Glumačka svijest i važnost pedagoškog pristupa

Čvek, Martina

Master's thesis / Diplomski rad

2017

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:809913

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







Akademija dramske umjetnosti
Odsjek glume
Katedra za scenski govor
Zagreb, 2017.

GLUMAČKA SVIJEST I VAŽNOST PEDAGOŠKOG PRISTUPA

DIPLOMSKI RAD

Mentor:
doc. art. Ozren Grabarić

Studentica:
Martina Čvek

SADRŽAJ

UVOD

GLUMAČKA SVIJEST

VAŽNOST PEDAGOŠKOG PRISTUPA

ZAKLJUČAK

SAŽETAK

LITERATURA

UVOD

Tijekom studija glume, posebice na početku, nerijetko me znala mučiti misao jesam li ja to uopće na dobrom mjestu, znam li ja išta o ovome (što to uopće trebam znati), zaslužujem li biti na ovome mjestu… Možda je svim tim pitanjima i nedoumicama pridonosilo iskustvo prethodnog studija gdje smo točno znali čemu služi znanje i informacije koje dobivamo. Možda su mi u tome još više odmagale moje urođene potrebe za komadićem egzaktnosti, pa sam zato i u glumi tražila „skute" za koje treba uhvatiti, čekala osobu/literaturu/trenutak koji će sve to objasniti, njišući se često čas između zbunjenosti, čas nemoći, čas konformizma. Prevaliti preko usana rečenicu kako je gluma *moment inspiracije* budio je u meni kaljav osjećaj. Sudjelovati u raspravama kako je neki *glumac bio zanimljiv, ali onaj drugi nezanimljiv* budilo je u meni suosjećanje za struku. Puno magle, ništa matematike.

Moje prijateljice, s „egzaktnijim diplomama" u ruci, već su se standardno veselile momentima u novom društvu kada ću ja, dakako zadnja od prisutnih, reći da – studiram glumu. Znale su koliko me uznemiravao jedan i drugi profil reakcija. S jedne strane imate nevjerojatno oduševljenje, a s druge strane podozriv pogled. Zanimljivo kako je reakcija, gotovo uvijek, bila vrlo konkretna. Ili jedna ili druga krajnost. Nemali broj puta sam one oduševljene pacificirala, a pred skepticima struku branila (pritom sama sumnjajući u vlastite advokatske mogućnosti i to upravo zbog neznanja o samom slučaju koji tendiram braniti). Puno magle, malo matematike.

Znatiželja, nepresušna pitanja, nagon za učenjem, interes za pedagogiju kao znanost doveli su me na poneke satove scenskog govora nižih generacija. Prateći tako njihove procese, zadnje dvije godine, primijetila sam kako studenti imaju slične preokupacije.

No, sve više sam, raspredajući sama sa sobom i opservirajući druge, primjećivala kako se svi mi volimo osloniti na nešto. U kuhanju trebamo određene sastojke, u sportu određenu tehniku. A koje to *sastojke* i *tehniku* možemo i trebamo koristiti kao glumci?

Izazovi u glumačkom pozivu; koji su to glumčevi alati; misli o kompleksnosti pedagoškog pristupa; ideje teoretičara glume; vlastita iskustva i sl., bit će okosnica ovog diplomskog rada za koji bih radije da ga recipijent doživi kao esej ili sintezu nekih, za mene, važnih misli.

Ovaj rad nije univerzalna istina, moji odgovori nisu i tuđi odgovori. Neću neoborivo govoriti što treba i kako treba (i treba li), jer ni sama možda ne znam mnogo, ali igrom slučaja ili zaslugom, ja sam u tome prepoznala svoj put s manje magle, a više matematike.

Ako ova pseudosinteza rastvori recipijentu nove misli i nova pitanja, ili potvrdi njegove intimne preokupacije, mnogo je učinila. Ako ostane usamljena u svojim koricama, mnogo je učinila - meni.

Naslov rada jest *Glumačka svijest i važnost pedagoškog pristupa*. O glumačkoj svijesti pisat ću iz kombinacije: vlastitog iskustva, vlastitih misli, ideja teoretičara glume, opažanja mojih profesora, pozornog gledanja studenata. Probat ću secirati što bi to za mene bila glumačka svijest te upozoriti kako je ona fragilan (kako za usvojiti tako i za zadržati), ali fundamentalan glumački alat. A sve što ima etiketu fragilnosti ima i deklaraciju kako time rukovati, pa ću zato u rad implementirati i iskrena razmišljanja o tome što je za mene pedagog te koliki je specifikum pedagoškog djelovanja, tj. rukovođenja jednim fragilnim predmetom kao što je „obrazovanje i odgoj mladog glumca“. Neću govoriti kako se to glumac točno odgaja i osvještava, jer tek učim i zamjećujem, ali ću navesti svoja intimna razmišljanja koje će to kvalitete i kakvi to pristupi, da ne kažem, izvjesna pedagoška milovanja, oplemeniti mladu individuu u tako senzibilnom procesu. Neke se stvari, dakako, podrazumijevaju (kao na primjer empatija, takt, individualan pristup), ali isto tako se podrazumijeva da glumac cijelo vrijeme na sceni diše, pa on to jednako tako potisne i zaboravi. Možda ćete me nazvati utopistom, ali ja ću sebe nazvati ideologom kada kažem da pedagog mora biti čovjek u punom smislu te riječi i izuzetno neophodan faktor pri metamorfozi studenta glume u mladog diplomiranog glumca. Usudila bih se reći čak kao neka vrsta *renesansnog roditelja* koji ne smije ostaviti nove traume. Glumački pedagog je esencijalniji nego u ijednoj drugoj predavačkoj struci koje možda i imaju alibi biti nemilosrdnije, frontalnijeg načina rada, hladnije, „sveučilišnije“ jer prenose isključivo znanje, ali ovdje se ulazi u samu srž bića i njegove intime. Na mnogim drugim studijima, student može lako reći kako je pao ispit zbog manjka vremena za učenje, kako su ga zadesila teža pitanja itd. On svjesno ili nesvjesno ima luksuz pribaviti si (su)krivca, a u glumi je student sam, ogoljen, sa svojim unutrašnjim sadržajem, pa kada mu kažu da je zanimljiv ili nezanimljiv, da valja ili ne valja - to ga pogađa kao osobu, htio on to ili ne. A pedagog koji će ga učiti da su privatna osoba i glumačka osoba dva različita pola, za mene je, pedagog sa velikim početnim slovom.

GLUMAČKA SVIJEST

Znanstvenici su tijekom godina iznjedrili mnoga istraživanja ukazujući kako na formiranje čovjekove ličnosti utječe genetika. No, osim biologije, navode, kako je za našu ličnost bitna i okolina.

Činjenica je da smo mi većinu svog postojanja u raznim oblicima interakcije. U interakciji s obitelji, prijateljima, odgajateljima, partnerima, kolegama, nadređenima itd. Te interakcije isto utječu na nas.

Utječe i rasa, porijeklo, kultura, spol, naslijeđe, interesi, sredina. Netko je rođen i odgajan u gradu, od roditelja koji su također rođeni u istome gradu, netko je sportaš, netko voli kompjutore, netko je sramežljiv, netko je strastveni pripadnik navijačke skupine.

Sve te interakcije, odgoji, porijeklo, naslijeđa, interesi, stil života i sredina u kojoj odrastamo i živimo od prvog dana formiraju nas na fundamentalne načine. Utječu na razvoj i određivanje naših životnih stavova, ali i životnih navika. No, ono što je zanimljivo da mi nešto, od upravo navedenog, baštinimo svjesno, a nešto se ušulja k nama nesvjesno.

Kada već spominjemo termine „svjesno“ i „nesvjesno“ pogledajmo što kaže lingvistika.

Hrvatski jezični portal natuknicu „svijest“ objašnjava kao *sposobnost mišljenja i rasuđivanja o objektivnom svijetu*, nadalje kao *spoznajnu jasnoću i pouzdanost u određivanju nekog predmeta, ukupnoga svijeta i samoga sebe*, ali i kao *normalno stanje rada osjetila i reagiranja na vanjski svijet* tj. kao *stanje budnosti*. Nesvjesnost je dakako opisana kao potpuno oprečno stanje od svjesnosti.

Od komponenti objektivnost/jasnoća/pouzdanost najzanimljiviji mi je trio: osjet-reakcija-budnost.

Promišljajući i analizirajući izdvojeno, dolazim do jednostavnog zaključka kako bi to trebalo značiti da smo zapravo svjesni nečega ukoliko to istinito opažamo, odnosno ako na nešto reagiramo. Isto tako, to ne bismo mogli ako nismo „budni“, odnosno spremni na podražaje i doživljaje.

Zamišljam jednostavnu i svima blisku situaciju - ubod pčele. Svi ćemo na ubod instinktivno reagirati vapajem, usklikom, psovkom, oni hrabriji možda samo nelagodom, ali nekako zasigurno hoćemo reagirati. Interesantno je također kako nam neće pasti napamet reagirati dugo

vremena nakon uboda (a suludo bi uopće bilo reagirati prije uboda). Već nakon što informacija stigne do receptora, ona će se formirati u podražaj i izaći će naša reakcija na bol. Zvuči poprilično jednostavno. Nešto se dogodi, percipiraš to i adekvatno odgovoriš. Takve situacije inače ne analiziramo jer su nam instinktivne, urođene. No, pitam se, ako je svjesnost jednako budnost, i o njoj ne brinemo jer se zbiva ionako po inerciji, zar isto tako ne trebamo brinuti i o drugim vrstama svijesti? Što je na primjer s glumačkom svijesti?[1]

Pa pokušajmo vidjeti što bi to bila glumačka svijest. Kad krećem razmišljati o glumačkoj svijesti, prvo mi se nameće pitanje: koje je to primarno glumčevo oruđe? I laik bi zasigurno odgovorio kako je to tijelo i glas. Istina, no tijelo i glas nisu, i ne bi trebali biti, odvojene jedinke već povezana cjelina. A ono što ih povezuje (i ono što svakoj sastavnici ponaosob daje život) jest – dah.

Nekome možda neće bilo jasno kamo se ovo „klupko" razmotava. Jer u čemu je uopće problem? Tijelo imamo? Imamo! Glas imamo? Imamo! Dišemo? Dišemo! Sve se to ionako odvija mimo nas. Svi ti procesi govora, stvaranja zvuka, disanja. Upravo tako. Odvijaju se mimo nas! Mi dišemo, govorimo, krećemo se jer nam je to dano rođenjem, naučili smo to procesom oponašanja. Mi te pojave ne preispitujemo, mi u njih ne sumnjamo, mi ne istražujemo njihove domete i granice. Možda nije potrebno? Za dovod kisika i komunikaciju je, možemo se složiti, dovoljno. No, za glumca nije dovoljno.[2]

Ako priupitamo nekoga što liječnika čini liječnikom ili odvjetnika odvjetnikom, vjerojatno će reći nešto poput „znanje o vlastitoj struci", a pitanje koje to „znanje o vlastitoj struci ima glumac" prouzrokovat će vjerojatno pauzu ili tajac. Ili niz poput: njegova pojavnost/zanimljivost/"ono nešto". U prijevodu dar, talent. Dakako, i to su komponente glumca, od njih najčešće krećemo, zbog njih smo, na kraju krajeva, i dobili priliku tek postati glumcem. Namjerno naglašavam sintagmu „tek postati glumcem" jer to znači da ne bismo smjeli trajno i dugoročno računati isključivo na naš talent. Ono nije umijeće već, zapravo, slučajnost. A ako je netko slučajnošću majstor neke struke, bojim se da ona, u tom slučaju, ni

[1] I ne mislim da je pritom glumačka svijest ikakva novìna, već je tzv. uspavani i osakaćeni dio naše sveukupne svijesti o nama samima i svijetu oko nas. Odnosno, ne mislim da „strukovna definicija" isključuje „opću". Upravo nasuprot, trebale bi biti u simbiozi.

[2] Slikovite usporedbe radi: navodno Aboridžini u svome govoru imaju velik fond pokaznih zamjenica. Mi npr. imamo „bliže govorniku", „bliže sugovorniku" i „dalje od obje osobe". Nama je to potpuno dovoljno. Njima je potrebna detaljnija klasifikacija udaljenosti jer žive na većem teritoriju, tj. potrebe su im veće. Zar ne bi i glumčeve potrebe, po jednakom principu, trebale biti veće?

ne može biti nazivana strukom.[3] Zato što struka, i biti stručan u određenoj struci, znači imati znanja i vještine. Ako tijelo svi imamo, svi govorimo i svi dišemo onda glumac može biti bilo tko ukoliko ima „ono nešto“ i zanimljiv je. Mislim da je opasno uopće nastaviti ovim smjerom jer se automatski nameće pitanje trebamo li glumačku naobrazbu.

Ono što mene intrigira jest, ako postoji nedvojbeno ono što liječnika čini liječnikom, odvjetnika odvjetnikom, što je to što glumca čini glumcem. Koje je to znanje? Koja je to vještina? Nikome neće pasti napamet liječniku govoriti što treba činiti, dok se glumcu nemali broj puta događa da ga savjetuju ljudi koji s glumom nemaju dodirne točke. Zgodno je zamjećivanje profesora Rališa[4] kako se „svaka šuša usuđuje ocjenjivati glumce i nuditi im svoja "rješenja"“ budući da je gluma pitanje dojma i subjektivnosti. No, kako bi bilo kada bismo uspostavili bazu. Kada bi glumac posjedovao jasne alate. Kada izvedba ne bi bila puki trenutak inspiracije. Tada bi mladi glumci znali što im je ishodišna točka i stalno joj se mogli vraćati. Vjerujem da tada njihovo samopouzdanje ne bi bilo olako srušeno i poljuljano od strane bilo kakvih „šuša“ jer bi znali čime i na koji način su se bavili. U redu, ako nisu postigli uspjeh na ovome satu, na ovoj probi, nema problema jer će, u tom slučaju, postignuće neminovno doći. Ako je znanje moć i ako nam znanje daje samopouzdanje onda vjerujem kako je glumac koji zna svoj predmet istraživanja, upravo glumac kojeg nitko ne može namamiti u raspravu koja procjenjuje nekoga na temelju dojma ili pridjeva „(ne)zanimljiv si“.

Dakle, koja je to baza i vještina? Ja bih rekla svijest. Glumačka svijest. Ako je uistinu, glavno oruđe glumca, kao što smo ranije spomenuli, tijelo-glas-dah i ako to oruđe, srećom ili nesrećom, dijelimo s većinom globusa, naša je dužnost baviti se tim oruđem na drugačiji, dubok, sustavan način. No, gdje je početak takvog dubokog i sustavnog načina? Koja nam je startna pozicija? Rekli smo da su sastavnice leksema „svijest“ osjet-reakcija-budnost, no ako govorimo o startnoj poziciji, i to onoj pomoću koje bismo s vremenom trebali spoznati optimalnog[5] sebe, morali bismo se pozabaviti pojmom „kontrole“. Govoreći o kontroli, govorim o pronalasku *najpovoljnijeg* sebe, na način da pratimo činjenice i stanja koja nam se

[3] Zanimljivo je razmišljanje Branka Gavelle da je problem u tome što nama nedostaje sustav znakova. Nemamo sistematiziran i artikuliran način opisivanja glumačkog zanata. Nama često nedostaju „govorni izrazi za određivanje tih naših raznih doživljajnih stanja“. Posežemo u naše svakodnevno vrelo komunikacije i na neki način svoja unutarnja stanja objašnjavamo stilskim figurama. Problem je što siromašnost objasnidbenosti leži i u tome što su ta stanja uvjetovana time da su intimna sfera samog glumca. (Gavella 2005:65)

[4] Rališ Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.

[5] „najpovoljniji“ ja; „nulti“ ja; ono što Gavella naziva tehničkom ličnošću

zbivaju kada se bavimo (ali i kada se ne bavimo) kakvim glumačkim materijalom tj. provjeravati se i imati nadzor nad sobom. Pritom mislim o nadzoru nad svojim tijelom, nad svojim glasom, pa i udahom.

No, kada govorimo o kontroli samog sebe, ne možemo, a da ne govorimo o našim navikama. Rekli smo da smo obilježeni odgojem, porijeklom, naslijeđem, interesima, sredinom. Da oni utječu na razvoj naše osobnosti, naših stavova, ali i naših navika. Pa kada je riječ o educiranju općenito, pa shodno tome i riječ o stjecanju glumačke svijesti, važno bi bilo razlučiti odnos između znanja, umijeća i navika. Znanje, u sustavu obrazovanja, studenti dobivaju sistematičnim slaganjem informacija. Znanje je rezultat obrazovanja, a nadograđuje se daljnjim učenjem i usvajanjem novih informacija. Umijeće je pak stjecanje vještina (u našem slučaju, na primjer, glumačke svijesti). Ako, s druge strane, govorimo o navikama, one bi bile naučen, nesvjestan i automatiziran način postupanja. Navika bi zapravo bila međuovisnost određene situacije i određenog ponašanja. No, budući da neke navike nerijetko jesu ili ih smatramo lošima, a glavno svojstvo navike je, rekli smo, automatizam, odnosno, teška mogućnost kontrole, lako zaključujemo kako nas upravo navike „ometaju“ u potpunom ovladavanju nekom vještinom. Tako na primjer ako imamo naviku stajati pogrbljeno, vjerojatno ćemo tu poziciju tijela smatrati optimalnom i normalnom, a neutralno i uspravno držanje osjećat ćemo kao alijenacijsko. No, upravo uočavanje takvih navika kod samog sebe bi trebala biti startna pozicija o kojoj smo govorili jer tada, detektirajući i ispravljajući ih, krećemo ka „najpovoljnijem ja“. Tek ćemo savladavanjem tehničke ličnosti moći krenuti prema normativnoj, odnosno, tek nakon što uspostavimo svoju tzv. *nultu poziciju,* moći ćemo raditi ulogu.

Ponekad mi sami zaista ni ne znamo kako hodamo, kako se krećemo, kakav glas imamo i zaista nam je potrebno na to ukazati. Sjećam se svog trećeg semestra, jednog sata u sobi 104 kada se činilo kako se sve napokon posložilo. Postojala je emocija, konekcija s partnerom, akcija-reakcija. Ta proba se tada doimala najboljom ikad. Sve dok nisam bila upozorena na ruku. Sjećam se vrlo jasno kako sam sunovratila pogleda na niže i gledala uljeza. Ruka se suvereno, buntovno, uopće ne mareći za hijerarhiju – klatila. Dakako da tada to nisam iščitavala kao simptom „nespojenog ja“. I zaista, mnogo toga mi, u počecima, nismo svjesni (možda ni ne možemo biti), ali baš zato je, u glumačkom procesu, važno imati osobu koja bi znala prepoznati i upozoriti nas na kolekciju naučenih, automatiziranih i nepovoljnih navika.

U kontekstu spomenute kontrole, traženju *optimalnog ja* i uklanjanju navika, moramo se osvrnuti na naše tijelo, na naše disanje i na upotrebu našeg glasa.

Dolazimo iz različitih sredina te su naši urođeni instinkti s vremenom oslabljeni, zanemareni, a da toga nismo ni svjesni. Vrlo je vjerojatno da će netko iz grada hodati brže, užurbanije nego netko iz ruralnih, smirenijih podneblja. Okolnosti u kojima danas živimo, tempo kojim živimo te stres i napetosti, ostavljaju posljedice. Grad, užurbanost, razvoj tehnologije sve su više dokidali našu potrebu za korištenjem svih dimenzija našeg glasa, pa tako i udaha. Danas nam je u velegradu dostatno tek koje dozivanje prijatelja preko ulice, a nakon prosječno tri takva pokušaja, odustat ćemo i spretno doskočiti problemu vrtoglavim prebiranjem po mobitelu te pritiskom na tipku, uspostaviti željenu komunikaciju. Dišemo, ali plitko. Tek nužnim mišićima uvozimo kisik u tijelo, osim ako ne krenemo u planinske krajeve gdje ćemo ostati zapanjeni iznenadnom navalom „svježeg zraka" i rijetkim „dubokim" udahom. Sigurna sam da ćemo pri susretu s nekim, tko je došao u Zagreb iz npr. gorskih krajeva, primijetiti kako govori šire, glasnije, prodornije.[6]

Dosta puta sam se, na početnim godinama studija, pitala kakav je to onda glas, udah i tijelo potrebno? Po čemu se oni trebaju razlikovati od glasa, udaha i tijela koje svakodnevno konzumiramo?

Cicely Berry možda najbolje objašnjava taj stupanj distinkcije navodeći da kad postignemo *snagu udaha sve do dna rebara, osobito leđa, te sve do želuca, dok se dijafragma spušta, tada cijelo tijelo postaje dio zvuka, sudjelujući u njemu svojom rezonancom* te da tada možemo *osjetiti kako je cijela kralježnica, sve do kraja, dio dišnog kruga, pa prema tome i dio zvuka* i da je rezultat toga *prisutnost tijela* u našem glasu. Na taj način možemo osjetiti da smo zaista dio onoga što govorimo i na taj način dolazimo do svojeg središta i pronalazimo *„ja" svojega glasa* u kojem leži *prava energija*. (Berry 1997:35) Nadalje, na taj način ukorjenjujemo glas, navodi profesor Rališ[7], spoznajući da je ukorijenjeni glas idealan most između unutarnjeg i vanjskog svijeta te sredstvo pomoću kojeg optimalno izražavamo svoje unutarnje "ja".

Dakle, vidimo iz citiranog da, ako govorimo o razvoju glumačke svijesti (i razlici od onog svakodnevnog govora, udaha i tijela), neminovno govorimo o razvoju svijesti o rebrenom disanju, savladavanju vještine udaha u leđa. Tada ćemo osjetiti da naš udah može poprimiti

[6] Kad smo već kod primjećivanja, zanimljivo je da sam tek nedavno percipirala kako moja prijateljica, po struci frizerka, preglasno govori i ta glasnoća doista zna biti neprimjerena situaciji. Pitam je, je li toga svjesna – govori da nije. No daljnjim razgovorom ususta vljujemo kako mora biti glasnija od sušila za kosu jer je u protivnom klijenti ne bi čuli. Ne pišem ovo zbog zgodne anegdotalnosti, već iz želje da ovakvim banalnim primjerom prokažem strategiju navika – dolaze k nama krišom.

[7] Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.

nove dimenzije i ući u nove prostore za koje nismo znali da uopće postoje i udaljiti se od navika plitkog svakodnevnog disanja.

Govorimo i o razvoju vještine kontrole glasa i ukorjenjivanja glasa. Razvijamo svijest da glas mora biti oslobođen i, ono što smatram jednako bitnim, da to nije neki novi, tuđi ili čudan glas, već je to naš glas koji je oslobođen od svakodnevne „prljavštine". Vrlo često sam na akademiji slušala studente koji su uočavali kako netko odjednom govori „drugim glasom", „lažnim glasom". Pa su se tako, isti ti studenti, znali strašiti najveće moguće stigme (koju im može prišiti taj lažni glas) - neprirodnosti[8]. Nerijetko sam slušala takve skeptične studente kako se boje da, zbog tih „punih glasova", više neće biti autentični i svoji. Upravo suprotno, otkriće te zatomljene dimenzije glasa trebalo bi nas uzbuđivati, a ne strašiti; jer se ne radi o „lažnom", „iskrivljenom" glasu, već je to i dalje naš glas, ali ona njegova dimenzija koja je bila neotkrivena. Nismo ga koristili, jer nije bilo potrebno, pa nismo ni znali kakve njegove bogate razmjere i aspekte možemo pronaći i rastvoriti radeći mehaničke vježbe.[9] Shvatljiva mi je ta osjetljivost pri intervenciji u nešto toliko osobno kao što je glas i to posebice zbog toga što je glumčev glas (za razliku od onog pjevačevog), zapravo produžetak njega samog.

Potrebno je „očistiti" govorni aparat od navika koje mu ne dozvoljavaju da pokaže sve svoje mogućnosti jer ćemo na taj način dobiti, osim novih spoznaja o dimenzijama i mogućnostima glasovnog aparata, i *stabilan glas,* tj. ukorijenjen glas koji je bitan faktor pri kreiranju optimalnog glumca, pa tako i osviještenog glumca.

Glumačka svijest uključuje i razvoj svijesti o vlastitom tijelu. Više puta sam osjetila kako, kada zagrabim duboki udah, proizvodim puni glas, te nepogrešivo dobivam slobodno, centrirano tijelo koje tada, na neki način, postaje segmentom zvuka. Naravno da ćemo stalno iznova morati sami sebe skenirati: osjećamo li kakvu napetost, grč, jesmo li izvukli vrat, jesu li nam koljena mekana, ramena opuštena, pada li nam težina jednako na obje noge... Trebali bismo isto tako osvještavati da su s našim udahom povezane i naše geste. Budući da udahom uključujemo i aktiviramo cijelo tijelo, i gesta bi trebala biti u službi tijela. Svaki naš pomak bi trebao biti u najužoj vezi sa cijelim našim organizmom i gesta bi se morala „preliti takoreći

[8] Ne shvaćajući kako se prirodnost na sceni ne dobiva donoseći svoju privatnost. Jer donoseći privatnog sebe zapravo vrlo često donosimo neoptimalnog sebe, „iščašenog" pod utegom raznih navika, krivih tijela, čudnog hoda, glasa. Izazov je upravo neutralizirati i osvijestiti glumačkog sebe pa shodno tome onda uspijevati biti prirodan.

[9] Zanimljivo mi je uvijek bilo kako će pjevači vrlo rado naporno vježbati ne bi li povećali raspon glasa pa makar za pola oktave dok je glumce strah da je to „nešto što nije njihovo".

preko cijelog tijela“ jer je tek takvo tijelo, koje je živo, najvjerniji dokaz našeg unutarnjeg doživljaja.[10]

Sjećam se kako sam se jednom prilikom tijekom studija, čitajući Gavellu, poprilično *raspametila* otkrivši kako i on ima jednake preokupacije kao i ja, budući da je oduvijek bio uvjeren kako upravo profesija glumca zahtijeva mnogo više nego druge umjetnosti i to upravo produbljenu analizu vlastitog rada. (Gavella 2005:62) Uviđala sam kako s Gavellom dijelim mišljenje da su temelji naše umjetnosti jako nepoznati i da se ona, u težnji da je se sistematizira, vrlo često zapravo gubi u „nebuloznoj frazeologiji“. Druge umjetnosti poput glazbe ili slikarstava imaju svoj gradivni materijal, koji je vanjske prirode, i taj im materijal ulazi (boja, instrument) u gradnju vlastitog djela, dok je naša umjetnost lišena toga. Dakako da posjedujemo riječ i kretnju, i da se one čine bitnim oruđem za kojim posežemo u našem stvaranju. Pitanje je samo što je „konstitutivno tim sredstvima izražaja“, jer nikad glumci, kaže Gavella, nisu sebi postavili pitanje kako to oni doživljavaju ta svoja sredstava i kako ih publika prima i dobiva od glumca. (ibid 64) Činilo mi se kako i Gavella želi reći da moramo znati kakav to treba biti naš glas, naš udah i naše geste i tijelo. Budući da smo svi različiti, imati ishodišnu točku odnosno neki zajednički nazivnik od kojeg svi zajedno krećemo, uvelike bi nam pomoglo u terminologiji, poučavanju, pa na koncu i u samoj glumačkoj kreaciji.

Dakle, shvatili smo da imamo neke loše navike, da ćemo vježbama osvještavati i oslobađati glas, da pokušamo dahom doprijeti što dublje do dna leđa, da centriramo tijelo, skeniramo, primijetimo te eliminiramo grčeve, stisnuti vrat i kruta koljena… To je samo po sebi „zgodno“ i korisno znati. Na taj ćemo način vjerojatno pronaći, ili biti što bliže, optimalnom ja. Razvit ćemo, kako Gavella kaže, tehničku ličnost. No, čemu to u konačnici služi? Ja nekako percipiram da je to svojevrstan predispit za rad na ulozi. I predispit za naš susret s tekstom. Tek kad smo na taj način spremniji i osviješteniji možemo krenuti dalje. Baviti se tzv. interpretacijom tj. pokušati tretirati i trenirati riječi, ne više kao svakodnevni komunikativni materijal, već drugačije ulaziti u njih. Ulaziti u naš „individualni doživljaj govora“[11].

Netko će možda reći kakve veze ima tekst/riječi/govor sa sviješću? Ali baš kao i ubod pčele i riječi nas u svakodnevnom životu znaju ubosti i iznenaditi te „mogu rastvoriti najrazličitija

[10] Vidi Gavella 2005:68
[11] Gavella 1967:84

pitanja u trenutku dok govorimo“[12] zato „jednako tako i u tekstu glumac mora osluškivati i istraživati što to riječi čine na stvaralačkom nivou“[13].

Za vrijeme studija mnogi smo nailazili na trenutke kada nam je zadano kako nešto mora biti izgovoreno. Vjerujem da se tu krije potencijalno opasan prostor. Zato što to smjesta postaje prostor u kojem student glume više ne razmišlja što njemu znače te riječi, već se kreće opterećivati kako to mora što točnije, po naputku, izgovoriti budući da njegov kreativni doprinos nije, ili točan, ili dobar, ili ne korespondira s „likom“. Gavella zanimljivo raspreda o problemu postavljanja normi umjetničkog stvaranja navodeći kako tu leži opasnost ograničenog gledanja jer se šutke prelazi preko raznih mogućnosti, a i zato što se neke shematske i površne apstrakcije nekritički proglašavaju regulativnim normama za određivanje vrijednosti i garantnim uputama za samo umjetničko stvaranje. U nekim remek djelima, navodi Gavella, poput npr. Hamleta pronađene su tzv. sheme koje su proglašene nepovredivim zakonima poetike i svako neslaganje s njima pretvara se u anatemu. No, upravo takvo nekritično uzdizanje u sferu normativnosti znači upravo zatvarati oči pred važnim problemom kako bi se trebao događati umjetnički razvoj. A on se doista kreće u puno složenijem obliku nego što bi to bilo puko prenošenje već postignutih umjetničkih vrijednosti na nova umjetnička ostvarenja. Mladi glumci su brzi, željni, agilni i lako će naučiti sva pravila, no štetno je ako će se gore navedenim načinom njih naučiti, samo to, kako su drugi dobro stvarali i kreirali. Pitam se, nije li to loš pedagoški put i ne bi li se trebalo njih dovesti do toga da sami stvaraju i kreiraju?[14] I Cicely Berry savjetuje pedagozima kako ne bi smjeli nikada nikome reći kako će što učiniti, jer će se na taj način uništiti ono što je osobno između tog čovjeka i teksta. Samo ih trebaju poticati da slušaju što tekst zahtijeva i davati sugestije. (Berry 1997:215)

Ako nas riječi iznenađuju i mi ih trebamo istraživati i osluškivati onda kod glumca mora postojati i nešto što bi se zvalo vježbanje prisutnosti. Već smo produbljivanjem disanja uspostavili veći kontakt sa sobom, no taj kontakt nećemo povećati ukoliko stavimo tekst na pijedestal ili ga tretiramo kao nešto primarno. Upravo suprotno! Primarno bi nam trebalo biti u trenutku, biti prisutan i živ. Glumac bi, dakle, trebao osluškivati što se to u njemu događa, uključiti sva čula, biti svjestan svih zvukova i mirisa oko sebe jer će upravo njegov unutrašnji doživljaj, a ne tekst na papiru, potaknuti riječi. Glumčeva emocija, pokret i mimika u tom

[12] Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.
[13] Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.
[14] Vidi Gavella 1967: 76-78

slučaju postaju posljedica njegovog unutarnjeg zbivanja. Zaista vjerujem da takav moment susreta glumca sa vlastitim materijalom, dovodi do dragocjenog (inspirativnog i kreativnog) procesa jer će se u tom susretu spajati s tekstom na razne načine (točne ili netočne nije ni bitno), otvarati razne nove mogućnosti i upisivati sve više i više različitih i bogatih akcija. A upravo je osluškivanje unutarnjeg ili vanjskog impulsa polazišna točka za pojedinu akciju. Osluškujemo pa reagiramo. A da bi se dogodila reakcija na ono unutarnje ili vanjsko moramo osigurati tu prisutnost. Važno je imati osjećaj prema svim osjetilima - osjećam ruku, odjeću, zvukove – i sve propuštati kroz sebe jer smo tu i sada. Znam da možda zvuči jednostavno i da to u stvarnom životu radimo instinktivno, ali u glumačkom procesu zbog raznih kontaminacija (zadovoljavanje redatelja, unaprijed smišljena rješenja, vlastiti racio, želja da se svidiš) često ne činimo ono fundamentalno, i ono što bi trebalo biti ishodišno.

Moja jednostavna vježba za prisutnost zna biti slušanje glazbe. Nevjerojatno je kako, kad slušamo glazbu, naše tijelo kao da titra, i kako se lako prepuštamo unutrašnjim oćutima i naviranju čistih emocija. Ona utječe na nas, a da mi ništa ne proizvodimo. I upravo to bi se glumcu trebalo događati. Utjecaj, a ne proizvodnja. Situacija se odvija, partner je prisutan, replike znamo, mi samo reagiramo. Istina je, doduše, da racio u glumi stvori situaciju, ali tu je njegova zadaća izvršena. Njegov bilo kakav daljnji korak je poguban. Jer racio koji stvori situaciju bi trebao prepustiti štafetu *bivanju* te *osluškivanju* partnera i teksta. Mi samo vanjske informacije propuštamo kroz vlastiti filter, one prolaze kroz nas i ostave nešto u nama. A *bivanje* nam se sigurno neće događati ako guramo riječi i proizvodimo ih zbog predodžbe jer bi one tamo negdje navodno trebale biti. Iskrenost u iskazu će doći ukoliko se lišimo potrebe za dokazivanjem, impresioniranjem.

No, biti u trenutku zaista nije uvijek jednostavno jer na nas utječu razni faktori, oni dnevni i oni trajnije prirode. Nemali broj put sam osjećala kako se ni nakon odrađenih vježbi ne osjećam opušteno nego i tada racio ruje i sugerira „budi opuštena, ne sili, propuštaj kroz sebe“. Zna nas i trivijalan faktor poput kišnog dana izbaciti iz tračnica, no s vremenom shvatimo kako nam upravo takvi momenti trebaju biti točka izazova. Jer kada prigrlimo lošu situaciju, loš dan, lošu probu i krenemo iz toga, dogode se dobri glumački momenti, gotovo katarzični. Iskrenost, osluškivanje, svojevrstan mir i uzemljenost dovodili su me do proba koje su me poticale da vjerujem kako imam pravo i kako ima smisla biti upravo ovdje gdje se i nalazim. Možda to nisu bile dobre probe, ali taj milimetar ka naprijed, značio je. A oni trenuci kada napokon dokučimo da ne moramo apsolutno nikamo žuriti, nikoga zadovoljiti, nego *biti,* otvorit će nam nove horizonte. Dakako, otvorit će se, pa zatvoriti, ali sâm pojam cikličnosti u tome treba nas hrabriti.

Brz način života metastazirao se u razne pore. Rokovi su kraći, imperativ je brzina, rezultat su instant proizvodi, kvantiteta je surogat kvaliteti i sve se to uvlači u područja koja to ne trpe, zato što imaju svoj određeni tempo. Jedno od tih područja je i umjetnost. Predstave, filmovi, koncerti, probe, knjige robuju rokovima… predstava se radi dva mjeseca, smanjena je mogućnost za istraživački dio. I upravo zbog toga glumci, u jednom trenutku, kada je ipak već *došlo vrijeme da nešto i proizvedu*, nerijetko kreću u proces „kruha preko pogače". Budući da treba nešto proizvesti mi prelazimo preko riječi, bojamo ih, spajamo bez veze, bavimo se time „kako" ćemo nešto izvoditi, a ne „što" ćemo izvoditi, i na kraju dovodimo, njezino veličanstvo, gospođicu „emociju" zaboravljajući pritom kako emocija uopće ne bi trebala biti niti predmetom našeg istraživanja. Trebala bi biti zadnja. Zadnja! Posjećuje ona nerijetko i mene. Ne uspijevam čak ni u onoj „svakog gosta tri dana dosta". Pozovem je da sjedne, hineći kako se osjećam dobro u njezinom društvu i tješeći se danom kad ću joj zalupiti vrata. Zašto, ironijski slikovito, spominjem nju kao nepoželjnog gosta? Emocija je lijepa, reći će neki, ljudi vole gledati glumca s emocijom. Slažem se! No, ako mi prvo posegnemo za emocijom, naprosto preskačemo jednu stepenicu. Preskačemo proces utjecaja riječi na nas same ukoliko se bavimo emocijom, ne shvaćajući da će emocija ionako organski doći, neminovno, preko našeg spoja s riječima (i u tom slučaju, garantirano, nitko neće izgovoriti popularnu rečenicu „nisam vjerovao tom glumcu").

Ima još sličnih opasnosti. Jednu smo već spominjali, a to je sfera „lika" i predodžba kako treba igrati određeni lik. Zašto je to opasno? Jer smo tada u prostoru unaprijed smišljenih rješenja i naprosto udaljeni od sebe. Isto tako smo udaljeni od sebe ako zamišljamo tzv. *slike*. S pojmom *slika* sam se susrela pokoji put na akademiji, pa ću pokušati razmišljati logično i jednostavno: kad ja zamišljam sliku, ja sam već u odlasku od sebe jer postoji nešto poput putanje od mene do te slike. Određenu putanju čovjek treba prijeći, a dok je u prelasku, on je na *putu*. I ono što se meni znalo događati u tom bivanju na *putu* jest to da sam gubila fokus, zamaglio mi se vid, nisam bila upućena, nisam bila aktivna. Naime, naše tijelo bi samo trebalo ovu realnost, u kojoj se zaista nalazi, transformirati u drugu realnost. Mi ne odlazimo na šekspirovski dvor, ne stvaramo u glavi sliku dvorca, ne igramo tamo nekog unaprijed zamišljenog kralja, nego sve što vidim, ja uistinu vidim kako i je (kulisa, ulice…). Ja reagiram na to i stvaram jedan novi prostor. Gavella lijepo govori o tome, kako ono što se događa u glumcu, mora sadržavati u sebi zbilje. Naš odnos prema materijalu nije ništa drugačiji od našeg odnosa poimanja zbilje, lažnost ne može ući u to. Ali kada se gledatelj stopi s glumcem ne trebamo se bojati da će osjećati dosadnu iluziju svakodnevne stvarnosti već će se zbivati sasvim novi odnos prema toj

stvarnosti. Ta iluzija je samo polazišna točka, ali u svom cilju, izraz nekog novog odnosa prema stvarnosti. (Gavella 1967:167-168)

Nakon što već vježbamo svijest o tijelu koje je prisutno i tijelu koje pulsira, moramo i osvještavati da ta pulsirajuća tijela ne staju u svom pulsiranju. Mi govorimo tekst, stanemo kada to poželimo, no naš organizam ne staje, staje samo riječ; jer glumac zapravo ne govori samo svojim govorom sa scene. Razvijamo svijest govoriti i dok ne govorimo i to - disanjem, jer ćemo unutar svake te stanke mi odabirati kako ćemo dalje krenuti. U toj stanci ja rađam nešto kao predimpuls. Taj moj predimpuls morao bi doći iznutra, a ne napamet. Rađam misao, udahnem, napravim na primjer gestu i tek onda izgovaram riječi. Meni, a primijetila sam i drugim studentima, ta vrsta „neispaljivanja" riječi i geste istovremeno je uvijek bila velik izazov. Zamka doduše zna biti kada stanka bude isključivo tehnička stvar, i sama sebi svrhom. Ali za vrijeme studija cijenila sam i te trenutke jer su označavali kakvu takvu vrstu odluke, ako ništa drugo. No, meni je najveći izazov za vrijeme studija bio, i još uvijek jest, doći do onog trenutka, kada si u apsolutnoj kontroli tijela i možeš biti lišen svake geste. Kada sve uspijevaš „pospremiti" u unutarnji prostor i uspijevaš cijelim svojim tijelom izraziti akciju jer grča, bez geste, bez naginjanja glave naprijed i slično. Izazov je, dakako, još veći ukoliko tvoja akcija izražava ljutnju. Slika bijesa, punog glasa nošenog dubokim udahom, bez ijedne geste, meni je ukazivala da osoba neosporno vlada sobom. I jasno je vidljivo kada napravi gestu da je to simptom njegove odluke, a ne nemoći i nesvijesti. Odnosno da on vrlo lako može i bez nje, ukoliko to odluči.

Sjećam se da je u jednom trenutku za vrijeme studija sve počelo dobivati smisleniju dimenziju kada smo istraživali upravo spomenuto upisivanje „izvora" (kasnije smo riječ pozicionirali kao „akcija"). Tekst je postao naš poligon da isprobavanje raznih logičnih i nelogičnih upisivanja akcija i riječi su tada bile „nosilac veoma šarenoga i kompleksnoga klupka najraznovrsnijih i najvarijabilnijih unutarnjih sadržaja"[15]. Rasplamsala se mašta, osjećali smo se slobodnije, samouvjerenije, isprobavali smo razne mogućnosti, tekst je izgubio svoju nadređenu poziciju, bio je samo puko sredstvo naše manipulacije. Najzanimljivije je bilo gledati kolege, koji su odabrali za vježbu jake kanonske, već „zacementirane" uloge poput Ofelije ili Leonea, kako razbijaju „mit" o igranju lika. Istraživali smo jednako tako i razvedenost govora, širine, visine, dubine, raznolikosti govora i uviđali ako toga neće biti prisutno u našem govoru, ukidat ćemo komunikaciju nauštrb nekakvog stila.

[15] Gavella 1967:91

Cecily Berry lijepo kaže da su riječi *misli u akciji*, Branko Gavella, na istom tragu, govori da bi riječ morala biti *govorena radnja* te da trebamo težiti stvoriti izraz koji bi odražavao naš odnos prema stvarnosti na način da ugradimo naš doživljajni materijal.

Pisala sam dosada o punom glasu, dubokom udahu, slobodnom i centriranom tijelu kao faktorima koji čine optimalnog glumca, tj. našu tehničku ličnost; pisala sam i o susretu sa tekstom, prisutnosti, pulsiranju, predimpulsu, akciji kao našim saveznicima u radu na ulozi; no, kada bih na koncu morala sumirati što je to glumačka svijest ipak bih kao supstrat i srž samog termina odabrala rečenicu profesora Rališa u kojoj nas spaja s mislima Cicely Berry da je glumačka svijest *svijest o dahu kao sredstvu koje mislima daje život, svijest o riječima kao mislima u akciji te svijest o prepoznavanju mogućnosti (u sebi i u tekstu) koje glasovni rezultat čine iznenađujućim i novim*, a koje nas *uvijek u skladu s instinktom trenutka, vode prema vještini otkrivanja riječi u nama,* odnosno *vode nas do govorenja koje je (...) jednako živo i posebno kao i imaginacija koja ga hrani*. [16]

I pitam se na koncu, nije li onda takav glumac, koji zna čime se bavi i na koji način se bavi sobom, glumac koji posjeduje alate vlastite struke. Ako takva svijest daje moć i sigurnost te osigurava progresivan put razvoja, nema minimalne šanse da mu jedan redatelj ili profesor ili kolega ili „šuša“ ubaci zrno sumnje *kako to nije taj lik* jer je ionako irelevantna jedna njegova loša uloga. Važna je njegova „heurističnost“, važna je njegova svijest o onome čime se bavio. Dok „glumac bez razvijene tehničke ličnosti ne bira ništa, on zna za samo jedan put, a svaka kritika pogađa ga ujedno i kao privatnu osobu“[17].

Voljela bih samo na kraju napomenuti da, kada govorim o vještini, alatima, kontroli, optimalnom ja, centriranom tijelu, punom glasu, dubokom udahu, predimpulsima, prisutnosti, pulsiranju, istraživanju teksta... ne bih htjela da zazvuči kako zagovaram glumca koji je u kontroli svoje izvedbe i koji koči sebe kao glumca. On ne analizira svoje pokrete, ne kontrolira ih, ne razmišlja za vrijeme izvedbe stoji li uspravno. Upravo suprotno. Glumac mora biti zaigran, maštovit, luckast, iracionalan u svome stvaranju i izvedbi. Nego samo želim reći kako ne znači, ako vozi *formulu*, da nije prošao *auto školu*.

[16] Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.
[17] Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.

VAŽNOST PEDAGOŠKOG PRISTUPA

Govorili smo prethodno o važnosti razvoja svijesti kod glumca, no govoreći o svijesti, govorili smo i o navikama te o tome kako su naši instinkti oslabljeni; kako te instinkte student glume nije izgubio, već da su „uspavani“, „začahureni“ te ih se on treba prisjetiti. Student, dakako, sam treba raditi na sebi, ali, nekih pojava i navika on naprosto nije i ne može biti svjestan. Što znači mu je potreban svojevrstan vodič. Ja bih ga nazvala i promatračem i vodičem i odgajateljem u jednoj osobi. A to bi značilo da će takva osoba biti neka vrsta istinitog, ali nježnog *peljara* koji će bdjeti i razvijati potencijale mladog bića kako bi naposljetku ono moglo dostići svoj individualni maksimum.

U današnja, sve izazovnija vremena, ponekad se čini kako je nezahvalno biti pedagogom i misao da *svojim radom ulaže u budućnost svoga društva*, zna mu često biti neuvjerljiva. Posebice zato jer se nastavnik danas mora involvirati na puno raznovrsnije načine. On nije više samo puki predavač, nije više isključivo „utvrda znanja“ već nerijetko na svojim satovima postaje i animator i inicijator, a i terapeut. Je li to nužno – imperativ? Možda nije imperativ, no, određene struke su uistinu specifične i obrazovni proces za određenu struku nužno je specifičniji. Npr. umijeće plesa ne stječe se na jednak način kao znanje o grčkoj morfologiji, a glumačke vještine ne stječu se na jednak način kao znanje iz stehiometrije. Što bi logično značilo da je i metodika poučavanja potonje specifičnije prirode. Priroda nastave na studiju glume sama je po sebi već heterogena (scenski govor, pokret, gluma, razne metode, manjak konsenzusa, studenti kao jaki individualci, naglasak na učenju vještina), pa osim što je već pripravljen u općeobrazovnom i stručnom, pedagog je zato pripremljen i u socijalnom segmentu. Poznato je kako je svaki pojedinac endem, odgajan od djetinjstva na drugačiji način, što je već samo po sebi kompleksno, a kada pred sobom imate mlade ljude koji radeći na svojim materijalima ostavljaju pred vama i komadić sebe, znate da morate biti senzibiliziraniji na drugačije načine i sadržavati notu tankoćutnosti.

Hentig[18] zanimljivo govori da bi pedagog trebao postaviti sljedeća pitanja - kakve talente, koji se neće razviti bez potpore, ima mladi čovjek i što po tom pitanju treba činiti društvo, što vlast, a što pedagog i kojim to sredstvima... pritom govoreći kako pedagogija i pedagog moraju biti fokusirani na konkretnog pojedinca i djelovati u skladu s njegovim mogućnostima, željama i

[18] Vidi u Kakav odgoj želimo?: o odgoju za 21. Stoljeće, Hartmut von Hentig, Educa, Zagreb, 2007.

sposobnostima. Zato je pogrešno očekivati da pedagogija udovolji tamo nekakvim idejama koje nemaju veze s pojedincem i njegovim aspiracijama. Dobar je pedagog baš onaj koji opaža i cijeni razlike: posebnosti u koje ne dira. Jer danas, u svijetu kojim vladaju sustavi i aparati, očuvanje individualnosti je ugroženo.

Ako smo rekli da student glume koji je u procesu *bildanja* svijesti dubljim udisajima traži veći kontakt sa samim sobom, ako pazi da njegov unutrašnji doživljaj uvjetuje riječi, onda je i njegov pedagog neminovno osoba koja to zna „gledati" i „voditi". Nije osoba kojoj će biti primarno stalo kako će izgledati konačni produkt, već ga zanima put mladog glumca, put koji započinje na akademiji i koji bi nužno trebao nastaviti i nakon studija jer će na koncu sam biti odgovoran za sebe. „Proces osvješćivanja, te korist koju studenti iz tog procesa mogu ponijeti sa sobom kao pomoć u svom daljnjem glumačkom djelovanju" trebao bi biti „važniji od eventualnog uspješnog ispita"[19] kaže profesor Rališ. Zato, zapravo, nije važno je li rekao to na ovaj, ili onaj način, već je važno da je rekao na način koji se baš njega tiče. Je li to rekao sporo, brzo, napravio očekivanu gestu, nije važno, jer student uči, uči se spajati s tekstom i samo to bi pedagog trebao pratiti i usmjeravati. Naglašavam „usmjeravati", a ne „učiti", jer kako će se netko spojiti s tekstom ne možeš nikoga *naučiti*.

Smatram prijekopotrebnim i korisnim onog pedagoga koji sebe ne pretpostavlja kao autoritet već koji je spreman distancirati se od svoje nadriuloge; koji je sposoban na dvosmjeran proces tj. otvoren je da i on uči i to upravo od onih koje uči. Sposoban je misliti pozitivno i vidjeti pozitivno u svakom studentu te ohrabrivati ih bez uljepšavanja. On je tu da vidi i spozna problem koji student ima, odredi na kojem je nivou svjesnosti (budući da nismo svi na istim nivoima), usmjerava i plovi s njime, ne intervenira u to kako nešto treba reproducirati, već ga uči da tekst ne doživljavaju kao nešto primarno jer taj tekst ne čini od njega glumca i nije srž glumačkog procesa. Svatko će se spojiti s tekstom na sebi svojstven način i možda će spoj otkriti neke nove sfere za koje nismo znali ni da postoje u nama. Ponovit ću opet kako korisno o tome zbori Cicely Berry tvrdeći da će svatko osluškivati sadržaj neke pjesme i da će svatko imati svoju jedinstvenu percepciju o njoj i baš zato se ne smije „nikada nikome reći kako će to učiniti, jer će uništiti ono što je osobno između tog čovjeka i teksta". Trebalo bi se samo poticati na slušanje i usmjeravati glumca.[20] I profesor Rališ[21] govori da glumcu treba biti omogućeno

[19] Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.
[20] Berry 1997:215
[21] Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.

iskusiti kako riječi djeluju na njega u trenutku dok ih izgovara, jer da sam čin izgovaranja riječi, njihov zvuk u zraku, može promijeniti njihovo značenje i time dubinski obogatiti glumčevo razumijevanje lica koje igra. Također, kako će student, u susretu s glasom i s tekstom, i zapravo sa sobom, otkriti to *novo* i *važno o samome sebi* ukoliko netko ne presijeca taj intiman moment. Samo pratiti, a ne tražiti da za nekakvu domaću zadaću obilježe svoje dahove u tekstu, stanu na baš unaprijed predviđeno mjesto, jer bi udah ili pauza trebala doći iznutra. Na takvo istraživanje ih pedagog treba pozivati. Budući da mu je dana uloga od povjerenja i uloga od autoriteta, treba ju iskoristiti na što bolji način. Na način da usmjerava i oplemenjuje, a ne da dirigira i koči.

Znala sam razgovarati sa svojim kolegama, nakon netom završene akademije, kako nisu sigurni što to oni imaju asistirati po klasama, ponuditi i učiti studente glume jer su i sami u sličnim „pelenama“ kao i oni. Utakmice u nogama još se nisu nanizale, a latili su se posla koji je delikatan. I složili smo se kako je istina da možda nemaju što tražiti u pedagogiji, da možda ne znaju sve o procesu osvještavanja ili o režiji, ali ako znaju gledati i primjećivati, ako znaju prepoznati iste zamke, muke i neslobodna tijela kao što su i oni sami imali (i/ili još uvijek imaju), nisu ni od kakve koristi. A nije li upravo to bitno, ako ne i najbitnije, i za pedagoge *veterane* – gledati i primjećivati? No, nemojmo zaboraviti kako je i gledanje i primjećivanje također – proces! I ono se uči. Možemo možda posjedovati pedagoški dar, no mislim da smo o samom faktoru dara već dovoljno rekli nešto ranije u ovom radu. Na kraju krajeva, takva osoba ni ne mora tendirati trajnom pedagoškom pozivu, ali to što je dolazio na satove, gledao, učio primjećivati, zapažao određene mehanizme i načine rješavanja istih, pomoći će mu da korigira i samog sebe.

Svaki je pojedinac jedinstvena jedinka s jedinstvenom ličnošću i mogućnostima. U našim životima tako često čujemo rečenice poput *on je težak karakter*. Ako je karakter skup odnosa jedinke prema drugim jedinkama i prema samome sebi, razmišljala sam tijekom studija, promatrajući sebe i druge studente, koliko faktor karaktera utječe pozitivno i negativno na nas i naš proces rada. Pa mi se tako činilo kako su i studenti s dozom samopouzdanja i oni s dozom samokritičnosti, pozitivno i negativno utjecali na samog sebe. Jasno da je vjera u vlastite sposobnosti poželjna, jasno da je i doza realne procjene vlastitih postupaka poželjna, no, s druge strane, studenti koji su imali izraženo jedno ili drugo znali su imati određenih problema u glumačkom procesu. Shodno tome, pedagog je bio primoran na razne individualne prilagodbe u pristupu kod takvih studenata. Student glume kojem je nedostajalo samopouzdanje i vjera u vlastite mogućnosti, ili koji je na pragu defetizma, nevjerojatno kako je čuo isključivo upute „nije to dobro“, „što sad radiš?“. Nepotrebno se još više uzrujavao, povlačio i osjećao nemoć,

dok su slučajevi studenata, jašući na valu samopouzdanja i sa zanemarivom dozom samokritike, bili skeptični i manje otvoreni za takav proces. Zapanjujući su bili *demoni* i jednih i drugih: povećanje nepovjerenja čim se dogodio neuspjeh na nekoliko proba kod jednih, te obilni obrambeni mehanizmi „šta on to meni ima govoriti“ kod drugih. Razmišljajući o tome, razmišljala sam koliko je izazovno pedagogu amortizirati takve slučajeve preuveličavanja s jedne, i oholosti s druge strane. Jednako tako, sigurno je izazovno i pronalaziti pristup kako ih to ne bi kočilo u glumačkom procesu.

No, da bi se našao način i pristup, ne može se zapravo, kada je riječ o karakteru i specifikumu pojedinca, ne uzeti u obzir činjenicu da se mladi upisujući fakultet istodobno nalaze u fazi postadolescencije. Upravo u tranziciji ka zrelosti kada se odvajaju se od roditelja, prihvaćaju sliku o sebi, postaju spremni za rad i društvenu angažiranost. Oni već dolaze na studij s određenim stavovima, navikama i predodžbama o sebi. Za te predodžbe zaslužne su zapravo bliske osobe u njihovim životima jer ono što mlada osoba prima tijekom odrastanja manifestirat će se u tome što će o sebi misliti kasnije, a jednom stvorena slika o sebi ne mijenja se lako, stoga su pojave, koje smo maloprije spominjali (poput samopouzdanja i samokritičnosti), oblikovane ranije i traže izuzetno pažljiv reverzibilan proces.

Zato sam razmišljala o potrebitosti za nekom vrstom pedagoškog takta. Sjećam se jednog sata kada je jedna studentica bila obeshrabrena, malodušna i nikako nije usvajala ono na čemu se radilo. To je sve više nalikovalo na pojavu *živog pijeska:* sve više je htjela, gurala, inzistirala na samoj sebi i postajalo je kontraproduktivno. U jednom trenutku profesor je naglo zaokrenuo u potpuno drugom pedagoškom smjeru. Za mene je to bio punokrvni primjer dobrog pedagoškog takta. Prepoznala sam u njemu osobu koja je bila svjesna da mora brzo procjenjivati i odlučivati u pedagoškoj situaciji, uz istovremeno uvažavanje zahtjeva individualnog slučaja. Bio je pripremljen za osjećanje, procjenjivanje i shvaćanje situacije s kojom se susreo.

Nemali broj put sam kod sebe primijetila kako i naše privatne emocije utječu negativno na naš rad. Moj klasičan primjer: scena ne ide, znam da nešto ne radim dobro, krećem se ljutiti na sebe, profesor detektira i objašnjava mi što je zapravo problem, kimam glavom kako razumijem, a zapravo ne razumijem, no budući da mi je to već ponovljeno nekoliko puta, bilo bi već stvarno sramota da opet ne razumijem, jer ću ispast „ona koja to nikako ne može“, pa lažem, govoreći kako „shvaćam“. No, moment kad me pedagog prozreo (ne da lažem, to je bilo jasno, već prozreo ono „iza“ mene), bio je olakšavajući. Nije čak ni komentirao, već samo djelovao (ali sam jasno osjetila kako me prešutno prepoznao). Zato, kada govorim o prepoznavanju naših emocija i onog „iza“, i to onih emocija koje negativno utječu na naš rad, vjerujem kako je bitna

sposobnost pravog gledanja i razumijevanja. Zato što se pravilnim „skeniranjem čuvstava“ mogu dokučiti prepreke u savladavanju određene vještine. [22]

Sve maloprije nabrojeno (pretjerano samopouzdanje, malodušnost, naše emocije) podsjetilo me kako mi često zaboravljamo da je određena vještina tj. kompetencija[23] zapravo sposobnost za postignuće i da valja pomno učiti studente razlikovati kompetenciju od same izvedbe. Kompetencija ne znači uvijek i dobru izvedbu. Dakle, u procesu osvještavanja i učenja vještina treba studentima objasniti kako ne znači da će oni odmah vladati njima i svaki put biti nepogrešivi. Postojat će razdoblja kad mladome glumcu uopće „neće ići“, ali treba im blago ukazivati da to uopće nije sfera o kojoj trebaju brinuti, već trebaju brinuti o „putu“ na kojem će pokušavati postati što kompetentniji (a time i konkurentniji).

Kad već spominjem kompetencije, proučavajući literaturu o pedagogiji naišla sam na Lerscha[24] koji interesantno kaže da neko umijeće tj. vještina pripada, *kompetenciji za djelovanje* jer da bismo znali kako izvoditi nešto, to uključuje i znanje o tome što činimo, zašto to tako činimo i što time dobivamo. Pa mi se čini kako su organski glumački proces i glumačka svijest upravo nešto poput *kompetencije za djelovanje*. Tu, naime, nema mistifikacije: zna se što se postiže dubokih udahom, punim glasom, centriranim tijelom, zna se što znači kada je studentu dopušteno da ispituje riječi izgovarajući ih na glas (i što te riječi čine njegovom tijelu tj. kako otvaraju nove mogućnosti), a i na koncu kako to sve pridonosi sveukupnoj slobodi i samosvijesti. S druge strane, učenje čiji rezultat mora biti repetiran ili recikliran, za studente u pravilu nema koristi. Pedagog će oplemeniti glumca ako ga uči kako može *proširiti* sebe razvijajući upravo nešto poput *kompetencija za djelovanje*.

Govoreći o važnosti pedagoškog pristupa moram se dotaknuti i onoga čemu sam se uvijek čudila, a to su bile neprofiltrirane kritike (nerijetko potpomognute nečim iz studentove privatne osobe) i nekorektan odnos. Biti nastavnik, a posebice nastavnik glume, jednom postadolescentu mora uključivati maksimalnu korektnost i filtriranje kritika (i da se nikako ne ulazi u sferu privatnog). Uistinu vjerujem kako je prilagodba važna jer ne sazrijeva u ovoj fazi

[22] Pritom ne mislim ni na kakvu (psiho)terapeutsku metodu intervencije u problem, u to nema potrebe zazirati, nego samo dokučiti onaj potreban segment problema kojim bi pedagog studentu pokušao osvijestiti koje ga to emocije i na koji način ometaju u savladavanju vještine.
[23] U ovom slučaju je možemo slobodno nazvati umijeće, vještina, svijest.
[24] Vidi u Nastava kao čin uravnoteženja, Rainer Lersch, Pedagogijska istraživanja, II (1), 2005., 85.-100. str.

samo organizam već sazrijeva i ličnost koja vodi mladu osobu u svijet. Pritom ne bih htjela zbunjivati. Ne mislim ja da treba biti isključivo dobroćudan, uviđajan, blag, popustljiv, no trebala bi postojati mješavina svega budući da psihosazrijevanje, osim što ovisi o mladima samima, ovisi i o nastavniku. Pogotovo ako u njemu mogu vidjeti principijelnu i pravičnu osobu jer je danas mladima prijekopotrebna potpora temeljena na permanentnim sustavima vrijednosti. Uostalom, pedagog ne bi smio zaboravljati da studenti vrlo često grade sliku o sebi i o svojim vrijednostima, na temelju toga kako ih nastavnici opažaju i vrednuju jer im je to često jedina referentna točka, te zahvaljujući povratnoj informaciji, koju nerijetko sami iščitavaju, svjesni su ili nisu svjesni u čemu su dobri ili loši.

Pritom je svaki nastavnik, vjerujem, vrlo svjestan da će ga studenti propitivati i promatrati na razne načine: je li nastavnik kompetentan, kako reagira na neočekivane situacije, je li principijelan, je li iskren u radu i odnosu (ili je to samo privid, a iza toga stoji nešto drugo), kako se odnosi prema pojedincu (odnosi li se kao nadređeni ili, još gore, podrugljivo). I izvjesno je da će upravo pojave poput cinizma, agresivnosti, nepoštivanja, nezainteresiranosti, razdražljivosti, nekorektnosti, nepoštenja studenti jednako tako preuzeti, po ponuđenom nastavnikovom obrascu, kao osobnu strategiju djelovanja i osobno držanje.

Što kada nastavnik na sve to motri i brine? Ima takta, ne nameće im svoja rješenja, uviđa što ih eventualno koči, odnosi se s poštovanjem. Uz to ih pažljivo vodi i usmjerava: da ne moraju žuriti, da ne moraju ništa činiti jer ne moraju nikoga impresionirati; da je bitno da sami sebi tumače tekst, osluškuju kako na to reagira njihova nutrina i da će *to feel* doći kao posljedica *to do*; da govor ne prestaje u pauzi već je odjek onoga ranije i onoga što slijedi; da u sferu kontrole isto tako spada i kategorija vremena te da si trebaju dopuštati i uzimati vremena koliko žele; da ne zamagljuju sobom tekst i sadržaj jer nisu bitni oni već misao; da ne ulaze u način govorenja, već puštaju da ih riječi vode i provociraju ne mareći kako to izgleda ili kako netko želi da izgleda; da budu svjesni važnosti zagrijanih mišića budući da prostor u njima mora titrati, a za udisaj se moraju koristiti konkretni mišići; da je jako važan onaj trenutak kada će biti u apsolutnoj kontroli i moći biti lišeni svake geste, sve „pospremiti“ unutar toga prostora i uspjeti cijelim svojim tijelom reći sve što žele (i tek onda kad to savladaju odabrati hoće li dići ruku ili nogu, znajući pritom da mogu i bez njih, budući da je to stvar odluke); i da će, sve više uranjajući u proces, biti sve manje rečenica poput „ma da, ali ja unaprijed odlučim kako bi to rekao, onda mi se to ne dogodi i onda se *zbediram* i dok dalje govorim ne mogu prestati misliti o tome“. Što kad nastavnik na sve to sustavno usmjerava studente? Je li to „samo“ to?

Ja bih izdvojila još jedan važan segment!

Osim usmjeravanja u osvještavanju samih sebe, pedagog će ih morati osvještavati i o važnosti učenja na vlastitu odgovornost. Zato što je mladim glumcima važno steći neku vrstu autoregulativnosti. Nakon studija vrlo je malo vjerojatno da će netko drugi biti odgovoran za održavanje njihove higijene i glumačke svijesti. Bilo bi lijepo kada bi imali svojevrsnog trenera, ili da kazalište ima neku osobu koja će paziti na glumce i upozoravati ih na vrat, grč, glas. Upravo suprotno! Često će određene glumačke realizacije od njih biti tražene „smjesta" i mladi glumci imat će osjećaj da sve mora biti promptno isporučeno, te će im se događati pribjegavanje „vatrogasnim intervencijama" koje su zapravo instant rješenja i nisu dugoročno korisna. Stvar je jednostavna, budući da ne mogu kraj sebe imati nekakvu Cicely Berry, jedino što imaju, imaju sebe i sistem autoregulacije koji će im pomoći da se češće, ako ne i stalno, vraćaju bazi, vještinama, alatima koje su stjecali studirajući.

„Naravno da svaki pojedini student ima svoje specifične krive navike što se držanja tijela i korištenja glasa tiče pa rad stoga mora biti strogo individualan. A krivih će se navika uspješnije rješavati ako i sami, van Akademije, počnu o tome voditi brigu. Što prije počnu sa samoopažanjem u privatnom životu, to bolje. To ne bi trebalo biti teško. Ako samo jednom dnevno ulove sebe privatne u neoptimalnom položaju glave ili ramena, pa se zatim namjeste u optimalniji položaj te pri tome osjete razliku, ispitujući što ta promjena položaja čini ostalim dijelovima tijela, već čine nešto korisno za svoju glumačku svijest."[25] Ja sam npr. koristila priliku tijekom obične kupovine da optimalno pokušam namjestiti svoje tijelo, duboko udahnem prije potraživanja štruce kruha. Znala sam si zadavati rute koje moram prohodati s npr. što izduženijim vratom.

Svijest nije dugoročna stvar i morat će je dalje razvijati - sami. Zato je još važnije da imaju tijekom studija osobu koja će ih za to osposobiti. Ne da nauče kako nešto točno reproducirati, jer, gdje će taj isti nastavnik biti kasnije? Gdje će biti za vrijeme procesa njihovih prvih profesionalnih predstava? Neće biti s njima. Bit će sami i očekivat će se od njih da nešto i znaju budući da se školovali nekoliko godina za to. Pa nije li onda dragocjenije da se studenta vodi i usmjerava? Da on to potom ponese u bitke koje mu tek slijede? Da ga se osposobi i naoruža?

Nakon studija, mlade ljude zaista zna čekati nekad zavodljiv, nekad bezobziran put. A normalno je da svi streme kapitalizaciji. U grotlu nepravde, faktora sreće, pseudoznanja i kada se čini

[25] Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.

kako znanje ipak više nije „imanje“ treba ih na vrijeme upućivati na važnost stjecanja glumačke svijesti, (samo)motiviranja i odgovornog ophođenja sa stečenim vještinama.

ZAKLJUČAK

U ovom radu govorim o određenim problemima glumačke struke, o nedostatku sustava, o važnosti ususatvljivanja zajedničke baze, o glumačkoj svijesti, o važnosti pedagoškog pristupa, o našim navikama; navodim i problem unaprijed zamišljenih „likova“, opterećenosti kanonima, navodim problem predodžbe; govorim o problemu profesora i redatelja koji žele realizaciju svojih zamisli… i sada, na koncu, razmišljajući o svemu nabrojenom, razmišljam o pojmu - „očekivanja“. I muči me misao, koliko nam ta naša očekivanja, općenito gledajući, svjesno ili nesvjesno kompliciraju život. Koliko su već utkana u nas, a da ih nismo ni svjesni. Svi mi, naime, imamo određena očekivanja od sebe (želim postići ovo ili ono da bih bio sretan i kompletan), partnera (želim da bude prema meni ovakav i onakav; da ima takve i onakve osobine), od roditelja, prijatelja, pa jednako tako i redatelj od glumca, profesor od studenta, mi od kolege, probe, projekta... No, velik problem svih tih naših očekivanja jest u tome što ona, vrlo često, imaju veze s ishodom, a nemaju veze s putem. Naše nezadovoljstvo i nezadovoljstvo drugoga rađa se kada ponuđeni rezultat ne odgovara slici našeg očekivanog rezultata. Ako već ionako postoji izvjesni *Circus Maximus* za naše, nimalo lake, životne trke, ne bi li bar na mjestu kakvo je npr. Akademija, trebali preispitivati upravo naš put, a ne ishod. Zato što sumnjam da ćemo se bez takvog pristupa uopće imati priliku razviti.

Razmišljajući sada, na kraju ovog rada, o glumačkom procesu, razmišljam i o tome, kako to da sebi jednako možemo biti prijatelj i neprijatelj. I zašto tako često odaberemo ovo drugo? Zbog neznanja! Općenito gledajući, zar nije istina da sva naša ljudska rješenja mogu doći samo iz smjera obrazovanja, edukacije i rada na sebi? Ali rad na sebi prirodna je obveza svih nas, a ne samo onih koji koriste tijelo kao instrument za stvaranje. Naš je ljudski zadatak razvijati određenu unutarnju disciplinu koja će nam omogućiti transformaciju vlastitog ponašanja, omogućiti modifikaciju vlastitih perspektiva i bolji pristup životu. Vjerujem da, u tom slučaju, na našem putu ne bismo vidjeli nikakvu maglu, a za matematiku ne bismo morali ni mariti.

SAŽETAK

Rad se bavi propitivanjem glume i glumačke struke te traga za mogućim alatima i vještinama koji bi potpomogli glumačkoj struci da uspostavi svojevrsnu bazu i sustav. Istražuje što bi to bila glumačka svijest i može li ona biti spomenuta baza. Dotiče se i segmenta o specifičnosti glumačkog procesa, delikatnosti osvještavanja glumca, lišavanja navika i itd. Isto tako donosi promišljanja o važnosti pedagoga općenito, te posebno važnosti pedagoškog pristupa u obrazovanju i odgoju glumca.

KLJUČNE RIJEČI

gluma, pedagogija, svijest, glumačka svijest, pedagoški pristup

LITERATURA

- Rališ, Tomislav, Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73. str.
- Gavella Branko, Glumac i kazalište, Biblioteka Sterijinog pozorja, Dramaturški spisi III., Novi Sad, 1967.
- Gavella Branko, Teorija glume, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005.
- Berry Cicely, Glumac i glas, AGM, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1997.
- Berry Cicely, Text in action, Virgin Books, London, 2001.
- Hentig Hartmut von, Kakav odgoj želimo?: o odgoju za 21. Stoljeće, Educa, Zagreb, 2007.
- Lersch Rainer, Nastava kao čin uravnoteženja, Pedagogijska istraživanja II. (1), 2005., 85.-100. str.