

Povjerenje u ulogu

Mandek, Martina

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:205:893416>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-16**



Repository / Repozitorij:

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



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

MARTINA MANDEK
POVJERENJE
U
ULOGU

Pisani dio diplomskog rada



Zagreb, rujan 2024.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij glume

Povjerenje u ulogu
Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. art. Marina Petković Liker

Studentica: Martina Mandek

Zagreb, rujan 2024.

Sažetak

U ovome radu analizirat ću temu povjerenja u ulogu. Na prvi pogled, tema djeluje jasno, no ubrzo postaje očito da su svi elementi puno kompleksniji. Poput Louisa Jouveta, koji u *Rastjelovljenom glumcu* detaljno razlaže glumački proces, primjećujem da je povjerenje u ulogu sastavljeno od mnogih, ponekad teško objašnjivih detalja. Jouvet ističe kako intuicija igra ključnu ulogu u tom procesu, a ona glumcu pomaže doseći dublju razinu samospoznaje. Ta spoznaja omogućuje glumcu da bolje razumije i koristi svoj instrument – tijelo i um – na sceni. Intuicija je temelj za razvoj profesionalne svijesti o sebi. Oslanjat ću se na radove Jouveta, Čehova i Stanislavskog te ih povezati s vlastitim iskustvom rada na Krležinom tekstu *Pod maskom*, kako bih produbila analizu i došla do zaključka.

Ključne riječi: uloga, povjerenje, intuicija, rastjelovljeni glumac, umjetnost.

Summary

In this paper, I will analyze the theme of trust in a role. At first glance, the topic seems clear, but it quickly becomes evident that the elements are far more complex. Like Louis Jouvet, who meticulously dissects the acting process in *The Disincarnated Actor*, I observe that trust in a role is composed of many, sometimes difficult-to-explain details. Jouvet emphasizes that intuition plays a crucial role in this process, helping the actor reach a deeper level of self-awareness. This self-awareness allows the actor to better understand and utilize their instrument—the body and mind—on stage. Intuition is the foundation for developing professional self-awareness. I will rely on the works of Jouvet, Chekhov, and Stanislavski, and connect them with my own experience working on Krleža's text *Under the Mask* to deepen the analysis and reach a conclusion.

Keywords: role, trust, intuition, disincarnation, art

SADRŽAJ

1. UVOD.....	5
2. MOJA INTUICIJA.....	7
3. MOJI KONTROLORI I OTPORI	10
4. ULOGA I INTUICIJA U KONTEKSTU POVJERENJA U ULOGU.....	13
5. ZALAŽEM SE ZA LAŽ.....	18
6. ZAKLJUČAK.....	21
7. LITERATURA.....	23

1. UVOD

Kada započinem novi proces, a pritom imam privilegiju sama odabrati tekst, tada pokušavam pronaći nešto u što bih se mogla zaljubiti, što će me inspirirati, predstavljati izazov i poticaj za napredak i razvoj glumačkih sredstava. Također, tražim nešto što bi moglo nahraniti moju ambiciju. Mihail Čehov ističe: „Stanislavski je znao govoriti da je dobar znak ako se glumac može “zaljubiti” u svoju ulogu, prije nego što je zapravo počeo raditi na njoj.” (2019: 186) Zaljubiti se značilo bi prepoznati se i vidjeti sebe u određenoj atmosferi. Mihail Čehov tumači to zaljublivanje na sličan način kada kaže kako je Stanislavski „time najčešće mislio zaljubiti se više u atmosferu koja je okruživala određenu dramsku osobu. Mnoge su predstave u Moskovskom umjetničkom teatru bile zamišljene i ostvarene uzimajući u obzir atmosfere, preko kojih su se redatelji i glumci “zaljublivali” u pojedine uloge i u komade u cjelini.” (ibid.) Kad sam bolje razmislila, shvatila sam da se uvijek zaljubim u energiju grupe koja posvećenim radom stvara inspirativnu atmosferu. No, tražeći tekst za diplomski ispit iz Scenskog govora, osjetila sam kako ta strast nestaje. Umor – emotivni, mentalni i fizički – stvorio je distancu, jer sam dugo bila bez predaha, uz jaku samokritiku, gradeći svoj put na novom tržištu. Izgubila sam motivaciju jer nisam pronašla zajedništvo na koje sam navikla, a sve više sam se zatvarala u strahove i sumnje, osjećajući se usamljeno u novom okruženju.

Kopajući po tekstovima i teoriji, naišla sam na citat koji je u tom trenutku rezonirao sa mnom. Suzana Nikolić koja je autorica predgovora knjizi Mihaila Čehova, *Glumcu* piše: „Samoća i usamljenost na sceni za glumca su pogubne. Glumac na sceni, baš kao i svaki čovjek u životu, mora primati i davati. Temelj kazališta je zajedništvo i timski rad.” (2019:12) Shvatila sam zašto se osjećam usamljeno – nedostajala mi je ta iskrena razmjena emocija i ona verzija mene koja je bila pozitivna i neustrašiva. Ipak, morala sam se suočiti s činjenicom da ću sama stati pred publiku. S vremenom sam spoznala da sam si sama dopustila ulogu prestrašene djevojčice.

Iako sam samoću teško prihvaćala, sada znam koliko je važno naučiti stajati samostalno. Prošla sam kroz taj proces kako bih vratila vjeru u sebe i otkrila unutarnju snagu – snagu za život, strpljenje i povjerenje. Tako sam, uz pomoć mentorice koja me je znala izvrsno usmjeriti, u djelu *Glembajevi proza* (1961.) autora Miroslava Krležu, pronašla novelu u kojoj vidim sebe. Prepoznala sam se. Priča je to o glumici koja čitav svoj profesionalni život ima nepodnošljivu tremu. Novela *Pod maskom*, pisana u trećem licu, iznosi pred javnost pravu

sliku života iza zavjese, tj. sve unutarnje sadržaje jedne glumice koja se sprema izaći na scenu. Kako i sama imam poteškoće s tremom, tako sam se odlučila uhvatiti u koštac s tim.

Tema je jasna od prve rečenice: „U modisteraju gospođe Laure sjedila je milostiva Štolcer i govorila o tremi.” (Krlježa, 1961:67). Iako glumica koja prolazi kroz traumatsko stanje opisano u tekstu živi i preživljava glumačko mučenje već dvadeset godina, za razliku od mene koja prolazim kroz to upola manje vremena, ipak sam mogla osjetiti težinu problema (stanje uma, duha i tijela) tj. poziciju osobe koja prolazi kroz zadane okolnosti. Zbog osobnog i profesionalnog napretka imam potrebu i smatram važnim govoriti o problemu kojeg Krlježa raspisuje. Taj problem za sobom vuče raznorazne strahove koje sam objeručke prihvatila, naivno misleći kako nisu svi isti kao moji. Možda je ironični dio ovog procesa činjenica kako sam, na početku traženja teksta, svjesno krenula za tim da se bavim tuđim „većim“ strahovima samo da bih pobjegla od svojih, a zapravo sam uletjela vlastitu klopku. Drago mi je što jesam.

Način na koji je napisan tekst, kompleksnost situacije te širina i dubina jednog događaja, predstavljaju za mene izazov u pronalasku glumačkih sredstava kojima bih mogla iznijeti ovaj tekst s kojim se mogu iznutra obogatiti kao glumica. Način na koji Krlježa opisuje i postavlja poziciju glumice u krizi, „koja lebdi između nesvijesti i neke teške stvarnosti”¹ pronalazim novim i vidim u tome spektar mogućnosti za osobni rast i razvoj, plodno tlo za istraživanje igre u igri, eksperimentiranje sa žanrovima (npr. tragikomedija s elementima horora) i svladavanje dugih, opisnih rečenica. Međutim, ono što je najvažnije: osjećam apsurdnost događaja koji je stavljen u centar pažnje i seciran od osjećaja i svjesnosti subjektivne boli jedne glumice do samog odnosa pripovjedača koji interpretira tekst. Zadatak ispita bio je suočiti se s Krlježinom rečenicom u tehničkom i emotivno sadržajnom smislu, izdržati zahtjevnost njegovih rečenica, ispitati poziciju jedinog izvođača na sceni, testirati odnos s publikom u kojoj se kroz bolnu i iskrenu ispovijest, kao mlada glumica, ispričavam publici zbog sinoćnje izvedbe kada sam imala strašnu tremu i nisam mogla igrati u punom sjaju.

¹ U modisteraju gospođe Laure sjedila je milostiva R. Štolcerova i govorila o tremi. Više od dvadeset godina živi milostiva R. Štolcerova na daskama, i više od punih dvadeset godina stoji ona iza zavjese, osjećajući kako joj srce bije u grlu i kako lebdi između nesvijesti i neke teške stvarnosti, gorke kao gutljaj hipermangana, stvarnosti što vonja po šminki, što se lijepi kao leden znoj, što je teška kao najmasivniji brokat renesansnih kostima (u kojima se čovjek uvijek giba naporno kao u olovnom oklopu), što su uvijek puni nevidljivih igala i pribadača i tuđe panike, što se u ovo prokleta teatarsko sukno upila kao krv iz duša svih onih pokojnih glumica, koje su jedamput davno prije nas u istim ovim kostimima glumile na ovim nesretnim daskama. (Krlježa, 1961:67)

2. MOJA INTUICIJA

Odlučujem početi od slike Tako intuitivno vidim tijek misli i radnji koje će mi pomoći što jasnije razložiti temu. Na taj način pristupam i ulogama. S pomoću slika, koje mi intuitivno dolaze u fragmentima, razvijam i nadopunjavam biografiju lika, promatram kretanje tijela, osjećam intenzitet situacije, tražim karakterne crte, čujem glas, osjećam tempo i dinamiku uloge, razmatram odnose s drugim likovima u komadu kojeg istražujem. Nastojim surađivati sa slikama kako bih uspjela složiti mozaik jer one se pojavljuju zasebno, svaka za sebe, te je proces suradnje neizostavan dio građenja uloge.

„... premda su kreativne slike neovisne i promjenjive u njima samima, iako su pune emocija i žudnja, vi, dok radite na svojim ulogama, ne smijete misliti kako će one doći k vama potpuno razvijene i dovršene. Zato što neće. Da bi se kompletirale, da bi postigle stupanj ekspresivnosti, koji bi vas zadovoljio, one će zahtijevati vašu aktivnu suradnju. Što vi morate napraviti da biste ih usavršili? Morate postaviti pitanja o tim slikama, kao što biste postavili pitanja nekom prijatelju. Štoviše, ponekad im morate dati točne zapovijedi. Mijenjajući i kompletirajući same sebe, pod utjecajem vaših pitanja i zapovijedi, one će vam dati odgovore vidljive vašem unutarnjem oku.” (Čehov, 2019: 69). Proces je jedan veliki krug u kojem cirkulira sve ono što intuitivno dopuštamo da protječe, da nas dotiče ili ne dotiče, da nas uči, sluša; da pristajemo, gradimo, rušimo, itd. Intuicija ima u sebi jedno važno pravilo – pravilo improvizacije.² Ona podrazumijeva otvorenost čula, primanje i prihvaćanje partnerovog prijedloga i implicira poduzimanje akcije koja će nadograditi naš odnos u skladu s datim okolnostima, omogućiti situaciji da se dalje razvija. Otvorenost čula, prisutnost, unutarnji impuls i intuicija su za mene osnovne karakteristike, pa i moćni alati, jednog glumca. Ponekad je teško, pogotovo u sklopu škole gdje si u procesu skidanja stare kože – drugim riječima: u procesu reprogramiranja – čuti glas intuicije. Često se gubimo u drugima uspoređujući se, radeći po zadanim okvirima, bivajući ljudskim bićem prolazimo kroz niz iskustava, tj. slikovito rečeno, niz perlica koje se nižu jedna do druge. One su raznih boja, različitih materijala i veličina pa ponekad jednostavno smetaju jedna drugoj jer su tijesno nagurane jedna uz drugu. Ima faza kada su bolno rasute po špagi pa iznenadno udare jedna u

² Tehnika glume u kojoj glumac izvodi nešto nepredviđeno, što nije unaprijed priredio, nego „smislio“ ponesen radnjom. (Pavis, 1996:135)

drugu, a opet na momente tako lijepo i skladno nadograđuju jedna drugu. Procesu su često delikatni i puno je faktora koji utječu na to da se umjetnik ponekad izgubi. U lutanju umjetnik ne prepoznaje potrebne staze jer se te staze vrlo često čine drukčije, iako su zapravo iste, one naše stare staze, samo nadograđene. Navest ću primjer iz prakse koji će bolje približiti situaciju gdje sam osjetila snagu intuicije. Bivajući dugo u procesu rada na tekstu *Pod maskom*, primijetila sam kako je od velike važnosti imati vanjsko oko koje će me u momentima lutanja znati vratiti na pravi put, ali da nikako ne smijem gubiti svoj stav. U trenucima kada nastupi neka vrsta krize, poput gubljenja motivacije i pada samopouzdanja, zbog straha od publike i izoliranosti u procesu, događalo mi se lutanje u prostoru gdje nema napretka. To je bio prostor pasivnosti u kojem sam samo ispunjavala zadatke kako bih dobila potvrdu od mentorice. Nije bilo veće motivacije, niti strasti. Zaboravila sam zašto se bavim izabranim tekstom, zaboravila sam na cilj koji sam na samome početku definirala, a to je: glumački se osnažiti iznutra. U jednom trenutku taj je cilj postao nešto drugo: monodrama. Zbog pretjerane brige o vanjštini, koju sam si sama nametnula iz nesigurnosti u samu sebe, počela sam se baviti izvanjskim stvarima poput produkcije, režije i dizajna, a unutarnja motivacija lika, tehnika govora i ostala glumačka sredstva su se izgubila. Povratak na pravi put bio je vrlo brz, jednopotezan, ali pitala sam se zašto se gubim. Shvatila sam da često mislim kako sve što radim nije dovoljno. Ne primjećujem sposobnost brzine svladavanja zadataka i ako se predugo zadržim na jednoj točki nesvjesno krenem izmišljati toplu vodu, živim u glavi s mislima i sumnjam u sve. Gubim povjerenje u sebe, ulogu, u mentora, u pisca. Zanimljivo je to što je intuicija uvijek prisutna, ali mozak jednostavno preuzme kontrolu. Komplikacija se brzo rješava kad postanem svjesna da prepoznajem pogrešan put te shvatim koliko je ključno slušati intuiciju i prvo vratiti povjerenje u sebe, zatim u ulogu, a potom i u vanjsku procjenu. To su obično prijelomni trenuci u procesu kada sam puno toga već istražila, isprobala i ponovila. Suptilan je prelazak u vremenu za idući korak koji donosi nešto novo i oslobađajuće. U takvim situacijama i na tim terenima jasno čujem unutarnji glas. Snagom intuicije spoznajem trenutak upijanja materijala, svih detalja kojima sam se bavila, ona mi pomaže da uhvatim sve konce i izađem na scenu. Tada je potrebno zadržati određeni stupanj kontrole u interpretaciji, dok dio, koji se odnosi na pitanje o načinu na koji će publika doživjeti ulogu, treba prepustiti samoj ulozi – poput marionete kojom upravljam. Ta uloga (marioneta) sama donosi svoj karakter na scenu i treba joj se prepustiti jer ona ima svoj jedinstveni, specifičan i originalan život. „U konačnici i sam Marvin Minsky kaže da nitko od nas ne uživa u pomisli da ono što radimo ovisi o procesima koje ne razumijemo:...mi preferiramo pripisati naš izbor volji ili samokontroli. Moja je odluka determinirana

unutarnjom silom koju ne razumijem.”³ Mislim da je moguće tu silu imenovati kao snagu intuicije koja nas nesvjesno vodi jer često ne znamo kako dolazimo do rješenja. Kako u životu, tako i u glumi, postoji enigma koja nas tjera da tragamo za odgovorima i otpetljavamo svaki zamršeni slučaj uloge, a već kroz iskustvo primjećujem kako je to začarani krug u kojem uvijek iskoči nešto novo. Novi trenuci, odnosi, pogledi. Za mene su to dragocjeni momenti u kojima se, s hrabrošću, treba prepustiti sili većoj od nas da odradi svoj posao na svoj način, a istovremeno potrebno je ostati svjestan kapaciteta ljudskog uma i svih razina na kojima možemo osjetiti okolinu i ono što se događa unutar nas. Ta sila, tj. snaga intuicije, zahtijeva povjerenje. U ulogama koje igram ona ima značajnu funkciju. Aktivira se u trenucima kada mozak i um ne mogu razumjeti iskustvo lika, npr. kada je godinama daleko od mene (kao milostiva Štolcer). Intuicija se javlja u obliku empatije i emotivne inteligencije. Jouveta u svojoj knjizi ovako to opisuje: „Utjelovljenje u kojem je sve spojeno, izmiješano, pobrkano; zatim razjedinjenje, razdvajanje, prekid između lica i sebe zbog mnogih razloga (mehanizam, smetnje i potrebu izvedbi); zatim rastjelovljenje lica koje čovjek vidi izvan sebe, prikaza (dojam, predodžba o toj prikazi i u drugim trenucima, dojam da smo nastanjeni ili pak da nismo, daje prikazi njenu realnost), osjećaj o sebi; zatim osjećaj dvostrukosti.” (1954: 189) U ovom opisanom „kaosu“ i povišenom stanju događa se oslobađanje senzibiliteta ili jedinstveno, novo, puno „savršeno viđenje” te nakon toga „otkriće lika (uloge) i samog sebe” (Jouvet, 1954: 189) . Kako je u Krležinom djelu lik glumice godinama daleko od mene, a tema (trema, strah od publike) mi je izrazito bliska, tako sam se kroz proces trudila što više prepuštati intuiciji jer, "... kako ističe švicarski psihijatar i utemeljitelj analitičke psihologije C. G. Jung: „Intuicija nastoji otkriti mogućnosti u objektivnoj situaciji; stoga kao puka pomoćna funkcija to je također instrument koji, u prisutnosti beznažno blokirane situacije, automatski radi na problemu, koji nijedna druga funkcija ne može otkriti.” (Jung, 1978:481). Mozak, koji sve želi znati, mi je stvarao komplikacije te je bilo potrebno ugasiti ga. U tim trenucima hvatala sam se za tehniku i dobru pripremu uz vježbe artikulacije koje su mi vratile samopouzdanje. Izvedeci duge krležijanske rečenice na jednom dahu, osjećala sam se

³ Daniel M. Wegner 2002. godine objavljuje knjigu pod naslovom *The Illusion of Conscious Will*. U knjizi sažima i izlaže veliku količinu rezultata eksperimentalnih istraživanja koji datiraju od 1950-ih godina, a isti pokazuju da ne znamo kako djelujemo. Oni naposljetku ukazuju na to da nemamo slobodu volje. Svi dokazi sastoje se od eksperimentalnih istraživanja i studija u kojima ljudska bića doživljavaju privid kontrole, osjećajući da oni vlastitom slobodnom i svjesnom voljom oblikuju događaje i vlastito ponašanje, dok je to zapravo iluzija. Same radnje, djelovanje i ponašanje određuje nešto drugo – upravo oni nesvjesni mentalni procesi. <https://repository.ffri.uniri.hr/islandora/object/ffri%3A894/datastream/PDF/view> posjećeno dana 11.9.2024.

spretnom i fleksibilnom. Shvatila sam koliko zapravo moram biti hrabra za prepuštanje. Hrabrost je, također, bitan pokretač na sceni. Ona je potrebna kako bi mogli stati iza svojih izbora i svoje kreacije. *Jer glumac koji želi biti umjetnik na pozornici mora, i samozatajno i hrabro, težiti prema individualnoj interpretaciji svojih uloga.* (Čehov, 2019:138) Uspjela sam kreirati ulogu čitajući tekst kao note, shvaćajući ga kao ključ koji mi otvaranjem pitanja automatski pruža odgovore, ploveći iz jedne situacije u drugu, bivajući neko vrijeme u tišinama i samo vjerujući Krleži, mentorici pa i samoj sebi.

3. MOJI KONTROLORI I OTPORI

Dosta često, zapravo, mogla bih reći svaki put kada uđem u prostor prepuštanja, disanja uloge i igre, osjećam prisustvo razuma, matematike i računice. To su moji kontrolori s kojima sam se borila još od studiranja u Sarajevu. Jakog su korijena, teško ih čupam. Ali oni su tu i da me štite. Dio su mog odrastanja i sastoje se od iskustava koja se pohranjuju u nesusvesnom prostoru te je dug i doživotan rad na njima itekako važan i poželjan. Potrebno je ulaziti u procese reprogramiranja, ali svakako, treba biti oprezan pri radu s njima, pri radu s nesusvesnim. To su iracionalni strahovi, naše traume koje hoće van, od kojih se valja osloboditi, ali dogodi se ponekad nepredvidiva situacija u kojoj prostor, vrijeme i okruženje nisu sigurni za taj proces. Susrećući se s takvim iskustvima postala sam oprezna, sumnjičava i nisam bila svjesna u kojoj mjeri sve to jača moje kontrolore i ne otvara prostor kreativnosti da započne svoj proces. To su, nažalost, iskustva koja ostavljaju dubok trag na umjetniku pa se tako on sâm treba naučiti nositi s tim. Moje iskustvo govori da je u takvim situacijama važno imati cilj i uzemljenje, da kontrolori tada nisu strano tijelo, već su tu s razlogom. Oni su tu kako bih što bolje balansirala između realnosti i magije, postigla pravu mjeru stvari, preciznost, fokus, prisutnost i odsutnost lika.

Iako su od velike važnosti, kontrolori često znaju stvarati i otpore u procesima kroz koje prolazim pa se tako, u procesu kojeg analiziram u ovome radu, otpor javio u ranoj fazi, već na samome početku. Bila sam ga svjesna, ali nikako ga nisam mogla poništiti, ili barem ublažiti, sve do samoga kraja. Stalno sam se opirala činjenici da radim samostalan govorni zadatak na sceni. Umjesto da jednostavno prihvatim kako u ovom periodu života trebam kroz to proći, ja sam se opirala i borila sama sa sobom. Bojala sam se biti sama na sceni, a još više sam se bojala publike. Moji kontrolori postali su presnažni i nikako nisam uspijevala publiku

vidjeti kao prijatelja s kojim dijelim svoju priču. Pokušala sam taj osjećaj pretvoriti u scenski pa sam ga imenovala: želim ti reći ali ne znam kako. U tome *kako da ti kažem i što sve radim kako bih ti rekla* javio se prostor tišine⁴, prostor plodan za glumačku igru. On je svaki put imao drugo trajanje, ali to nije bilo nikakvo mjerilo točnosti. Mjerilo je bila moja koncentracija i osjećaj za vrijeme trajanja izabrane radnje. Taj osjećaj bio je blokiran prejakim kontrolorima koji nisu dopuštali unutarnjem sadržaju da ispliva van. Stoga ni prva rečenica⁵, koja je bila posljedica unutarnjeg sadržaja, pod takvim okolnostima nije mogla dobiti svoj volumen pri izgovaranju. Bilo je potrebno prolaziti kroz vježbe disanja i opuštanja mišića kako bih poništila otpor prema problemu i smanjila kontrolore. Kroz vježbe artikulacije vratila sam lakoću igre, a strpljenjem, svrhovitim i prisutnim bivanjem u poziciji lika, čiji emotivni sadržaj za mene nije bio nimalo lak, osjetila sam što zapravo znači disati na sceni. Kako to formulira Jouvet:

„Pusti osjećaj i čulo teći tvojim venama, ti moraš jedino govoriti riječi i rečenice u punoći njihovih zvukova, i kad kroz disanje budeš pronašao njegov ritam, sve će se razjasniti i tebi i drugima, ako ne želiš biti egoist.” (1954: 96) U svom tom emotivnom kaosu i mucu kroz koju prolazi moj lik, ja sam ipak osjećala vlastitu mirnoću tijekom interpretacije. To se dogodilo upravo zbog toga što sam prodisala ulogu i održavala dobar odnos s mojim kontrolorima koji su i dalje bili tu. Kontrolori svakako moraju biti prisutni, ali nas ne smiju kočiti u djelovanju i kreativnom izražavanju jer je uloga kreacija koja živi, magična stvarnost, Yin i Yang, duh i tijelo, a na nama je da stvari držimo pod kontrolom, da budemo DJ ili pilot, ili, jednostavno, onaj koji zna uzbudljivo upravljati kormilom. Za taj posao nam je potrebno samopouzdanje, čvrst karakter, odlučnost i spremnost na prilagođavanje, pa i skromnost koju Jouvet dosta često provlači u svojim opisima ponašanja glumca: „Valja se služiti skromnošću toliko dugo koliko je to moguće, ne izvrgavajući to obilježje ruglu – to je prilika da se glumcu otkrije smisao njega samoga, u odnosu na ono što izražava.” (: 67) Navedeni citat izvučen je iz dijela knjige u kojem, analizirajući glumca početnika, Jouvet stavlja u prvi plan njegov stav prema ulozi. Glumac je najprije egoist i svojom željom da pobijedi, da se zadovolji i potvrdi, on

⁴ TIŠINA U GLUMAČKOJ IGRI: STANKE U svako umjetničko kazivanje dramskog teksta umeće se određeni broj stanki. Često - osobito u slučaju aleksandrinca - stanke su određene ritmičkom shemom (na kraju stiha, na polustihu, na kraju rečenice, argumenta ili tirade). One strukturiraju, jačaju i oživljavaju iskazivanje glumca i režije. Više su ili manje motivirane psihološkom situacijom, a mogu biti namjerni ili nenamjerni prekidi, koji povećavaju napetost, pripremaju kakav efekt ili ostavljaju mjesta za prazninu u koju razmišljanje i deziluzija brzo provaljuju. (Pavis, 1996:386)

⁵ U modisteraju gospođe Laure sjedila je milostiva R. Štolcerova i govorila o tremi. (Krlježa, 1961:67)

zaboravlja postavljati pitanja, a kada nakon nekoliko pohvala dobije sigurnost u sebe tada ga krene voditi želja da zaokupi pažnju gledatelja: da mu se dive na izvođenju uloge. Tu ispliva taština koja blokira otvorenost čula, „u tom trenutku od velike je važnosti dopustiti kontrolorima da preuzmu kormilo kako bi se upoznali s vlastitim osjećajima i vlastitom senzibilnosti, pa i same uloge.” (: 68) Vratila sam se na glumca početnika jer sam se tako osjećala na početku rada. Svakako nije lako pronaći se u toj poziciji i hvatati se u koštac sa zaostacima. Vjerujem da ću svakim novim procesom otkrivati nova mjesta za osobni i umjetnički napredak. U ovom slučaju, osvijestila sam kontrolore kao dio moje podvojene pažnje tijekom izvedbe na sceni. To objašnjava Jovet kada kaže da glumac „mora otkriti u sebi tu dvojnost koja će mu poslužiti da ustanovi s jedne strane način usavršivog izvođenja, a s druge strane način usavršavanja samoga sebe.” (: 67) Tako sam pronašla sličnosti i razlike između sebe i lika. Nekako se kriza Krležine milostive Štolcer dobro poklopila s mojom pa sam tako, pobjeđujući otpore i kontrolore, pronašla i alate za život u glumačkom svijetu.

Kada nastupi period u kojem osjećam krhkost, baš poput milostive Štolcer, povlačim se u samu sebe i ostajem tu dok se ne osnažim. Taj savjet za život pronašla sam u knjizi Marka Aurelija, Samome sebi: „Ljudi traže mjesta u selu, na moru, u brdima, da bi se u njih povukli. I ti si navikao da imaš takve želje. A svaka takva težnja je u najvećoj mjeri djetinjasta, jer je s druge strane ipak moguće da se čovjek, ako samo hoće, u svako doba povuče u samoga sebe. Nema mjesta koje čovjeku pruža veći mir i spokojstvo nego što je to njegova duša, naročito ako je ona takva da, čim se u nju povuče, odmah naiđe na savršeni mir. A kad kažem "mir", mislim samo na savršeni sklad. Zato neka ti uvijek sklonište bude tu, i u njemu se obnavljaj.” (Aurelije, 2004: 72) Ovaj citat, koji sam otkrila prije nekoliko godina, pokazao se kao dobra odskočna daska u procesu rada. Taj sam postupak primijenila i u svladavanju Krležine rečenice koja zahtijeva ogromnu količinu koncentracije kako bih izdržala težinu pozicije u kojoj se nalazi lik. Inspirirao me i potakao na strpljenje, dao mi je snagu da izdržim u pozicijama koje su mi stvarale otpore i budile kontrolore. To su bile situacije u kojima se moj lik nalazi u dubokom mulju teških osjećaja poput smrti, bolesti i gubitka. Prihvatila sam komornu i stravičnu atmosferu, ali u fazi lutanja, nesvjesno sam počela igrati emocije koje u interpretaciji zaboravim pokretati. Događalo mi se da zaglavim u određenom pasivnom stanju ne primjećujući kako se to reflektira na moje tijelo i govor: „Svaki tjelesni pokret ili položaj, koji priziva određeno psihološko stanje, izazvat će način izgovora rečenice, jačinu, kvalitetu i tempo. Mijenjajte položaje ili pokrete, ali svaki put izgovorite istu rečenicu. To će pojačati vaš osjećaj za sklad između tijela, psihologije i

govora.” (Čehov, 2019: 128) Greška je bila upravo u tome što sam predugo ostajala u istom položaju tijela koje se nužno moralo mijenjati kroz priču. Igrajući stanje nisam bila aktivna pa sam samim time ostajala na jednom tonu, nisam vukla iskustvo jedne situacije u drugu, nije bilo nadopune unutarnjeg sadržaja i sve je bilo od iste važnosti, nije bilo gradacije. Ono najgore od svega je to što, nakon jedne takve katastrofalne izvedbe, nisam bila svjesna netočne, loše igre. Kako sam već spomenula, povratak na ispravan put bio je brz i bezbolan. Nakon toga dogodio se rez u kojem sam jasnije osjetila prostor tišine kojega je trebalo još dublje istražiti. Povukla sam se u samu sebe i istraživala: prvo, svoje pozicije, zatim, moguće pozicije lika u kojima se mogu aktivno zadržati. Ti prostori tišine za mene su bili oslobađajući. Vratila sam samopouzdanje u njima, osnažila sam svoj unutarnji tempo, tj. osjećaj za vrijeme trajanja radnje i ostvarila sam svoj cilj: glumački se osnažiti iznutra.

4. ULOGA I INTUICIJA U KONTEKSTU POVJERENJA U ULOGU

S jedne strane postoji teorija intuicije⁶ koja obuhvaća kako psihološke tako i filozofske aspekte, a odnosi se na brze, nesvjesne procese donošenja odluka pod utjecajem prethodnog iskustva i prepoznavanja obrazaca. Carl Jung opširno se bavi intuicijom u knjizi *Psihološki tipovi* (izvorno objavljenoj 1921.). U tom djelu Jung, uz osjet, mišljenje i osjećaj, definira intuiciju kao jednu od četiri primarne psihološke funkcije. Prema Jungu, intuicija je način poimanja stvarnosti koji se oslanja na nesvjesne procese i uvide, često omogućujući cjelovito razumijevanje situacija bez upotrebe svjesnog razmišljanja. Ona se bavi apstraktnim idejama i mogućnostima, usredotočujući se na „širu sliku“. Prema Jungovoj teoriji, intuitivni ljudi koriste nesvjesne percepcije kao temelj za donošenje odluka i razumijevanje svijeta. Tako i u kreativnom procesu dolazimo do rješenja: „Budući da nesvjesno nije samo nešto što tu leži, već je nešto što koegzistira i doživljava unutarnje transformacije koje su inherentno povezane s općim događajima, introvertirana intuicija, kroz svoju percepciju unutarnjih procesa, daje određene podatke koji imaju vrhunsku važnost za razumijevanje općih pojava.” (Jung, 1978: 435) Ovaj citat govori o tome da glumci često koriste intuitivne sposobnosti kako bi se što

⁶ Gary Kleinov model intuicije (Recognition-Primed Decision Model) iz kognitivne psihologije: Ova teorija opisuje intuiciju kao proces brzog donošenja odluka koji se oslanja na prepoznavanje obrazaca iz prošlih iskustava. Prema Kleinovom modelu, kada se osoba suočava s poznatom situacijom, ona brzo prepoznaje obrasce iz prošlih iskustava i koristi ih za donošenje odluke, često bez svjesne analize. Ovaj proces je brzi, nesvjesni odgovor na složene situacije, osobito u stresnim uvjetima.

bolje snašli u složenim emotivnim situacijama unutar svojih uloga. Intuicija nam omogućuje prepoznavanje temeljne motivacije i emotivne sadržaje koje razum ne može odmah otkriti. Svakako nam pomaže i u pronalaženju kreativnih rješenja. Kroz takav pristup, unosimo slojevitost u svoje izvedbe te uspješnije utjelovljujemo karaktere u interpretaciji.

S druge strane imamo pojam uloge koja, prema lat. *rotula*, znači „mali kotač”(Pavis, 1996:395) U svojoj biti ona jest kotač koji je u stalnom gibanju. Pri pomisli na riječ kotač u meni se javlja aktivnost koju Stanislavski opisuje ovako: „Aktivnost u stvaralaštvu - isto je što i para u mašini! Aktivnost, istinska, produktivna, svrsishodna radnja - to je najvažnije u stvaralaštvu, pa prema tome i u govoru! Govoriti - znači djelati. Upravo tu aktivnost nam nalaže zadatak da prenosimo drugima svoja viđenja.” (Stanislavski, 1989: 69) Aktivnost uloge, tj. svrsishodne radnje, može biti različitih brzina, smjerova, kvalitete pokreta, a kotač (uloga) može biti izrađen od svakojakih materijala. U *Pojmovniku teatra* P. Pavisa pronalazim još jednu od definicija uloge: „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 gradi.” (Pavis, 1996: 395) Prema navedenom, uloga predstavlja cjelokupni materijal koji se prikazuje unutar konteksta predstave. Dodjeljuje se, kao što je navedeno u definiciji, na temelju vještina i osobina glumca te se kroz taj proces pretvara u lik. Nakon toga slijedi detaljna analiza teksta i djela, koje je potrebno strukturirati i prilagoditi, primjerice, u formu monodrame.

Nakon što sam više puta pročitala tekst koji sam odabrala, prepustila sam svom unutarnjem oku da obavi svoj dio posla. Slijedila sam unutarnji osjećaj (intuiciju) i na taj način prizivala slike koje su mi pomogle jasnije sagledati lik koji je autor stvorio. Milostiva Štolcer, glumica s bogatim kazališnim iskustvom, činila mi se poput prestrašene djevojčice. Za mene je ona bila odrasla djevojčica: „Oksimoron – produktivna kontradikcija.” (Pavis, 1996:296). Vidjela sam je kao ranjenu zvijer. Kako sam oduvijek intuitivno osjećala snagu unutarnjeg vida, tako sam ga nastojala, na početku svakog procesa, što više koristiti i razvijati, poput Stanislavskog, koji ističe sljedeće: „Ja smatram veoma važnim da se na prvim koracima novo djelo ne opipava samo razumom koliko osjećanjem, dok su u glumca-čovjeka svježi i slobodni njegova podsvijest i intuicija. Od djelića žive duše glumca, od njezinih ljudskih htijenja, namisli i težnji stvara se duša uloge. U takvom stvaralačkom radu svaki scenski lik koji je stvorio glumac živi na pozornici i dobiva svoju individualnu, svojevrsnu boju” (Stanislavski,

1989: 284) također smatram iznimno važnim da se u prvim koracima rada na novom djelu što više osluškuje i njeguje sloboda kreativne energije kako bismo bili autentični.

Kada pustim „mašti na volju“, kako bih osjetila dušu uloge, vidim jednu veliku živu sliku, čujem nekakvu, za mene još uvijek nejasnu, glazbu, hodanja, osjetim prolaze i dodire, jasne pa opet nejasne zvukove, sjene, obrise. Često tu cjelokupnu sliku, koja seže od svog početka do svog kraja kojeg ne znam još definirati kao ni sam početak, poznajem svim čulima. Gasim racionalni dio u sebi i prepuštam se „melodiji“ kako bih održala autentičnost, originalnost kreacije jer: „Glumac je dužan stvarati muziku svog osjećanja na tekst komada i naučiti pjevati tu muziku osjećanja riječima uloge. Kada začujemo melodiju žive duše, tek tad u punoj mjeri možemo ocijeniti po zaslugi i ljepotu teksta i ono što on u sebi skriva” (Stanislavski, 1989: 64). Dakle, ta je slika zapravo simfonija, ali ona je i matematika, kemija, fizika, psihologija, sociologija, priroda i društvo, tjelesni, latinski, ljubavnik, tržnica, vrištanje, osmijeh, bicikl, zli profesor, djed u ranama, Hitchcock, Spielberg, Massimo i Oliver, trauma, odsustvo, prisustvo, poljupci i znoj, miris jastučnice, fotelja na balkonu, odluke i porazi, pobjede, nadanja, topla kupka, koža moja, koža tvoja, koža njihova, krv u gaćama, topline i hladnoće...ona je život u čovjeku uopće (duša).

Ponekad slike koje vidimo nisu logične i čini nam se kako ne idu jedna s drugom, ali potrebno je vjerovati mašti: „...nego se i potrudite jasno ugledati sve ono što Vam slikovito vizualno naslika Vaša zamisao mašte. I kada sve to ostvarite, tada će tuđe, zadane Vam riječi postati Vaše vlastite, potrebne, neophodne; tada ćete saznati ko je taj Ivan Ivanovič, ko je odbjegli žena, ko je Petar Petrovič, gdje i kako oni žive, kakvi su odnosi između Vas i njih. Kada ih ugledate svojim unutarnjim vidom, predočite sebi gdje, kako, s kim oni žive.” (Stanislavski, 1989: 67) Kako je i opisano u citatu, iz slike se tada polako definira obris uloge koja sa sobom nosi svoje, po svojoj mjeri krojene zakone življenja. Ona u sebi ima kolone odnosa s drugim likovima koje valja dobro istražiti, redove boja, obrube riječi, poglede, stavove, more udaha, mrlje izdaha, pokušaja i puno, puno strasti u izvršavanju svojih nauma. Milostiva Štolcer za mene je bila žena koja je cijeli život provela na kazališnim daskama pa je bilo prirodno publiku postaviti u ulogu njezinog životnog prijatelja s kojim strasno dijeli svoju priču. Vidjela sam je kao glumicu koja se, usred kaosa svog života, iznenada našla u krizi, potpuno sama, suočena s okrutnošću i prolaznošću života.

Nakon toga slijedi proces istraživanja u kojem, kroz detaljno proučavanje datih okolnosti, postepeno oblikujem svaki dio uloge te shodno tome donosim odluke o glumačkim izborima. Primjer jedne intuitivne odluke, donesene pod pritiskom, bile su gore spomenute

tišine. One su bile prostor gdje sam najsnažnije osjetila poziciju lika, mjesto gdje sam mogla surađivati s ulogom i njezinim unutarnjim sadržajem. Iz tih razloga odlučila sam zadržati ta mjesta tišine. To je bio moj glumački izbor. Intuicija u donošenju odluka pod pritiskom, područje je koje proučava moderni kognitivni psiholog Gary Klein⁷ u knjizi *The Power of Intuition: How to Use Your Gut Feelings to Make Better Decisions at Work*. U mojem slobodnom prijevodu, Klein govori da je intuicija način na koji iskustvo pretvaramo u akciju. To je skup predosjećaja, impulsa, uvida, predviđanja i prosudbi koje proizlaze iz prethodnih događaja u našem životu. To nije magična moć ili ekstrasenzorna percepcija⁸. Naša intuicija temelji se na akumuliranim i kompiliranim iskustvima, a ne na magiji. Oslanjamo se na intuiciju da bismo donosili sve vrste prosudbi. Ona nam omogućuje da donosimo dobre odluke u obliku vrlo velikog repertoara obrazaca stečenih tijekom godina i godina prakse⁹. Iz toga proizlazi da sam, tražeći rješenja pod pritiskom ispita, intuitivno došla do citata (Marko Aurelije, *Samome sebi*) koji me je usmjerio na akciju introspekcije, a koja se pokazala korisna i točna ne samo za mene osobno već i za ulogu (tišine).

Po principu primjera iz knjige *The Power of Intuition*, temu povjerenja u ulogu mogu povezati s razvojem intuicije kod glumaca, što je ključno za stvaranje uvjerljivih i autentičnih izvedbi. Intuicija tu igra značajnu ulogu. U procesu glumačkog stvaralaštva zato često koristimo unutarnje osjećaje kako bismo uskladili svoje emocije s likovima koje interpretiramo pa se tako iskustvo može smatrati temeljem intuicije. Prema Kleinovim objašnjenjima, intuicija se razvija na osnovi iskustava i obrazaca koje stječemo tijekom vremena. Glumci kroz višegodišnji rad na različitim ulogama i situacijama stvaraju unutarnji sustav osjećaja i intuitivnih predodžbi. Ovaj intuitivni proces omogućava nam brzo prepoznavanje ključnih emocija i reakcija svojih likova. Na primjer, iskusni glumac može

⁷ Gary Klein je psiholog istraživač poznat po pionirstvu u polju naturalističkog odlučivanja. Proučavajući stručnjake poput vatrogasaca u njihovom prirodnom okruženju, otkrio je da laboratorijski modeli ne mogu adekvatno opisati donošenje odluka pod vremenskim pritiskom i neizvjesnošću.

⁸ Ekstrasenzorna percepcija, izvančutilni opažaj, spada u pseudopsihološka područja kao što su telepatija, spiritizam, prenošenje misli i druga znanstveno nedokazana umijeća iz kruga parapsihologije. Ekstrasenzorna percepcija se ne može provjeriti i ne postoji u medicinskoj psihologiji. <https://medicinski.lzmk.hr/clanak/ekstrasenzorna-percepcija-posjeceno-dana-12.9.2024>.

⁹ „Intuition is how you turn experience into action. It is the set of hunches, impulses, insights, gut feelings, anticipations, and judgments stemming from previous events in your life. It is not a magical power or Extrasensory perception. Our intuition is based on accumulated and compiled experiences, not on magic. We rely on intuition to make all kinds of judgments... Instead, what enables us to make good decisions is intuition, in the form of very large repertoires of patterns acquired over years and years of practice.” Klein (2004:343)

intuitivno osjetiti potrebu za promjenom tona ili ritma u sceni, oslanjajući se na prethodna iskustva koja mu pomažu u donošenju brzih i „ispravnih“ odluka.

Također, ključna je činjenica i prepoznavanje obrazaca i emocionalnih reakcija. Prema Kleinovom modelu prepoznavanja obrazaca (*Recognition-Primed Decision Model*), intuicija pomaže u identifikaciji obrazaca u poznatim situacijama. Primjerice, kada sam interpretirala lik milostive Štolcer, sa svim njezinim emotivnim složenostima, moja intuicija omogućila mi je da prepoznam kako bi milostiva Štolcer reagirala u određenim okolnostima. Povjerenje u ulogu dolazi kada, kroz intuiciju, prepoznajem te obrasce i uvjerenam sam da su moje reakcije i osjećaji usklađeni s karakterom lika kojeg igram.

Povezanost intuicije s povjerenjem u proces i ulogu može se uočiti kroz sposobnost glumca da se osloni na svoju intuiciju tijekom izvedbe. Umjesto da se isključivo oslanjamo na analitički pristup, prije koristimo intuiciju kako bi organski reagirali na partnere i razvoj situacija. Kao što Klein ističe kako intuicija često proizlazi iz duboke povezanosti s iskustvom i emocionalnim razumijevanjem situacija. Na sceni, glumci koji vjeruju u svoju intuiciju lakše se povezuju sa svojim ulogama, što rezultira autentičnim doživljajem za publiku. Na kraju, sve te elemente treba preuzeti i „navući“ na sebe kao drugu kožu. Kao glumci, moramo omogućiti drugom umjetniku, autoru koji je stvorio ulogu, da kroz nas progovara. Potrebno je prvo vjerovati sebi i vlastitim sposobnostima, a zatim uložiti, koja uz našu pomoć može živjeti neovisno o svom piscu. U slučaju Krleže, čiji je podtekst često ispunjen cinizmom, bilo je izazovno izbjeći osobni komentar u interpretaciji. Veliki dio koncentracije i energije bio je posvećen dubljem istraživanju vlastitih emocija i pronalasku točke gdje osjećam istinu situacije u kojoj se lik nalazi. Bilo je teško odvojiti se od autorova odnosa prema liku, ali čim sam uspjela uspostaviti tu liniju razdvajanja između sebe i pisca, shvatila sam da je to ključ igre. Taj proces sam nazvala „hodanjem po rubu“.

Sljedeći korak bio je definiranje granice između stvarnosti i traume, što je uključivalo suočavanje sa strahovima, bjegove u infantilnost i različita maštanja. U ovom slučaju, stvarnost je bila sama predstava (monodrama) i potreba da se ispriča priča, dok su bjegovi dolazili iz tišina. Ali što je zapravo uloga? Jouvét piše o tome kako je uloga nedokučiva i treba ostati takva jer će u protivnom biti uništena: „Napomenuti o toj osobitosti da glumac nikad neće doseći lice, heroja, i veliku tajnu koju ti mogu povjeriti – piše lice glumcu – ako me ti ikada izravno dosegneš i ako budeš mogao, za kratak čas, biti jednak meni, bit ću konačno uništen.” (Jouvét, 1954: 122.) U tome i jest čar uloge zato što svakim igranjem kopamo još dublje u njezine pore, pokušavamo je sagledati iz različitih perspektiva i ona kao

da svakim izlaskom na scenu nešto novo živi, a ista je. Zato je i povjerenje u nju važan dio, pa čak bih mogla reći – neizostavan alat svakog glumca, svakog umjetnika.

5. ZALAŽEM SE ZA LAŽ

Tijekom svog učenja često sam se borila s pojmovima poput laži i istine. Stalno si postavljam pitanje o tome koja je moja istina i koliko laž mora biti istinita da bi odjeknula na sceni. Shvatila sam da se moja istina i osjećaji moraju scenski artikulirati: „Obični su svakodnevni osjećaji onečišćeni, pomiješani sa samoljubljem, ograničeni na osobne potrebe, potisnuti, beznačajni, često čak i neestetski i onečišćeni neistinom. Oni se ne smiju upotrebljavati u umjetnosti.” (Čehov 2019: 161) Scenski neprihvatljivi osjećaji prolaze kroz neku vrstu filtracije i na taj način postaju prikladni. Uvijek sam težila osjećaju iskrenosti, svoje istine, i morala sam pronaći način, ključ, kojim bih laž pretvorila u istinu. Ponekad me znalo prevariti scensko samoosjećanje¹⁰ što sam u potpunosti shvatila radeći na ulozi Dolly u Sarajevu. U sceni s Anom koja nagovara Dolly da ostane s čovjekom koji ju je prevario, bila sam potpuno privatno odsutna. Profesor je tu scenu istaknuo kao moje najbolje igranje, a ja sam se začudila jer sam znala da sam se borila s koncentracijom i nisam bila emotivno involvirana u radnju. Privatna borba na sceni zapravo je pomogla ulozi Dolly, koja je također bila pogubljena i nije znala što da radi. Dala je potrebnu scensku aktivnost i oživjela ulogu. Ovo je primjer iz prakse u kojem sam naučila kako privatni sadržaj pretvoriti u scenski, kako ga podrediti radnji i ostati iskrena. Morala sam prepustiti intuiciji da mi pomogne povjerovati u laž koju igram na sceni. Laž mi se čini kao gruba riječ ali ona je istinita, a mi se moramo zalagati za laž i nastojati biti ono što nismo kako bismo preživjeli u tom svijetu magije. Stanislavski ističe: „Unutarja viđenja stvoriće raspoloženje koje će izazvati odgovarajuće osjećanje.... Potrebna im je istina, makar i izmišljena, ali u koju se može povjerovati i od koje se može živjeti.” (Stanislavski, 1989: 67) Tako sama laž mora u jednom trenutku postati naša stvarnost na sceni. O tome govori i Zoran Radmilović u svojoj knjizi *Zalažem se za laž* : „...sve je to ono njegovo nesvesno ja. Onaj jači, glavni deo njegove ličnosti – GLUMA, iliti pokazivanje onakvim kakav nisi, a hteo bi, o kako bi hteo!” (, 2009: 14)

¹⁰ „Tumačenje velikih uloga nezamislivo je bez pravilnog samoosjećanja. Inače možete dospjeti u bezizlazan položaj koji će vas navesti u zanat i šablon.” Stanislavski (1989:207)

Intuitivno se, odjednom, javlja priča o Pinokiju. To bi mogao biti jedan jednostavan primjer u kojem se jasno ističe uloga pisca i lika kojeg utjelovljujemo. Pinokijo je uloga, Geppetto pisac, a priča počinje tako da Geppetto, stari zanatlija, ostaje sam u svojoj životnoj boli te iz svog mulja kreira drvenog lutka – Pinokija. Baš poput Geppetta umjetnici stvaraju svoje kreacije iz nekog svog sadržaja – bolnijih trenutaka i iskustava (iako to nije slučaj za svaku priču). Geppetto izrađuje Pinokija po svojim pravilima i zakonima prirode, kreira pomoću svoje intuicije, ali čim ga je kreirao on više nema utjecaja na to kako će ga drugi percipirati i što će s njim poželjeti raditi. Hoće li Pinokio stvarno dobiti svoj vlastiti život ovisi o nama glumcima. Mi smo ti koji čitaju Geppettovu partituru, a unutarnji svijet, tj. unutarnji sadržaj uloge, punimo i nadograđujemo vlastitim iskustvom i praksom (vježbom) jačamo zakone življenja: „Ponavljajte, ispravljajte sve dok ne osjetite u tom djeliću vaših uloga da se začinju istina i vjera.” (Stanislavski, 1989: 24) Čitajući Geppettovu partituru ili interpretirajući ulogu, može nam se učiniti da je Pinokijo lažan, a njegovi postupci mogu nas iznenaditi i odvesti u neistražene, pa čak i neplanirane pravce. Međutim, upravo ti pravci često otkrivaju svjetove koji nas inspiriraju i potiču na traženje istine. Kroz praksu stječemo povjerenje u svoje sposobnosti i razvijamo stav koji nas osnažuje u našim glumačkim odabirima. Tada oblačimo Pinokijevu „magičnu kožu“, otvaramo se za dijeljenje i primanje te za izgradnju i rušenje odnosa. Usredotočeni smo na jedan, naizgled nepostojeći svijet kojem moramo nepokolebljivo vjerovati kako bi opstao – baš kao i naša uloga. U protivnom, taj svijet ostaje samo papirnat i lažan. Za održavanje te iluzije ključna je glumačka prisutnost, koja je presudna za stvaralaštvo. Patrice Pavis u svom *Pojmovniku teatra* prisutnost definira ovako: „Biti snažno prisutan, a ipak ništa ne predstavljati, za glumca je oksimoron, prava kontradikcija [...] Glumac čiste prisutnosti je glumac koji predstavlja svoju vlastitu odsutnost.” (1996: 296) To bi značilo biti prisutan u svojoj ulozi i odsutan u privatnom licu. Prisutnost djeluje kao katalizator, ubrzavajući promjene i transformacije na sceni. Ona nam pomaže u oživljavanju Pinokija i čini ga pravim dječakom.

Moć prisutnosti do srži sam osjetila tijekom zadnje izvedbe djela *Pod maskom*. Ranije sam je bila svjesna, ali nikada do tada nisam osjetila takav intenzitet. Po prvi put sam postala potpuno svjesna svojih „triju partnera: lica, publike i partnera u nutrini: Poziv se uvježbava do stupnja profinjenosti i savršenosti na kojem je sposobnost da se vidi i da se čuje postala sposobnošću proživljavanja samoga sebe, osjećanja sebe. Ta svijest o sebi kod glumca, taj instrument otkrivanja postaje pravo čulo. I evo što se može zamisliti: 1) polazišna točka uloge u piščevim fikcijama, 2) utjelovljenje tih fikcija u osobi glumca, 3) glumčeva procjena učinka

proizvedenog na publiku i udešavanje svoje osjećajnosti u službi reakcija publike nizom zapisa koji mu ukazuju kako da napreduje u licu. Kad bi, dakle glumac mogao procijeniti svoje stanje dok igra, kad bi mogao sviješću postići da shvati ili doživi suglasja, skladove između sebe i publike, između sebe i uloge, i taj neobični sklad, totalni sklad trojstva: publike, pisca i samoga sebe - dosegao bi krajnju točku u kojoj se nalazi ono što bi se moglo nazvati intuitivnim smislom uloge u radnji.” (Jouvet, 1954: 97) Bila sam podvojena i na tankoj granici između sebe i uloge koja je živa. Bila sam je itekako svjesna, a s druge strane sam doživjela reakciju publike na način koji me zapljusnuo. Osjetila sam trenutak koji Krleža opisuje u vezi s ekvilibristima: „, kao ekvilibristi u cirkusu kada lebde u smrtonosnoj visini, kada je tišina savršena” (Krleža, 1961: 69) Prisutnost me iznenadila i na jednu milisekundu izbacila iz igre. Shvatila sam kako ona može biti i s jedne i s druge strane rampe. Jednostavno njome moram naučiti manipulirati jer ona ima moć učiniti svu našu istinu lažnom i svu našu laž – istinom.

6. ZAKLJUČAK

Povjerenje u ulogu, kako sam već spomenula u uvodu, tema je o kojoj se može neiscrpno pisati i razmišljati i koja se može beskrajno analizirati. Unatoč svim teorijama, biografskim i anegdotalnim materijalima koje sam koristila, vjerujem da je povjerenje u ulogu osobni osjećaj koji je uvijek korisno imati kao skriveni adut i pokretač kreativnog procesa. Iako se ono razvija intuitivno, ali i svjesno i sustavno kroz glumačke tehnike i materijale, publika s druge strane pozornice doživljava našu izvedbu na svoj način. Moja je zadaća svladati zadatke koje mi nudi sistem i metoda (svjesnom psihotehnikom do podsvjesnog djelovanja)¹¹, a kroz ulogu poslati publici poruku o promjeni na bolje. Ta se poruka prima u posebnom prostoru između glumca i publike. Glumac odašilje svoju ulogu, a publika ju prima. Povjerenje se javlja upravo na tom rubu između vlastitog djelovanja i primanja

¹¹ „Psihotehnika mora pomoći da se podsvjesni materijal organizira jer samo organiziran podsvjesni materijal može dobiti umjetničku formu. Nju umije stvoriti čarobnica priroda. Ona vlada i upravlja najvažnijim centrima našeg stvaralačkog aparata. Za njih ne zna ljudska svijest, u njima se ne orijentiraju naša čula, a bez njih je istinsko stvaranje nemoguće.

Za takvu umjetnost potrebna je sasvim osobena tehnika - ne tehnika izučavanja pojedinih teatarskih sredstava, nego tehnika ovladavanja zakonima stvaralačke prirode čovjekove, sposobnost da se utječe na tu prirodu, da se njome upravlja, sposobnost da se na svakoj predstavi otkriju svoje stvaralačke mogućnosti, svoja intuicija. To je glumačka tehnika, ili kako je mi zovemo, psihotehnika.” Stanislavski (1989.)

publike. Ne mogu izostaviti činjenicu da me zanima me kako publika doživljava sve, kako će primiti predstavu, jer je to kao jedan mali svijet za sebe, u kojem se miješaju energije u teatru.

Potrebno je vratiti se nekoliko koraka unazad, kao da premotavam video do srži povjerenja. Suština povjerenja leži u zdravom samopouzdanju umjetnika, koji stvara i dijeli svoju kreaciju s publikom. Međutim, povjerenje postaje još značajnije u međuprostoru u kojem se susreću publika, ideje i energije svih onih koji su, uz glumca, pridonijeli stvaranju i životu uloge ili predstave, poput dramaturga, redatelja, kostimografa, tehničara i drugih. Stanislavski to također ističe: „Zadatak teatra jest stvaranje unutarnjeg života komada i uloga i scensko otjelovljenje osnovnog zrna i misli koje su i porodile to djelo pisca ili kompozitora. Svaki radnik teatra, počev od vratara, garderobera i blagajnika, s kojima se najprije sreće gledalac po dolasku k nama, pa završno s administracijom, kancelarijama, direktorom i najзад, samim glumcima, koji su sutvorci pjesnika i kompozitora i radi kojih ljudi dolaze u teatar - svi služe i podređeni su osnovnom cilju umjetnosti.” (1989: 190)

Velik dio života provodimo nesvjesno u različitim ulogama, često nametnutima – ulogom sestre, majke, prijateljice, učitelja, trenera. Neke od tih uloga emotivno su teške, ali ih živimo s vjerom i nesvjesnom lakoćom. U profesionalnom životu uloge koje prihvaćamo trebamo svjesno birati. Važno je održati svijest o tome da mi nismo te uloge, ali da u njih moramo vjerovati, kao i u ljude, umjetnike, kazalište i film, prirodu i njezine zakone. Smatram kako moramo vjerovati da smo na pozornici upravo te uloge koje svjesno bирамо, i da jedino s vjerom možemo održati kretanje i sve što taj kotač sa sobom nosi. Na kraju svega, zaključujem da povjerenjem u ulogu otpuštamo sve ljudske utege koji nas kočе te na taj način postizemo lakoću igre.

7. LITERATURA

- ❖ Aurelije Marko, (2004.), *Samom sebi*, Ur. Dragan Mojović, Prijevod : Albin Vilhar, Beograd, Dereta
- ❖ Čehov Mihail, (2019.) *Glumcu, O tehnicima glume*, Ur. Željka Turčinović i Suzana Nikolić, Prijevod : Vladimir Gerić, Zagreb, Hrvatski centar ITI-UNESCO
- ❖ Krleža Miroslav, *Glembajevi proza, Pod maskom*, 1961.
- ❖ Louis Jouvet Louis, (1983.), *Rastjelovljeni glumac*, Ur. Slobodan Šnajder, Prijevod: Vlasta i Ana Gotovac, Zagreb, Izdanja centra za kulturnu djelatnost Zagreb, C
- ❖ Nikolić, S. (2004.). PREDGOVOR HRVATSKOM IZDANJU. Ur. Mihail Čehov, *Glumcu, O tehnicima glume* (9-12), Zagreb, Hrvatski centar ITI-UNESCO.
- ❖ Patrice Pavis, (1996.), *Pojmovnik teatra*, Ur. Albert Goldstein, Prijevod: Jelena Rajak, Zagreb, IZDANJA ANTIBARBARUS d.o.o
- ❖ Radmilović Zoran, (2009.), *Zalažem se za laž, Par priča, beleške, jedno pismo i neke pesme*, Ur. Vladimir Arsenijević, Beograd, V.B.Z. d.o.o.
- ❖ Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989.) *Rad glumca na sebi II*, Ur. Slobodan Šnajder. Prijevod: Ognjenka Milićević, Zagreb: Cekade