciju tada prepriča anegdodu u kojoj mu redatelj Gospodara prstenova - Peter Jackson govori kako želi da Ian dođe na Novi Zeland i glumi čarobnjaka Gandalfa. No, Sir Ian mora nešto razjasniti.

Ian McKellen : „You are aware that I am not really a wizard?“

Peter Jackson: „Yes, what I want you to do is to use your acting skills and portray the wizard for the duration of the film“

Ian prihvati ponudu i razmisli – „*I said to myself, how would I do that?*“

Ian McKellen: „I imagined how would it be to be a wizard, and then I pretended and acted in that way, on the day. And how did I know what to say? The words were written down for me in a script. How did I know where to stand? People told me. In this case, you would be pretending to be John in this play. And you would have to learn the words and say them as if it was your first time saying them. And you would not be holding the script during the play, because it would be breaking the illusion! You see, the play is an illusion, you are not really John! You are pretending, and that is acting.“ (Extras, S2, Ep.5, 2007)

Djeca se odluče igrati kauboja i Indijanaca; prihvate ulogu kauboja i ponašaju se, govore i s lakoćom rade ono što su vidjeli na filmovima da kauboji rade ili rade nešto potaknuti činjenicom da misle da su kauboji. Pritom znaju da kauboji zapravo nisu. Bez rekvizita. Bez kostima i šminke. Tri, četiri, sad. Učenici koji imitiraju svoje profesore, čine to bez većih priprema i „ufuravanja“. Na trenutak misle kao oni i u skladu s tim se ponašaju. Odjednom dovode tu osobu pred nas u drukčijem obliku. Nekad vjernije prikazanu od originala. Kao da postanu ta osoba. A znamo da nisu. Kao kad želimo zaspati; prvo se moramo pretvarati da spavamo. U našem slučaju - kao kad želiš postati, prvo se malo pretvaraš da jesi.

Dijete i učenik u ovom slučaju ne zamaraju se previše detaljima, ne filozofiraju oko izvedbe, procesa pripreme i ne razmišljaju na čemu bi trebali poraditi do sljedeće zato što sljedeće možda i ne bude. Ne govorim ni u kakvom fatalističkom smislu, govorim o voljnom elementu. Više im se ne igra kauboja. Nisu „od neke volje“ za imitiranjem. I tu je razlika između amatera i profesionalca. Profesionalac mora sate i sate utrošiti na razmišljanje, filozofiranje samo kako bi isto sažeo i pojednostavio, samoanalizu i pronalazak rješenja na više vrsta problema jer mu je to posao. Njegova svijest o tome što radi i kako je do toga došao ono je što ga od amatera razlikuje.

Profesionalac mora biti u mogućnosti u neznatnoj razlici odigrati dogovoreno više puta bez obzira na njegovu inspiriranost, voljni element i privatne situacije. Imati sistem po kojem funkcionira. Kada bih morao u rečenicu sažeti odgovor na pitanje što čini ulogu, poslužio bih se „formulom“ profesora Jelčića - *ja + nešto = lice*.

Definiranje ovog nešto pronalazimo u elementima dosada napisanog. Ovdje bi fokus bio na – ja. Naime, nemoguće je biti netko drugi što god mi napravili. Srećom, ustaljena je konvencija prihvaćanja kazališne iluzije. Iako znamo da je iluzija, svejedno želimo/moramo ići u kazalište kako bismo se smijali i plakali, kako bismo prepoznali sebe i druge u prikazanim situacijama. I da, sve je dogovoreno. Glumci se međusobno oslovljavaju dogovorenim imenima. Tako se Filipu obraćaju sa „*oj, ej – Hamlete*“ kako bi održali iluziju da na sceni nije Filip Petrušić, nego eto, Hamlet. Taj Hamlet ne treba objašnjavati i podcrtavati sve svoje osobine i probleme jer neke karakteristike o njemu kažu druga lica, a neke shvatimo njegovim činjenjima koja su također dogovorena dok problem postoji jer je napisan. Zašto onda imamo potrebu mistificirati nešto što je jasno? Mislim da je to zbog neznanja ili amaterizma. Možda zbog nedovoljnog ili neproduktivnog bavljenja problemom i njegovim pojednostavljivanjem i sistematiziranjem procesa. Ako nešto ne znaš objasniti djetetu, ne znaš ni sebi. Ja koji sam ispunio sve predradnje da budem optimalni scenski – ja + iskustvo te situacije ili njeno zamišljanje = lice.

4.11.2016 . Uvijek, u svakoj situaciji, netko je dominantniji. (dominantan – inferioran) Stvari koje nedostaju u jednom odnosu, kompenziraš u drugom – balans, traganje za statusom. Svaki lik trebao bi goniti svoje i to je sukob. Ljudi imaju tendenciju čuvati svoje stavove i ne mijenjati način na koji djeluju dokle god možemo – kontroliraš kako će emocije na van, suspregnuto, od straha javnog ekscesa. Držanjem svoga do vrhunca, imaš emociju koja te vodi, pokušavaš je sakriti, iz želje za nečim proizlazi tekst. Jaka želja luči energiju. Tko

inicira situaciju je očito u većem problemu. Lik je splet kordinata i punktova, ne nešto mistično.

Važnost imanja statusa/ pozicije u društvu – priznanje od drugih važno traganje za ulogom, ne sami pronalazak, traganjem otvaramo i donosimo na scenu nove sebe

6. ZAKLJUČAK

Uloga je za mene posljedica bavljenja i bivanja. Bavljenja - ulogom, u smislu pristupanja ulozi na način opisan u ovom radu, ali i bavljenja u smislu aktivnog i praktičnog rješavanja problema u situacijama scene. Iako znamo i prihvaćamo da je ono što gledamo iluzija - glumci koji glume, ono što nas čini da na tu iluziju pristanemo na trenutak kao na moguću stvarnost upravo je to činjenje i natapanje u situaciji. Ako i ne pristanemo na tu iluziju, ostaje nam činjenica. Glumčeva vještina i njegovo vjerno i živo zastupanje dramskog lica. Njegova uloga koju igra. Često zaboravljamo tu riječ - igra.

4.11.2016 .– Svaku igru igraš po nekim pravilima, igraš jer voliš igrati - ne da se sviđaš, igraš da pobijediš.

LITERATURA:

1. Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Typecasting_\(acting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Typecasting_(acting)) / 2.8.2018
2. Extras, S2, Ep5 – 9.9.2018
3. Brook, Peter – Prazni prostor, Split 1972
4. Novak, Kristijan – Ciganin, ali najljepši, Zagreb 2017
5. Pavis, Parice – Pojmovnik Teatra, Zagreb 2004
6. Gavella, Branko – Teorija Glume, Zagreb 2005
7. Rališ, Tomislav – Organski glumački proces i scenski govor ili sve ono čime glumac govori sa scene, ADU, 2012