Ritamske sekcije u dramskom teatru

Pejnović, Marina

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:874164

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

MARINA PEJNOVIĆ

RITAMSKE SEKCIJE U DRAMSKOM TEATRU

Pisani dio Diplomskog rada

Zagreb, 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij kazališne režije i radiofonije

RITAMSKE SEKCIJE U DRAMSKOM TEATRU

Diplomski rad

Mentor: mr. sc. Ozren Prohić, red. prof. art **Studentica: Marina Pejnović**

Zagreb, 2018.

SADRŽAJ

Sažetak i ključne riječi…….....1

Summary and key words……..... 2

1. Uvod……...…….3

1.1 Mehanizam ritma u komunikacijskom kanalu……..……5

2. Ritam u prostoru mentalnog vremena……..…...9

2.1 Kontinuitet i diskontinuitet vremena…… 9

2.2 Temporalni pluralizam……12

2.3 Superponirana linija vremena…….……14

2.4 Vertikalno superponirano vrijeme……...14

3.Ritam u prostoru izraza……...…..….17

3.1 Anatomija ritamskog obrasca i ritamska sekcija…….17

3.2 Manipulacija ritmom kod publike……...……...…….19

4.Manipulacija ritmom u glumi……...……..…24

4.1 Primjer 1 - Jedna vremenski superponirana linija u izrazu…….……26

4.2 Primjer 2 - Spajanje dvije vremenske linije kao osnovni izraz jednog lika……28

4.3 Primjer 3 - Ritamska sekvenca kao osnovni izraz situacije……...….29

4.4 Primjer 4 - Ritamska sekvenca kao izraz grupe……..……31

4.5 Primjer 5 - Ritamska sekvenca kao središnja ideja koncepta…… 33

5.0 Zaključak…….36

6.0 Popis literature……....37

7.0 Biografija……38

Sažetak

U pisanom završnom radu proučavam funkcioniranje čovjekovog mentalnog prostora i njegov prijenos u čovjekov izraz te propitujem kroz dosadašnje ispitne produkcije kako se taj proces odražava na glumu i režiju. Mentalni prostor i izraz vremenski su produkti obrade forme i sadržaja u vremenu. Jedino što je istovjetno u misli i izrazu je ritamski obrazac. On se ostvaruje tako što spaja više vremenskih linija u naizgled jednu informaciju koju dobivamo u izrazu. Ritamski obrazac u sebi ne nosi sadržaj i formu, ali je produkt odnosa toga dvoga. U glumi i režiji taj proces je često obrnut prijenos. Publika gleda ritmički obrađen materijal već grupiran u makro situacije - ritamske sekcije i ritamske sekvence. Međutim na probi obrnutim redoslijedom istražujemo kako mentalni prostor glumca proširiti na način kako bi dao točan ritamski obrazac u izrazu. Ritam je jedino u izvedbi što jest, on nema negaciju, te o njemu možemo imati stav. Ritam ne možemo ne usvojiti, neovisno o tome je li ritam svjesno ili nesvjesno primljen.

Ključne riječi

- ritamski obrazac - komunikacijski kanal - prostor mentalnog vremena - prostor izraza - vremenski kontinuitet - vremenski diskontinuitet - temporalni pluralizam - superponirano vrijeme - horizontalno vrijeme - vertikalno vrijeme - točka kreacije - filozofija trenutka - filozofija trajanja - ritamska sekcija - ritamska sekvenca - *kao da* barijera - kolektivna samoća publike - Zaborav - sebesabiranje - glumački ostatak - vremenska blokada - vremenska ekstenzija - *Gospođica Julija* Augusta Strindberga - *Sjećanje vode* Shelagh Stephenson- *Tri sestre* Antona Pavloviča Čehova - *Arkulin* Marina Držića - *Kratki izlet* Antuna Šoljana

Summary

In my final thesis I research the functioning of the human mental space and its transmission into a man's expression and I study this process through acting and directing of the former exam productions. Mental space and expression are temporal products of form and content processing in time. The only thing that is identical in thought and expression is the rhythmic pattern. It is accomplished by joining several time lines in the seemingly one information we get in the expression. The rhythmic pattern in itself does not carry the content and form but is the product of the relationship between the two. In acting and directing this process is often a reverse transmission. The audience sees rhythmically processed material already grouped into macro situations - rhythmic sections and rhythmic sequences. However, during rehearsals we research in a reversed sequence how the actor's mental space expands in a way that would give the exact rhythmic pattern in an expression. Rhythm is the unique thing in itself in a performance, it is without negation so we can acquire an attitude towards it. We can not be unadapted to the rhythm, regardless of whether the rhythm has been consciously or unconsciously received.

Key words

- rhythm pattern - communication channel - space of mental time - space of expression - time continuity - time discontinuity - superimposed time - horizontal time - vertical time – point of instant creation - philosophy of instant - philosophy of duration - rhythm section- rhythm sequence - *as if* barrier - collective loneliness of audience - Oblivion - being self-evident - actors remnant - time block - time extension - *Miss Julie* by August Strindberg - *The Memory of water* by Shelagh Stephenson - *Three sisters* by Anton Pavlovic Chekhov - *Arkulin* by Marin Držić - *Kratki izlet* by Antun Šoljan

1. Uvod

Riječ ritam dolazi od grčke riječi *rhein* čije je značenje teći, protjecati. U svojoj osnovi riječ ritam sadrži komponentu vremena. Ritam je organizacija vremena samog, a gledano iz naše subjektivne perspektive vremena potrebno je vrijeme kako bi se ritam uspostavio. Ritam u kontekstu parametra u glazbenoj strukturi dolazi od grčke riječi *rhythmos* što znači mjera tijeka vremena.

Ritam je ponavljanje određenih pojava u pravilnim vremenskim razmacima. (Hrvatska enciklopedija; http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=52994)

Znači ritmu je potrebno vrijeme kako bi se uspostavio te ga u vremenu koje troši i doživljavamo. Ritmom ne možemo mjeriti vrijeme i ritam nam ne sugerira trajanje vremena, već je ritam način protoka vremena i konstantan je u vremenu, točnije neodvojiv od čovjekovog subjektivnog doživljavanja vremena. Ritam jedini i omogućuje doživljaj vremena te je stoga isključivo subjektivna kategorija. Iz toga proizlazi da je ritam organizirano vrijeme bez svijesti o trajanju te je konačni produkt ritma organizirani protok subjektivnog doživljavanja vremena. Ritam može biti produkt samo onda kada je intencionalno zapažen/usvojen, to jest kada mu je poklonjena koncentracija primatelja koji spoznaje njegov ritamski obrazac. Ritam postoji neovisno o vlastitoj mogućnosti produkta, a u daljnjem radu bavit ću se zapaženim ritmom kao kreativnim produktom.

Sve što se događa i jest u prostoru i vremenu ima ritam i jest u ritmu, ali iz konteksta produkta proizlazi podjela na osviještenog i neosviještenog primatelja ritma. U svakom slučaju svaki ritam oko nas je primljen od strane našeg tijela. Kako bi ritam mogao biti produkt, mora imati osviještenog primatelja ritma. U ovom radu bavim se s osviještenim primateljem ritma koji svjesno usvaja ritamski obrazac. I ta skupina može se podijeliti na dva tipa primatelja: na onog koji ga usvaja iz funkcionalnih razloga (npr. doktor osluškuje srce, radnici osluškuju strojeve…) i na one koji ga usvajaju kao umjetnički produkt, točnije prepuštaju se proizvedenom ritmu u izvedbi.

Svaki ritam jest u vremenu i kako bi uopće nastao potrebna je energija koja ga proizvodi. Osnovna anatomija ritma upravo proizlazi iz izmjene stanja potencijalne energije (opuštanje, stanka) u kinetičku energiju (napinjanje, udarac) ili na primjeru glazbe izmjena zvuka i pauze. Kroz uspostavljanje pravila između tih tenzija oblikuje se ritamski obrazac koji osviješteni primatelj usvaja. Napinjanje ili udarac u energiji za primatelja nosi sadržaj ritma, informaciju.

Stanka ili opuštanje u ritmu nosi prostor za doživljaj, iščekivanje sljedećeg sadržaja ili prostor za odgovor koji se može nastaviti prema dosadašnjem ritamskom obrascu ili transformirati u novi sadržaj to jest ritamski obrazac. Upravo mogućnost transformacije nakon stanke uzrokuje napetost u osviještenom primatelju te automatsku prisutnost u proizvedenom materijalu.

Princip dualnosti izmjene napinjanja i stanke u energiji odražava se u biološkom mehanizmu tijela (udah/izdah); to je stalna izmjena tenzija između kojih nema hijerarhije jer jedna bez druge ne postoje. Iz toga proizlazi kako je osnovni princip osvještavanja ritma ponavljanje i promjena u ponavljanju.

Umjetnički produkt ritma za osviještenog slušatelja može nastati iz različitih vanjskih izvora (čovjek, instrument, objekt, okolina...), ali kad je ritamski obrazac uspostavljen, on se ostvaruje u čovjeku i utječe, to jest mijenja njegov unutrašnji biološki ritam. Osvještavanje ritma je stoga osvještavanje promjene u vlastitom biološkom ritmu, te stoga možemo reći kako se svijest o ritmu uvijek ostvaruje kroz svijest o organskom. Pritom se biološki ritam čovjeka ne sudara s vanjskim izvorom ritma, već se s njime usklađuje jer je nemoguće ne reagirati na ritam. Biološki se ritam čovjeka s nekim ritmovima može izjednačiti, a nekima se opire. Izjednačavanje izvanjskog ritma i biološkog ritma čovjeka, događa se kada reagiramo na ritam koji proizvodi drugi čovjek (npr. navijanje na utakmici). Opiranje biološkog ritma izvanjskom ritmu odvija se kada primatelj reagira na ritam proizveden od strane objekta (npr. zvukovi mehanizacije na gradilištu), ali i opiranje čovjeka ritmu mijenja unutarnji biološki ritam. Neovisno o tome iz koje vrste vanjskog izvora dolazi do promjene biološkog ritma, vanjski izvor ritma uvijek završava u primatelju. Ritamski obrazac kao produkt uvijek završava u čovjeku i različit je u svakoj osobi u kojoj se završava. Dio ritamskog obrasca čiji kraj nam je nepoznat jer se do kraja ostvaruje u primatelju i mijenja njegov biološki ritam jest ritamski ostatak. Ritamski ostatak je odgovor primatelja - koji može zadržati u sebi ili ga pretvoriti u izraz. Primatelj uvijek ima odgovor koji je različit kod svake osobe te je stoga ritamski ostatak uvijek subjektivan. Zahvaljujući tom mehanizmu gledatelj i prati izvedbu te s njome dijalogizira. Vanjski izvori ritma nastaju u prostoru, vremenu i uz pomoć energije, a unutarnja manifestacija ritma to odražava u prostoru čovjekova tijela kroz subjektivni doživljaj vremena i drži osviještenog primatelja u konstantnoj, potencijalnoj energiji. Proces reakcije osviještenog primatelja (čovjeka) i dovršetak produkta ritma u njemu nije nešto što se usvaja, za što je potrebno iskustvo ili što proizlazi iz kritičke svijesti, nego je to čovjekov automatizam koji svemu naučenom prethodi te je dio prostora nesvjesnog. Kada osviješteno

primimo ritam, naša reakcija nosi i naš sadržaj, ali i sve ono što nismo osvijestili – prostor nesvjesnog. Primanjem ritma mi sebi prevodimo same sebe u cjelini. Upravo insistiranjem na ritmu u izvedbi otvaramo prostor nesvjesnog što nam omogućuje biološki mehanizam našeg tijela. Ritam nam omogućava da onaj dio koji ne možemo racionalizirati i imenovati u izvedbi rastvorimo u vlastite osjećaje, slike, zvukove, unutrašnje potencijale pokreta. Ritam pokreće unutrašnji život i automatski involvira primatelja jer se primatelj u stvari obradom ritma u sebi, bavi samim sobom.

1.1 Mehanizam ritma u komunikacijskom kanalu

Govor je jedan od najočitijih primjera manifestacije ritma u svakodnevnom životu pa tako i u kazalištu. U govoru se ritam manifestira preko principa recipročnosti ritma, izmjene svjesnog i nesvjesnog. Onaj koji proizvodi ritam kroz govor, čak i kada ga nije svjestan, uvijek šalje i ritamsku informaciju, a onaj koji ga osviješteno prima, nije svjestan da je i ritamska informacija sublimat koji je primio, te se u njemu pokreće područje vlastitog svjesnog i nesvjesnog. Bit govora je da ono što želimo komunicirati nije izrečeno, jer je cjelokupnost misli nemoguće izreći, ali i neizrečeni dio misli dio je govora i informacije koju dobivamo slušanjem i to upravo preko ritma. Ritam nosi i izrečeni dio (sadržaj, informaciju) i neizrečeni dio. To je stoga što sve vrednote govora uključuju ritam.

Smatram da su elementi pokreta i zvuka bili uvijek osnovni elementi ljudskog izraza uopće, napose ljudskog jezičnog izraza, neumjetničkog i umjetničkog. (...) Prema tome vrednote govornog jezika jesu: 1. Intonacija, 2. Intenzitet, 3. Rečenični tempo, 4. Pauza, 5. Mimika, 6. Gest i 7. Stvarni kontekst. (Guberina, Petar. 1967:19. *Zvuk i pokret u jeziku*.)

Čovjek konstantno prevodi samoga sebe. Kreacija također nije ništa drugo, već prijevod sebe. Govorne vrednote su sekundarna kreacija u odnosu na izvorište koje nije u potpunosti prenosivo - misao. Čovjekova misao nikada ne odgovara tempu govora. Tempo misli je neprenosiv i govor je uvijek u zakašnjenju u odnosu na misao. Poveznica između misli i govora je ritam. Tempo ritma u govoru se mijenja, ali obrazac ritma ostaje isti u prijenosu u vanjski izraz, govor. Kaos koji se odvija u našem unutarnjem prostoru, mentalnom prostoru, prostoru misli, mora se urediti kako bi se pretvorio u izraz. Emocija, intencija, slika, jezik u nama se paralelno odvijaju te ih ne možemo do kraja izraziti. Prema bitnosti određujemo što će biti dio našeg izraza; radimo hijerarhiju unutar cjelokupnosti našeg mentalnog prostora te to izražavamo. No u proces hijerarhizacije (između više informacija, emocija, intencija, slika itd. u prostoru misli) ostavlja posljedicu na naš izraz; obrada svih podataka u našim mislima

i odnosi između svih misaonih podataka mijenjaju ritam u izrazu - nose ritamski obrazac. Taj ritamski obrazac sa svojim udarcima i stankama nosi ritmički zapis procesa hijerarhizacije između misaonih podataka. Obrazac ritma misli nam prenosi odnose između misaonih podataka i jedini je dio misli koji je istovjetan i u izvedbi ljudskog izraza. Internalizaciju čovjeka (misao) i eksternalizaciju čovjeka (izvedba) jedino povezuje obrazac ritma i jedini je dio čovjekovog izraza (internaliziranog i eksternaliziranog) koji u prijenosu prijevoda sebe samih drugima, nije pojednostavljen. Ritam koji proizvodimo u izrazu je ritam odnosa u našim mislima. Dok na misli i govornim vrednotama možemo raditi, na ritmu ne možemo. Određena misao, pa time i vrednote govornog jezika, imaju ga automatski. Ritamski obrazac možemo samo izraziti ili ne, ovisno o volji.

Ritam dakle u stihu i u prozi postizava se kreativnim rasporedom vrednota govornog jezika njihovom kompozicijom u cjelini jezičnog izraza i pri pojedinim kombinacijama glasova same artikulirane riječi. Ritam sadrži baš u sadržaju vrednota govornog jezika, osnovni izraz umjetničke misli. Pokretnost, neuokvirenost vrednota govornog jezika, mogućnost da se priključe da preformiraju svaku artikuliranu riječ, pruža umjetniku veliko područje kreacije ritmova. U ritmu govori stvarnost, koju duboko osjeća umjetnik: ona nam prenosi svoju umjetničku misao ritmom i mi ulazimo duboko u stvarnost s pomoću umjetnikova ritma. (Guberina, Petar. 1967:95. *Zvuk i pokret u jeziku.*)

Ritmom u govoru to jest izvedbi ljudskog izraza možemo manipulirati, ali njegov obrazac nam je zadan - automatski kodificiran. Dobrog ili lošeg izvođača upravo preko toga možemo prepoznati. Izvođač koji izvanjski pokušava izvesti ritamski obrazac koji nije nusprodukt/koprodukt misli, već koji izvanjski imitira ritamski obrazac, je loš izvođač jer usvaja izvanjski kod, a ne nalazi misao istovjetnu tom kodu - ritamskom obrascu. Ukoliko je ritamski obrazac zadan izvođaču izvanjski, on ga mora prevesti u sebe i naći ritamsko ishodište tog obrasca. Ritamski obrazac ne nosi informaciju, već samo odnose između emocija, slika, intencija i jezika u našim mislima. U tom slučaju za izvođača je taj ritamski obrazac i ritamski ostatak. Izvođač mora prevesti ritamski obrazac u informaciju jer sam ritamski obrazac ne nosi informaciju. Ritamski obrazac je samo zapis odnosa u mentalnom vremenu (između emocija, slika, intencija, jezika…) te on upućuje na odnose između informacija, ali ne i na informaciju samu. Stoga, na primjer, redateljska uputa u obliku ritamskog obrasca ili ritamske improvizacije mora biti prevedena od strane glumca u emociju, sliku, intenciju koje *daju* taj ritamski obrazac. Ukoliko glumac ne prevede, a izvodi nešto u određenom ritamskom obrascu, to je samo kod, ljuštura. Izvođaču ritamski obrazac kao uputa

mora biti i ritamski ostatak jer inače ne proizvodi ništa.

Govor uvijek izdaje i pojednostavljuje misao. Uvijek imamo osjećaj prostora koji je ostao neizrečen, a koji smo pokušali prenijeti. Upravo taj prostor (neprevodivi ostatak misli) je jedino moguće prenijeti preko ritma izvedbe. Taj ostatak misli nema direktno značenje za primatelja, ali direktno komunicira i preko njega prepoznajemo je li nešto vjerodostojno u izvedbi ili nije.

(...) dakle epoha, kada izraz nije više gola akcija ni kopija akcije, nego riječ, izraz za akciju u ljudskom smislu. Taj novi oblik izraza nije više jednak sadržaju iz onomatopejske epohe, iako je formalno oblik isti: i po organima, i po izvoru zvuka, i pokreta. Time je zvuk artikulirane riječi neovisan od imitacije prirode postao zvuk čovječjih djela materijalnih i duhovnih. (Guberina, Petar. 1967:98. *Zvuk i pokret u jeziku*.)

Bitnost komunikacijske istovjetnosti ritamskog obrasca misli i izraza u onomatopejskoj epohi je još više dolazio do izražaja i jedini je dio izraza koji je istovjetan u toj epohi i epohi artikulirane riječi. Ritamski obrazac je prapočelo komunikacije neizrečenog i nesvjesnog koje se nije mijenjalo do danas.

Ritamski obrazac uvjetuje izvedbu svakog dijela izraza, iako ne nosi informaciju. Nestrukturirani dio izraza (npr. zastajkivanje u govoru) je isto dio ritamskog obrasca, dio koda. Upravo u nestrukturiranom dijelu izraza (istovjetnom u mentalnom vremenu i izrazu) rastvara se prostor neizrečenog i nesvjesnog. Primjer za to je i podtekst – namjerna razlika govorenog i intencije. Podtekst upravo prepoznajemo zahvaljujući ritamskom obrascu, jer se ritamski obrazac podteksta ostvaruje kao diskrepancija sadržaja i intencije u mentalnom vremenu te sadržaja i govora u izrazu. Ritam govora ne odgovara sadržaju izgovorenog (svojevrsna izvođačka sinkopa). Nestrukturirani dio izraza je nositelj *informacije* u podtekstu. Podtekst je intencionalna neizrečenost koja ustvari komunicira glavnu informaciju. Podtekst u svoju korist stavlja nemogućnost krajnjeg izraza mentalnog vremena. Publika kada osvijesti podtekst i dalje nije u potpunosti sigurna što točno izvođač misli, ali je primorana skrenuti pozornost na neizrečeno. Pokušaj manipulacije i osvještavanje neizrečenog dijela izraza te pokušaj upravljanja s istim kod publike, osnovno je pitanje i problem cjelokupne povijesti kazališnog djelovanja. Svi pokušaji rješavanja tog problema nisu ništa drugo nego imitacija komunikacijskog kanala ritamskog obrasca.

Ritamski obrazac u misli nastaje u sadašnjosti. U izrazu se ritamski obrazac ostvaruje u zakašnjenju u odnosu na misao – kao prošlost. Primatelj implicira budući završetak u vidu ritamskog ostatka. Stoga je ritamski obrazac dokaz o nepostojanju sadašnjosti, prošlosti i budućnosti jer je zapis nekoliko vremenskih linija koje se ostvaruju različitom brzinom u mentalnom vremenu i prostoru izraza.

2. Ritam u prostoru mentalnog vremenu

Svi elementi misli (emocija, intencija, jezik, slika…) nose svoje vrijeme. Točnije, svaki element misli jest vremenska linija. Različite vremenske linije ne možemo izraziti istovremeno, već ih moramo hijerarhizirati kako bi preveli misao u izraz. Odnos između tih vremenskih linija je ritamski obrazac. On je zapis odnosa u mentalnom vremenu.

2.1 Kontinuitet i diskontinuitet vremena

Ali ono što nazivamo mjerenjem vremena nije ništa drugo doli brojenje istodobnosti. (Bergson, Henri - Louis. 2011:71. *Vrijeme i slobodna volja*.)

Činjenica je da ritamski obrazac u sebi sadržava zapis odnosa prošlosti, sadašnjosti i budućnosti istovremeno. To nas i dovodi do toga kako su prošlost, sadašnjost i budućnost artificijelna podjela koja nam kao i sat samo pomaže u snalaženju u biološkom vremenu, vremenu života koje samo percipiramo kao kontinuitet.

Također slijedi da u prostoru ne postoji ni trajanje pa čak ni slijed, ako tim riječima dajemo smisao u kojem ih uzima svijest; svako od navodnih uzastopnih stanja vanjskog svijeta postoji samo, zasebno i odvojeno; njihovo mnoštvo zbiljsko je samo svijesti koja ih prvo može zadržati, a onda postaviti jednog pokraj drugog i tako ih međusobno odijeliti.(...) Trebali bismo stoga razlikovati dva oblika mnoštva, dva vrlo različita viđenja trajanja, dva aspekta svjesnog života. (Bergson, Henri - Louis. 2011:71:82. *Vrijeme i slobodna volja*.)

Po Bergsonu osnovno svojstvo vremena je trajanje. Trajanje je neuništiva jedinica vremena, esencija vremena, a ono što nama pomaže u snalaženju unutar tog trajanja je upravo podjela na prošlost, sadašnjost i budućnost. Kontinuitet trajanja navodi nas na tu podjelu stoga što, za sve što imamo osjećaj da se novo dogodilo, ustvari je u korelaciji s prošlošću. Otvaranje novog događaja kojeg možemo staviti u korelaciju s prošlim, upućuje Bergsona da vrijeme podijeli na kreativno i svakodnevno vrijeme. Organizirano vrijeme ne nudi osjećaj trajanja, trajanje doživljavamo kada nema sadržaja (svakodnevno vrijeme), a potom u trenutku prekida kontinuiteta (kreativno vrijeme) kreće novi vremenski kontinuum. Primjer za vremenski kontinuum Bergonu je zvuk njihala. Pokretanjem njihala nastaje zvuk, a nakon toga čujemo odzvanjanje te se nastajanje zvuka i odzvanjanje prividno šire jedno u drugo na način da više ne razlikujemo jedno od drugoga, samoorganiziraju se u jednu melodiju te postaju nedjeljivi iliti formiraju kontinuitet kvalitativne višestrukosti. Jedan odvojeni zvuk nas ne zaokuplja, već nas zaokuplja kada više zvukova čini melodiju. Isti princip višestrukosti je i trajanje.

Bachelard se suprotstavlja Bergsonovom kontinuitetu i trajanju kao objašnjenju vremena. On tvrdi da je kontinuitet pa time i trajanje samo osjećaj te da ne postoji osim u ideji jer vrijeme sadrži fragmente i nejednake dijelove, a esencija vremena je diskontinuitet i temporalni pluralizam.

(in the le Comte du Nouy's book… the time of physics is simply what enwraps individual biological time in the same sense that a light wave enwraps a multitude of elementary wavelets). / U knjizi Lecomte du Nouyja…vrijeme fizike obuhvaća individualno biološko vrijeme po istom principu kao što kao što zraka svjetlosti obuhvaća mnoštvo valnih duljina. (Bachelard, Gaston. 2000:102. *Bachelards footnote; Lecomte du Nouy - Le temps et la vie, 1936. Dialectic of duration*.)

With relativity has come temporal pluralism. For relativity, there are several times that doubtless correspond to one another and conserve objective orders of sequence but that do not however keep durations which are absolute. Duration is relative./ S teorijom relativnosti došlo je i do pojma temporalnog pluralizma. Po teoriji relativnosti, postoji više vremena koja bez sumnje međusobno korespondiraju i u sebi čuvaju postojeći redoslijed u sekvenci, ali ne i njezino trajanje. Trajanje je relativno. (Bachelard, Gaston. 2000:101. *Dialectic of duration.*)

Bachelard objašnjava kako višestrukost vremena se ne skuplja u jedno, u trajanje; već kako višestrukost vremena supostoji u svojoj različitosti i daje iluziju skupljanja.

U stvari Bergsonova teorija vremena kao kontinuuma obuhvaća čovjekov doživljaj vremena, a Bachelardov diskontinuitet je ono što vrijeme jest, njegova esencija. Primjer za diskontinuitet i temporalni pluralizam je mentalno vrijeme u kojem verbalni dio misli i vizualni dio misli nemaju isto vrijeme već su u nesuglasju (vizualno je brže od verbalnog što možemo doživjeti u snovima, ali u realitetu se spajaju u odnos). Pitanje je kako se ta dva vremena na kraju spoje u vanjski čovjekov izraz.

This mental time is not, we belive, just an abstraction from life's time. The time of thought is in fact so superior to the time of life that it can sometimes command life's action and life's repose. (…) time has several dimesions; it has density. Time seems continous only in a certain density, thanks to the superimposition of several independat times. / To mentalno vrijeme nije, vjerujemo, samo apstrakcija iz životnog vremena. Vrijeme misli ustvari je toliko superiorno u odnosu na vrijeme života da ponekad može dominirati nad životnom akcijom i neaktivnošću (…) vrijeme ima više dimanzija; ima gustoću. Vrijeme se čini kontinuiranim samo pri

određenoj gustoći; zahvaljujući mogućnosti superponiranja između više samostalnih vremenskih linija. (Bachelard, Gaston. 2000:102. *Dialectic of duration.*)

Između ta dva vremena u misli, mentalnom vremenu, postoji određeni odnos - ritamski obrazac koji je kod preklopa ta dva vremena u kojem se jedno nadmeće (ovisno o potrebi i situaciji) u odnosu na drugo i prevodi u kontinuitet. Ritamski obrazac je jedini dio koji spaja ta vremena u jednu cjelinu, u iluziju kontinuiteta. Ritamski obrazac jedini sadrži kompleksnost dok djeluje u vanjskom izrazu kao cjelina, što je moguće zato što nema značenje. Ritamski obrazac u izrazu prenosi kontinuitet jer sadrži i ritam onog što možemo prevesti iz sebe i ritam onog što ostaje trajno neizrečeno. Kada bismo istovremeno ta vremena pokušali izrazit,i ne bismo uspjeli, već automatski slažemo misao u izraz, a tu neosviještenu brzinu upravo nam omogućuje to što ritam između vremena probire informaciju koju trebamo izraziti. Inače ne bismo bili u stanju prevesti dio misli u izraz, u izvedbu. Kontinuitet je iluzija koja je potrebna za komunikaciju to jest za prijenos misli u izraz, izvedbu. Iluzija nije ništa drugo nego uspostava osjećaja kontinuiteta preko ritamskog obrasca bez koje komunikacija nije moguća. Iluzija kontinuiteta se odvija upravo preko uspostave ritma između dva ili više vremena. Prekid iluzije je prekid u ritamskom obrascu. Stoga je ritam osnovni koprodukt/nusprodukt misli na koji reagiramo u komunikaciji i bez kojeg komunikacija ne bi bila moguća. Na njega reagiramo automatski, u nama postoji cijelo vrijeme paralelno i uz pomoć njega prevodimo sebe. Upravo zato dijelovi izvedbe koji ritam koriste kao stilsko sredstvo najbrže dolaze do publike i najviše na nju djeluju.

Stil je nešto sasvim jednostavno: sve je ritam. Kad to jednom stekneš, ne možeš pogriješiti u odabiru riječi.(...) Ritam je sve, zadire mnogo dublje od riječi. Neka slika, emocija, pokreže taj val u umu mnogo prije negoli u njega uklopi riječi; (Woolf, Virginia. 2008:34. *Pisma Viti.* Ur. Marina Leustek.)

Temeljno stilsko pitanje svake kazališne predstave je nudimo li u izvedbi iluziju kontinuiteta ili pokušavamo prikazati diskontinuitet jer ritam je i način izlaganja. Iluzija i u kontekstu kazališta nije ništa drugo nego vremenski kontinuum, svođenje višestrukosti na jedan niz.

Iluzija u izvedbi na taj način imitira bazični komunikacijski kanal ritamskog obrasca tako što prikazuje višestrukost kao kontinuirani niz.

2.2 Temporalni pluralizam

Temporalni pluralizam je naziv za višestrukost vremena koja se odvijaju paralelno i u različitom tempu u prostoru misli. Primjer za to je različito vrijeme naših osjetila. Informacije koje nam šalju naša osjetila imaju različiti sadržaj i različiti način te se skupljaju u jednu informaciju, a njihov međuodnos je sakupljen u jednom ritmičkom obrascu. Informacija je produkt višestrukog sadržaja te odgovara na pitanje *što.* Ritamski obrazac je pak koprodukt cijelog procesa prevođenja svih vremenskih linija te je zato nositelj načina i odgovara na pitanje *kako*. Ne samo da nam ritamski obrazac donosi način u izrazu, već također nosi procesnost nastajanja načina između svih „linija" vremena. Sadržaj i način u konstantnoj su međusobnoj ovisnosti i zajedno proizvode potencijal akcije, proizvode glagol. Dok prijevod sadržaja u izraz iziskuje odbacivanje viška kako bi iznijeli informaciju, prijevod međuodnosa vremenskih linija u izraz je cjelovit (ritamski obrazac je isti u mentalnom vremenu i izrazu). Taj proces odvija se automatski, a ritamski obrazac uvijek kao produkt nosi način i proizvodi kakva je neka akcija (izražena ili neizražena) te je zato glagol uvijek posljedica i dio izraza. Upravo iz tog razloga kada čujemo neki ritam, uz koji ne vežemo kontekst, automatski mu kontekst počinjemo tražiti u vlastitom polju asocijacija - ne prevodimo sebi poznato, već se širimo u vlastiti suvišak iz mentalnog vremena kako bismo našli prijevod. U tom trenutku se najviše rastvara naš prostor neizrečenog i nesvjesnog. Ovaj proces odvija se zato što je nemoguće ne-usvojiti ritam jer neovisno o nedostatku konteksta, ritam usvajamo kao cjelinu. Svaki ritam usvajamo u cijelosti. Na čuvenoj fotografiji čovjeka koji sluša Hitlerov govor i jedini ne podiže ruku u pozdrav, ne znači da on nije usvojio ritam. On je bio u istom ritmu kao i ostali, ali je prema njegovom kontekstu imao stav. Ritam uvijek usvajamo i ne-propitkujemo ga. Jedino prema njegovom kontekstu možemo imati stav. Naša biologija reagira na svaki ritam koji nas okružuje, zato ritam i jest izvrsno sredstvo manipulacije. Ritamski obrazac koji ne prepoznajemo (uz koji automatski ne vežemo kontekst) u izvedbi otvara prostor neizrečenog i nesvjesnog iz mentalnog vremena (atmosfera, akcija, slika…) i ne postoji niti jedno drugo izvedbeno sredstvo koje rastvara toliki prostor asocijacija i različitih značenja iliti vremenskih linija. Ritamski obrazac u izvedbi otvara prostor temporalnog pluralizma koji se konstantno odvija u nama, a ne stignemo ga popratiti. Osviješteni primatelj (gledatelj, slušatelj) kroz izvedbu ritmičkog obrasca prati kompleksnost vlastitog komunikacijskog kanala, čije temporalne linije ne može u sebi razdijeliti zbog automatizma tog procesa.

If we study the aesthetics of music and poetry from the standpoint of time, we shall come to recognise the multiplicity and truly reciprocal correlation of rhythms. / Ako proučavamo

estetiku glazbe i poezije kroz prizmu vremena, osvijestit ćemo mnogostrukost i recipročnu korelaciju ritmova. (Bachelard, Gaston. 2000:101. *Dialectic of duration.*)

I kako se snalazimo u tim linijama vremena? Bachleard i Gaston Roupnel upravo zbog diskontinuiteta vremena i temporalnog pluralizma uvode termin superponiranog vremena. Superponirano vrijeme je ona „linija" vremena koja se nametnula iznad ostalih. Ona „linija" koja se uspostavila kao dominantna. U odnosu na tu „liniju" druge se manje bitne „linije" ogledaju te u odnosu na nju tvore ritamski odnos – odnos naglašenosti i nenaglašenosti. Za razliku od automatizma u vidu temporalnog pluralizma, superponirano vrijeme je produkt čovjekove volje i stava te način obrade gomile podataka. Superponirano vrijeme omogućuje čovjeku snalaženje u mentalnom vremenu. Stav, to jest dominanta izražena kao superponirano vrijeme, ne mijenja ritamski obrazac, već kao rezultat superponiranog vremena daje naglašenu i nenaglašenu dobu u ritamskom obrascu. Naglašena doba je rezultat stava i u uskoj je koordinaciji s proizvodnjom željenog značenja. Nenaglašena doba je ostatak i ono što vodi prema naglašenoj dobi te je dio zapisa ritamskog obrasca bez obzira što je subdominantan dio. Upravo taj višak u nenaglašenoj dobi možemo *otvoriti* s manipuliranjem ritmom u izvedbi. Nenaglašena doba često nosi ono što nas ne čini samo funkcionalnima u životu, već i živima zajedno s cijelom svojom kompleksnošću komunikacijskog kanala za koju nemamo vremena. Nesvjesno i neizrečeno su poredani diskontinuitet, u izrazu/zapisu ritamskog obrasca, te imaju sadržaj, ali nemaju kontekst. Nesvjesno je ono što ima sadržaj, ali produkt je nečijeg stava koji nije izražen. Nesvjesno nije izraženo jer ili ne primjećujemo bitnost tog dijela ili zbog brzine automatizma ne stignemo primijetiti bitnost ili namjerno umanjujemo bitnost ili je stvarno nebitno. Obradom temporalnog pluralizma biramo način iznošenja stava u izraz. Tempo i naglašena doba su naš prostor manipulacije izrazom. Promjena načina je uvijek promjena sadržaja i novi moment kreacije.

2.3 Superponirana linija vremena

To say that an action lasts always means to refuse to describe its details. / Reći kako neka akcija traje zauvijek znači odbiti opisati njezine detalje. (Chimisso, Cristina. 2013:123. *Gaston Bachelard: Critic of Science and the Imagination*.)

Dreaming is the very reverse (...) for it disengages those different kinds of superimposed time. / Sanjanje je upravo obrnuto (...) jer ono rasklapa različite vrste superponiranja između vremenskih linija. (Bachelard, Gaston. 2000:67. *Dialectic of duration.*)

Mogućnost promjene superponirane „linije" pa čak i kad je produkt automatskog upućuje nas, kako Bachelard piše, na postojanje dva tipa vremena: horizontalno vrijeme i vertikalno vrijeme. Bergson je tvrdio kako je esencija vremena trajanje i prekidi u trajanju koji preusmjeravaju vrijeme, ali to bi značilo da određena promjena traje vječno. Bachelard i Roupnel pobijaju tu činjenicu upravo zbog toga što promjena nije vječna, već je u pitanju točka u vremenu jer promjena je trenutak, moment kreacije koji otvara novu vremensku liniju. Kreativnost je po Bachelardu trenutak promjene, a ne trajanje. Umjetnost je dokaz vertikalnog i horizontalnog vremena. Naglašena doba je upravo ta točka. Točka u kojoj se organizira stav i mišljenje, točka kreacije. Promjena nije vječna. Promjena je točka koja nema trajanje jer ne otvara samo jednu novu vremensku liniju, već više novih koje nemaju isto trajanje.

2.4 Vertikalno superponirano vrijeme

...even so, the conception is in fact based on intuitions of movements. The same is not true in quantum physics. Here physicists are on a new level and what determines their intuitions is not movements but change. (...) since a continuous change can never be experienced. It can therefore be presumed that development of quantum physics will necessarily lead to conception of discontinuous durations which will not have the linking properties illustrated by our intuitions of continuous trajectories./ (...) koncepcija je bazirana na intuicijama kretanja. Isto ne vrijedi u kvantnoj fizici. Fizičari su u kvantnoj fizici na novoj razini i ono što određuje njihov pogled na intuiciju nije kretanje, već promjena. (...) s obzirom da kontinuirana promjena nikada ne može biti u doživljajima. Stoga, može se pretpostaviti kako će razvoj kvantne fizike nužno ići u smjeru koncepta diskontinuiteta trajanja koja ne će imati zajednička svojstva na način kako to prikazuje intuitivnost kontinuiranih putanja. (Bachelard, Gaston. 2000:101. *Dialectic of duration.*)

It is vertical time that poet discovers when he refuses horizontal time, that is, the becoming of

others, the becoming of life, the becoming of the world. . / Pjesnik otkriva vertikalno vrijeme kada odbija horizontalno vrijeme, iliti, postajanje drugih, postajanje života i postajanje svijeta. (Chimisso, Cristina. 2013:121. *Gaston Bachelard: Critic of Science and the Imagination*.)

Roupnel i Bachelard uzimaju upravo umjetnost kao glavni primjer za filozofiju trenutka te se time dodatno odmiču od Bergsona i njegove filozofije trajanja (kreacija kao trajanje). Roupnel govori kako umjetnost pred nama proizvodi vrijeme kroz iznenadnost. Za primjer uzima pjesmu koja ima svoje trajanje, a nastaje u trenutku. Ustvari time želi reći da kroz iluziju kontinuiteta, trajanje pjesme u izrazu, možemo osjetiti trenutak, iznenadnost točke kreacije. Glavno obilježje točke kreacije je upravo iznenadnost. U izvedbi pjesme ne osjećamo trajanje nastajanja, već trenutak. Trajanje nastajanja nije ništa drugo nego obrada te kreativne točke od strane pjesnika. Iznenadnost te promjene nije prekid vremenske „linije" nakon koje nastaje nova vremenska „linija" kako je tvrdio Bergson, već je trenutak, jer iznenadnost ne može biti trajanje. Henri Lefebvre govori o toj točki kao o momentu koji rastvara i preispituje uobičajena pravila to jest kao o momentu u kojem se nešto može preokrenuti. Stoga je po Lefevbreu svaki trenutak, točka u vremenu, moment krize. Stvaranje umjetničkog djela po tome nije ništa drugo nego bivanje u krizi od točke kreacije do točke kreacije.

Svaka točka kreacije nije i svaki trenutak, ali trenutnost, iznenadnost jest obilježje točke kreacije. Kako pristupiti toj točki nakon njezinog iznenadnog nastajanja je problem i umjetnosti. Bitno je reći da se ta točka uvijek pojavljuje na superponiranoj vremenskoj liniji unutar vertikalnog vremena, ali u njoj se ogledaju i druge vremenske linije. Točka kreacije nije prekid u vremenu, nego je ona „mjesto" u vremenu, te ona ta vremena naravno niti zaustavlja, niti preusmjerava, već ih obrađuje.

Rhythm is really the only way of disciplining and preserving the most diverse energies. / Ritam je jedini način discipliniranja i čuvanja najrazličitijih energija. (Chimisso, Cristina. 2013:123. *Gaston Bachelard: Critic of Science and the Imagination*.)

Početak bilo kojeg umjetničkog djela je točka kreacije do koje dolazi iznenadno i trenutno. Točka kreacije je promjena koja ne traje, već koja jest vrijeme. Nama se čini da promjena traje, da provedba promjene traje, ali to je samo iluzija. U mentalnom vremenu točka kreacije obrađuje se u više vremenskih linija koje se kreću različitom brzinom. Dok je začetak umjetnosti u točki kreacije, vrijeme je potrebno kako bi se to i ostvarilo. I Bachelard, i Roupnel i Lefebvre zato govore o umjetnosti kao o nečemu što s jedne strane izmiče

temporalnosti (svijest o vremenu), a s druge strane zamagljuje esenciju vremena - diskontinuitet. Točka kreacije iznenadno nastaje, ali njezina obrada ima svoje trajanje, to jest u korelaciji s tom točkom obrađujemo daljnji tok vremenskih „linija". Umjetnost se na neki način stalno bavi s tom točkom kreacije i stalno joj se vraća odnosno pokušava nemoguće, a to je trajanje u točki kreacije. Pokušaj trajanja u točki kreacije koja je nastala iznenadno, sukus je svake umjetnosti. Pokušaj analiziranja i bavljenja s tom točkom nije ništa drugo nego raščlamba svih vremenskih „linija" koje se u njoj ogledaju. To je pokušaj racionalizacije iznenadnog. Glavna linija svakog umjetničkog djela je superponirana linija, a ostale su linije sekundarno neizrecivo - nenaglašene dobe, a daljnja obrada umjetničkog djela je u gledatelju/sudioniku u izvedbi. Obrada temporalne složenosti kreativnog trenutka i stavljanje tog procesa ispred nekog drugog, to jest sudjelovanje u iluziji trajanja neke kreativne točke, je - umjetnost. Problem je što je svaka kreacija upravo to. Je li svaka kreacija umjetnost? Razlika je u tome što u umjetnosti za razliku od drugih točaka kreacije nije naglasak na sadržaju, već na načinu obrade te točke. Praćenjem umjetnosti dopuštamo da nam netko obrađuje vrijeme te nas zanima kako će nam netko obraditi vrijeme. Neumjetničke kreacije su funkcionalne, a umjetničke točke kreacije su nefunkcionalne. Zašto prihvaćamo nefunkcionalnu obradu vremena? Zato što se vrijeme umjetničkog djela koje daje iluziju kontinuiteta dovršava u nama i našem diskontinuitetu mentalnog vremena. Zato što se bavimo sa sobom. Upravo preko ritma kreacija do nas i dolazi te se u nama dovršava i otvara nam prostor nesvjesnog, onog što sami ne stignemo obraditi i na što ponekad niti ne obraćamo pažnju. Naglašena doba nekog izraza raspline se u nenaglašeni ostatak u nama. Ili banalnije - budi naša osjetila. Svaki ritamski obrazac u nama zahtjeva odgovor, jer je na ritam nemoguće ne reagirati - svjesno ili nesvjesno. To nas dovodi do pauze u ritmičkom obrascu. Upravo je pauza prostor za odgovor gledatelja, sudionika u izvedbi. Tek u pauzi se sve širi, a ne sužava!

3. Ritam u prostoru izraza

U mentalnom vremenu vremenske linije sužavamo u jedan kod kako bi se uopće mogli izraziti. Sužavanjem dobivamo odnos između vremenskih linija u vidu ritamskog obrasca. U prostoru izraza se širimo. Jedan ritamski obrazac prvo se širi na sve elemente izraza. Često isti ritamski obrazac ponavljamo više puta kako bismo komunicirali željeno. Stoga u prostoru izraza govorimo o ritamskoj sekciji koju već i samo ponavljanje istog obrasca čini sekcijom. U prostoru izraza ritam primjećujemo uvijek kao sekciju.

3.1 Anatomija ritamskog obrasca i ritamska sekcija

Ritamska sekcija skup je izraza ritamskog obrasca u prijevodu iz prostora mentalnog vremena u prostor izraza. Govorimo o ritamskoj sekciji, a ne o ritamskom obrascu, jer u prostoru izraza se ritamski obrazac iskazuje kroz sve elemente izraza (intonacija, intenzitet, rečenični tempo, pauza, mimika, gesta, stvarni kontekst). Svaki element izraza, u zakašnjenju od mentalnog vremena, prenosi ritamski obrazac koji postaje sekcija zbog automatske koordinacije svih elemenata. Naravno svi elementi izraza pokušavaju prenijeti mnogo više od ritamskog obrasca, ali njega jedinog prenose u cjelini te se u izrazu ostvaruju isključivo kao ritamska sekcija.

I rhythm, therefore I am. (Marcel Jousse; L'Antropologie du gest)(...) Rhythm materialises the duration of an action by means of a line of homogeneous or varied tensions. (...) carving time, rhythm renders it time-in-life. Rhythm has its laws: just as we are not free to arrange the syllables of a word or the notes of a pentagram in any way we like, there similarily exists succesion of duration that give rise to the sensation of rhythm and other even more numerous successions of duration that give no sensation of rhythm at all.(...) Pauses and silences are actually the supporting fabric upon which rhythm develops. / Ja ritmujem, stoga jesam. (...) Ritam materijalizira trajanje jedne akcije kroz linije homogeniziranih ili različitih tenzija.(...) Obrađivanjem vremena, ritam ga prevodi u vrijeme – u životu. Ritam ima svoje zakone; kao što nemamo slobodu razmještati slogove u riječi ili crte u pentagramu, na isti način postoje nizovi trajanja koji omogućuju osjećanje ritma i drugi nizovi trajanja, kojih je još i više, ali koji ne omogućuju osjećanje ritma. (...) Pauze i tišine ustvari su materijal zbog kojega i na kojemu se ritam i može razviti. (Barba, Eugenio. 2005:241. *A dictionary of theatre anthropology : the secret art of the performer*.)

Barba miješa razliku između anatomije ritma i idejnih vremenskih kategorija. Tišina, isto kao i trajanje, samo je ideja kojoj možemo stremiti. Tišina i trajanje su isto kao i gubitak, sjećanje, nostalgija, repeticija (…) ideje koje opisuju čovjekov doživljaj vremena i daju čovjeku svijest o vremenu, omogućuje snalaženje u vremenu. Anatomija ritamskog obrasca sastoji se od udarca i pauze. Između udaraca i pauze konstantna je izmjena tenzija. Pauza nije prekid u ritmu niti u ritamskom obrascu, već je sastavni dio ritamskog obrasca. Pauza je promjena, prijelaz u novo, mjesto koje omogućava razlikovanje cjeline, mjesto napetosti ili iščekivanje novog, mjesto udaha, mjesto istovremenog sažimanja doživljaja - onog što je bilo do tada, te širenja prostora značenja u primatelju. Pauza je mjesto u ritmičkom obrascu koje dopušta odgovor u nama i naš doživljaj vremena. Upravo zbog pauze i možemo doživjeti vrijeme.

Ritamska sekcija direktni je prijevod ritamskog obrasca u izraz te je stoga dio jedne osobe. Više ritamskih sekcija koje izvodi više osoba je ritamska sekvenca. Već je i ritamska sekcija izvođača u kontaktu s publikom sama ritamska sekvenca. Ritamska sekvenca u izvedbi je jedino izražajno sredstvo u kazalištu koje može uključivati sve elemente izraza jednakopravno. Ritamska sekvenca *imitira* osnovni mehanizam komunikacijskog kanala ritamskog obrasca. *Imitira* na način da sve elemente izraza više sudionika pretvara u jedan ritamski kod, isto kao što odnos između više vremenskih linija u mentalnom vremenu čini jedan ritamski obrazac. Glavni produkt ritamske sekvence je vrijeme samo. Ritam nema negaciju. On jest.

The actor or dancer is s/he who knows how to carve time. Concretely: s/he carves time in rhythm(...) / Glumac ili plesač je onaj/ona koji zna kako obraditi vrijeme. Konkretno: on/ona obrađuje vrijeme u ritmu (...) (Barba, Eugenio. 2005:241. *A dictionary of theatre anthropology : the secret art of the performer.*)

Glavni produkt glume i režije upravo jest obrađeno vrijeme. Glavni cilj režije glume jest pokretanje unutarnjeg vremena glumca. Intencionalna ritamska sekvenca kao glavni produkt u dramskom teatru, osviješteno proizvedena od strane glumca, ovisi o njegovom mentalnom vremenu, unutarnjem vremenu. Ritamska sekvenca kao glavno izvedbeno sredstvo je vrsta ekspresije koja može komunicirati ono što drugi elementi izraza ne mogu. Elementi izraza to jest govorne vrednote (*po Guberini*) bez naglaska na ritmu (iako ga uvijek proizvode), uvijek imaju težište na jednom elementu, a ostali su nusprodukt. U ritamskoj sekvenci kao glavnom izvedbenom sredstvu, svi elementi izraza mogu biti ravnopravno uključeni kao ritamska sekcija, a to mogu zato što se ustvari izražava obrađeno vrijeme – elementi izraza u

ritamskoj sekvenci svi istovremeno mogu biti osviješteni jer izražavaju isti ritamski obrazac iz mentalnog vremena. Osviještenim izvođenjem ritamske sekcije glumac obrađuje svoje i naše vrijeme te na taj način vrijeme postaje glavni produkt kazališnog materijala te unutarnje, mentalno vrijeme glumca postaje obrađeno vrijeme predstave i gledatelja. Pristupom između gledatelja i izvođača dolazi do direktne izmjene subjektivnog, unutarnjeg. Za čovjeka sve vrijeme je subjektivno i doživljajno, a u protoku vremena to jest horizontalnom vremenu možemo se samo snalaziti (sat, kalendar, prošlost, sadašnjost, budućnost). No snalaženje u horizontalnom vremenu nije nam potrebno zbog mjerenja vremena samog, već zbog snalaženja u vlastitom doživljaju, u vlastitoj subjektivnosti. Mi živimo vertikalno vrijeme, a jedino što je podređeno horizontalnom vremenu jest kako percipiramo našu biologiju i svijet oko sebe.

Cilj glume i režije je pokušaj utjecanja na promjenu načina doživljavanja protoka vremena – subjektivnog snalaženja i percipiranja protoka u horizontali. Upravo to se postiže kroz utjecaj na vertikalno vrijeme pojedinca u publici. Zašto i koja je uloga ritma u tom cilju?

3.2. Manipulacija ritmom kod publike

U izvjesnim konkretnim prilikama, i samo u tim prilikama, nagomilavanje ljudi ima nove značajke koje se umnogome razlikuju od onih što ih imaju pojedinci koji čine taj skup. Svjesne osobnosti nestaje; osjećaji i ideje svih pojedinaca usmjereni su u istom smjeru. Nestaje skupni duh, bez sumnje prolazan, no koji pokazuje sasvim određene značajke. (Le Bon, Gustave. 1920:12. *Psihologija gomila*.)

Dolaskom u kazalište pojedinac postaje publika i pristaje biti publika te dolazi po kolektivni doživljaj. Publika pristaje na kolektivizam samim ulaskom. Publika dolazi u kazalište kako bi nešto u sebi doživjela kolektivno, a istovremeno u svojoj samoći. Publika je gomila koja pristaje na okupljanje te zato i dolazi jer se prepušta drugačijoj organizaciji mentalnog vremena u kolektivnoj samoći. Publika gleda prijevod ideja u akciju, sadržaja u događaj. Sadržaj se mijenja, ali dolaze li po sadržaj ili je ono po što dolaze okupljanje. Isti sadržaj možemo dobiti na različite načine (film, TV, knjiga….). Koja je specifičnost kazališnog doživljavanja? Osim, naravno, živih ljudi – izvođača koji za publiku izvode. Razlika je u tome što tijelo gledatelja sudjeluje na posve drugačiji način.
Za razliku od filma u kojem tijelo gledatelja doživljava fikciju, ali tu fikciju tjelesno ne može

pratiti, a ne može je pratiti niti vremenski zahvaljujući montaži (daje mu brzinu ili sporost, kut gledanja, udaljenost ili blizinu). Dok gleda film tijelo gledatelja ne može imitirati tijelo glumca, ali tijekom gledanja je u iluziji da može imitirati! Do toga dolazi zato što tijelo gledatelja koristi isključivo poznato, crpi iz vlastitog fundusa ritmičkih obrazaca.

U kazalištu, u realnom vremenu, gledatelj ima potpuno drugačiju tjelesnu reakciju.

Tijelo publike u kazalištu nije u iluziji, već je u realnoj mogućnosti, ne imitira doživljaj, već stvarno doživljava. Na filmu tijelo samo imitira približno tjelesno iskustvo iz vlastitog fundusa ritmičkih obrazaca. Na primjer ako se netko naglo u horor filmu pojavi u kadru, mi imaginiramo kao da smo tamo i tjelesno reagiramo, mi obnavljamo prethodne ritamske obrasce, a prepad u kazalištu jest direktan prepad za tijelo gledatelja i miče se barijera kao da. Stoga tijelo gledatelja u predstavi ne poseže samo u poznati fond reakcija, ne imitira samo unaprijed naučene ritamske obrasce. Tijelo gledatelja direktno doživljava. I tako se otvara mogući prostor za novi način, za drugačiji način doživljavanja tijela, za nesvjesno. Gledanje predstave može biti potpuno nepredvidljivo jer možemo dovesti tijelo gledatelja u nenaučenu tjelesnu situaciju i rastvoriti neizrečeno jer nema kao da barijere koja rastvara samo prostor naučenog.

U sadržaju predstave uvijek postoji kao da barijera, ali u izvedbi predstave je nema stoga što tijelo doživljava drugo tijelo preko izmjene direktnog ritamskog obrasca, a ne preko imitacije ritamskog obrasca. Film je uvijek, neovisno o montaži, samo imitacija i horizontalnog i vertikalnog vremena, a u kazalištu vertikalno i horizontalno vrijeme jesu. Film prezentira vertikalno vrijeme, ali je to ritmizacija. U kazalištu se u gledatelju pokreće vertikalno vrijeme samo. Vrijeme nije prezentirano, već u kazalištu vrijeme jest. Gledatelji dolaze u kazalište kako bi promijenili percepciju doživljavanja protoka vremena, točnije kako bi vidjeli novo vremensko uređenje doživljaja, kako bi promijenili ritam.

Publika se okuplja kako bi doživjela ritam i publika se okuplja oko ritma. Ideja predstave za gledatelja postaje akcija, a doživljava se u realnom vremenu i time iluzija postaje samo veća. Realno tijelo izvođača u realnom vremenu, osnova je iluzije, jer iluzija nije ništa drugo nego osjećaj vremenskog kontinuiteta. Laž kontinuiteta proizvodi čovjek kroz iznošenje vlastitog vremena te je stoga iluzija u kazalištu veća. Tijelo izvođača na platnu u realnom vremenu je imaginacija iluzije to jest imaginacija osjećaja vremenskog kontinuiteta. Ritam koji publika dobiva u kazalištu je akcija bez posljedica i zato ideja ne postaje kolektivna akcija, već kolektivan doživljaj. Gledatelj stoga dolazi po laž. Dolazi po manipulaciju. Ritam čak i kada je ne-intencionalno umjetničko sredstvo jest ono što manipulira publikom neovisno o sadržaju.

Na radionici Kazalište, filozofija i glazba koju je vodio prof. Igor Mikecin obrađivali smo ulomke Martina Heidegger o Heraklitu (iz fr.50 Logos). Heidegger u analizi govori kako je slušanje zapravo sebesabiranje te kako osluhivati znači biti potpuno sam s onim dolazećim. Heidegger također piše o tome kako oni slušajući moraju istom biti osluhujući, a osluhujući su oni koji se usuđuju i koji ujedno čekaju.

Publika u kazalištu je istovremeno i zajedno i sama. Tijelo gledatelja je podvojenog identiteta. S jedne je strane dio onoga što zaboravlja tijekom gledanja- tijelo publike koja ga *štiti*, a s druge strane doživljava tijelo izvođača tako što ustvari procesuira sebe sama u vlastitom mentalnom vremenu. Publika se intencionalno okuplja oko neke ideje i nekog kolektivnog doživljaja, a u biti želi vlastitu samoću kao grupni doživljaj kako bi potvrdila svoju egzistenciju. Publika ne dolazi po sadržaj, već po kolektivno doživljavanje samoće. Imamo istovremeno osjećaj da smo sami, a i da smo usklađeno sami, da smo sami kao drugi. Prevodimo ono što gledamo u svoj sadržaj i mislimo dok gledamo kako su svi tako preveli. Lažan osjećaj usklađenosti omogućava ritam. Publika je zajedno u kolektivnom ritmu, gledatelj se sebesabire u svome mentalnom vremenu, a ono na sceni je samo medijator tog procesa. Tijelo glumca šalje nam ritamski obrazac u kojem je izraženo i nesvjesno i neizrečeno te se to rastvara u nama, raspršuje se u prijevodu sadržaja u nas same bez da smo u tom trenutku svjesni da se to događa. Problem je što nije svima potrebno isto mentalno vrijeme za procesuiranja neke informacije. Postavlja se pitanje zašto gledatelji nastavljaju gledati, zašto ne zapnu na nekoj informaciji (ponekada i zapnu ukoliko ih daljnji događaj ne probudi)? Točnije, kako kontrolirati da ne zapnu i da dalje prate izvedbu? Kako sa sigurnošću znati da su popratili sve? Jedini mogući odgovor je - promjenom u ritmu izvedbe nakon točke kreacije. Ljudi dolaze u kazalište kako bi sa sobom popričali bez osude.
Publika samo preko ritma jest kolektiv i to samo tijekom izvedbe. Ritam nije nusprodukt sadržaja, već je glavni produkt, a najveća iluzija upravo i jest iluzija kolektivne samoće u kojoj smo jednaki samo u kazalištu. Ritam je i manipulacija. Svjesno manipuliranje ritmom u izvedbi jest proizvodnja manipulacije i jedina kontrola nad mentalnim vremenom gledatelja. Ne koristimo samo postojeće obrade vremena (superponirane linije), već rastvaramo i druge linije, ulazimo u vertikalno vrijeme gledatelja koje se u tom trenutku ne sažima, već širi, a promjenom u ritmu ga vraćamo u izvedbu. Poigravanje s ritmom izvedbe, vremenom i strukturom nije ništa drugo nego manipulacija s publikom. Redatelj ne režira samo glumce, već i publiku.

(...) kao središnje ideje u estetskoj koncepciji Gisele Brelet. Prema njezinom mišljenju, glazbeno umjetničko djelo stvara vlastito vrijeme koje je produkt njegove forme. (Radica, Davorka. 2011:43. *Ritamska komponenta glazbe 20.stoljeća.*)

Na vrijeme predstave utječu tematika, sadržaj, struktura, kontekst, gledatelj (…), sve to skupa čini ritamsku sekvencu izvedbe čak i kada su neke od tih komponenata namjerno različito ritmizirane (npr. ritmizacija glazbe u predstavi posve drugačija od ritma glume). Odnosi između tih komponenta tvore jednu ritamsku rečenicu, koja se izmjenjuje između publike i izvođača, te nastaje ritam izvedbe koji je drugačiji od ritma izvedbe na probi. Svako umjetničko djelo stvara vlastito vrijeme tek u izvođenju. Vrijeme kao estetska kategorija izvedbe dobiva se isključivo manipuliranjem ritmom. Odnos prema vremenu i svijest o njegovoj obradi iliti ritmu bi trebao biti glavni postupak u režiji jer jedino tako kontroliramo mentalno vrijeme publike. Izmjena zadanog ritma izvođača i ritma reakcije publike imitira dijalog - samo publika dolazi kako bi komunicirala šuteći.

Na radionici Kazalište, filozofija i glazba koju je vodio profesor Igor Mikecin obrađivali smo ulomke Martina Heidegger o Heraklitu. Heidegger u jednoj od analiza piše kako je naše osluhivanje pak je svagda u sebi i već na neki način poslušno onomu što se ima čuti, spremno za to ili pak nespremno neki posluh.

Sve što se pred nama događa tek se u nama završava i u isti trenutak kada pokušavamo u sebi kao gledatelj pomiriti sve asocijacije, sve vremenske linije u mentalnom vremenu – kada se pokušavamo sebesabrati u isti trenutak, otvaramo daljnje pitanje na koje glumci i odgovaraju. Sebesabiranje je i svijest o višku neizraženog. Svijest da se ne možemo izraziti do kraja - da sve što je dio mentalnog vremena nikada ne će moći biti dio izraza. Upravo to dobivamo u kazalištu – mogućnost neizražavanja odgovora, dobivamo razgovor sami sa sobom čak i kada na to nismo spremni.

Po dvije stvari idemo u kazalište i obje se odvijaju preko ritma. Idemo zbog načina sudjelovanja i zbog onog izraza koji će na novi način uzrokovati Zaborav, neminovnosti kraja života. U kazalište idemo gledati kako se netko drugi nosi s vlastitom prolaznošću, kako bismo si promijenili subjektivni doživljaj vremena, način protjecanja vremena - ritam. Doživljaj Zaborava kroz drugačiji izraz je distrakcija od neminovnosti i laž koja je potrebna ne samo u životu, već i u svakodnevnici. Kazalište je pokušaj suviška, nesvjesnog i

neizrečenog kako bismo Zaboravili da bismo živjeli.
Realizam u sadržaju i realizam kao estetika je umjetni konstrukt i konvencija te može i ne mora biti, ono što mora biti *realistično* jest ritamski obrazac, ritamska sekcija i ritam u izvedbi u odnosu na strukturu. Publika ide u kazalište jednako kao što i živi – kako bi Zaboravila neminovnost.

Tako za skladbu Quatuor pour la fin du temps (1941.), skladatelj kaže: Nikako nisam htio napraviti komentar Apokalipse, već samo obrazložiti svoju želju prestanka vremena. Ovaj kvartet napisan je za kraj vremena, bez igre riječima s vremenom zatočeništva, već za kraj poimanja prošlosti i budućnosti tj.za početak vječnosti. (Radica, Davorka. 2011:43. *Ritamska komponenta glazbe 20.stoljeća*.)

Konkretnost temporalnosti ritma bitna je zato što preko nje proizvodimo doživljaj. Preko upravljanja ritmom u izvedbi proizvodimo doživljaj vremena. Promjena u načinu doživljavanja vremena potrebna je kako bi zaokupili tijelo gledatelja Zaboravom. To je esencija kazališta i njome možemo upravljati, ako ritmom manipuliramo i dovedemo ga na razinu estetike. Publika je potencijalno tijelo, a gluma aktivno; no mehanizam koji se u njima istovremeno odvija je istovjetan.

4. Manipulacija ritmom u glumi

Na radionici Kazalište, filozofija i glazba analizirali smo s prof. Igorom Mikecinom Heideggerovu analizu Heraklita u kojoj spominje kako ono nepomično i samo još počiva u miru. Heidegger također objašnjava kako mir pak ima svoju bit u tome da utišava te kako je mir kao utišavanje tišine, strogo mišljeno, stalno pokrenutiji od svega kretanja i uvijek pomičniji od svakog micanja.

Mehanizam ritamskog obrasca ilustrira i osnovu glume – izmjena udarca (u kojem se djeluje) i stanke (u kojoj se iščekuje) te superponiranje bitnog kroz naglašenu i nenaglašenu dobu.
U mikro glumačkoj akciji razlika udarca i stanke je ista kao i u ritamskom obrascu. Stanka ima potencijal, a udarac napetost, ali aktivitet im je zajednički. Stanka je prostor nepoznatog zato što potencijal može i ne mora biti iznesen, a udarac je samo egzekucija, provedba odluke iz stanke. Cilj glume je svjesno bivanje u stanci bez naznake kako, što i kada će kroz udarac biti izneseno. Stanka je prostor odluke i sebesabiranja te u konačnici odluke hoće li se ili ne će djelovati.

U skladu s kozmičkim shvaćanjem ritma, tome bi najbliže bilo čuvanje vremena… ritmika počiva na cikličkom ponavljanju mikrokozmičkog modela ili tale provodeći uvijek iznova tri osnovna prirodna stanja: nastajanje, trajanje i nestajanje tj. rađanje, život i smrt. Specifično indijsko shvaćanje glazbe, osobito glazbenog vremena blisko je Messiaenu prije svega zbog tijesne povezanosti konkretnog glazbenog (ritamskog) materijala s općenitim kozmičkim temama (…) (Radica, Davorka. 2011:43. *Ritamska komponenta glazbe 20.stoljeća*.)

Svim mikro glumačkim situacijama možemo pristupiti kao prepuštanju (afirmaciji) i suprotstavljanju (negaciji) prema zadanom ritmu u izvedbi. U prvom dijelu rada rekli smo da ritamski obrazac nema negaciju zato što on afirmaciju i negaciju već nosi sam u sebi (kontriranje stanke udarcu i/ili kontriranje udarca stanci je konstantna izmjena, ali je iznesena kao jedinica, a ne dvojakost). Afirmacija ili negacija u odnosu na ritamsku sekvencu može postojati samo kao dvojakost u odnosu na sadržaj. No to nije ništa drugo nego imitacija esencije komunikacije – izmjene ritmičkog obrasca. To dvoje se ne igra isto, ali se time može manipulirati, ako je osviješteno. Kod igranja negacije uvijek znamo afirmativnu točku, znamo što negiramo, ali kod afirmativnog igranja nemamo nužno potrebu za negacijom kako bismo uspostavili afirmaciju. I zato je afirmacija uvijek udarac, a negacija je uvijek stanka.

Negacija (iliti stanka) je kompleksniji glumački postupak jer uključuje svijest o postojećem stanju i akciju kojom se odupiremo tom stanju. Kroz postupak negacije glumac aktivno balansira između dva stanja. Negacijsko bivanje u situaciji imitira ritamski obrazac jer ima u sebi automatsku i afirmaciju (postojeće stanje) i negaciju (željena promjena stanja). Negacija u makro glumačkoj situaciji koristi mehanizam ritamskog obrasca te time demonstrira esenciju ritma i postaje ritamska sekcija. Osviještenost u postojanom bivanju i istovremena želja za prelaskom u novo stanje jest glumačko upravljanje ritmom u izvedbi i glumački prostor kreacije.

Glumac mora biti u osviještenom dijalogu prvo sam sa sobom, a kroz aktivnu negaciju to i jest jer imitira procesnost izbora između vremenskih linija. Monolog je nemoguć čak i kad smo sami sa sobom u svojoj glavi. Jer ono što mislimo korelira s nečim, u odnosu na nešto jest, a to je već dijalog ponekad osviješten ponekad neosviješten. Kod glumca mora biti osviješten. Monolog je samo idejna kategorija, idejna kategorija ega kako je samo superponirana linija bitna. U trenutku kad se i ako se superponirane linije između likova na sceni usklade tek tada vanjski dijalog završava. Unutrašnji dijalog se nastavlja jer se nikada ne možemo do kraja izraziti. Uvijek ostaje višak koji nas nagoni na nastavak, a to je življenje na sceni. Gluma je spremnost na dijeljenje unutarnjeg doživljaja. Gluma je potreba za življenjem u točki kreacije što je nemoguće jer promjena je trenutna i nema trajanje. Stoga je gluma iluzija o trajanju u točki kreacije.

Tekst je također uvijek dokaz o krajnjoj nefunkcionalnosti jezika, o nemogućnosti krajnjeg izraza i bliži je idejnosti monologa od onoga što se događa u čovjeku, a to je vječni dijalog. Tekst je birano te je stoga udarac, a izvedba je prekodirani tekst iliti stanka. Tekstu je potreban kontekst, a izvedba je obrada konteksta. To je paradoks glume. Mislimo da smo sami u mentalnom vremenu i da smo u monologu u sebi, a da je dijalog ono što tekstualno dijelimo s partnerom. U stvari je često upravo obrnuto. Paradoks dijaloga je u tome što je prvotno unutarnji. Sami sa sobom u odnosu na sve vanjske izvore vodimo konstantan unutarnji dijalog. Vodimo dijalog između vremenskih linija u mentalnom vremenu i biramo koja će vremenska linija biti superponirana, obrađujemo vrijeme u misao. U izvedbi obrađene misli izvodimo monolog bez obzira što ga govorimo partneru na sceni. Paradoks je da u prostoru izraza neovisno o tome je li scena pisana kao dijalog ustvari izvodimo monolog.

4.1 Primjer 1 - Jedna vremenski superponirana linija u izrazu

Na drugom semestru prve godine studija radili smo „Gospođicu Juliju" Augusta Strindberga. Dodijeljen mi je zadnji dio komada - od Julijinog povratka u kuhinju i pokušaja bijega s Jeanom i očevim novcem, sve do kraja komada kada Jean Juliju usmjerava prema samoubojstvu. Prvi dio scene glumci Adrijan Pezdirc i Tihana Lazović igrali su izrazito energično, kroz tučnjavu oko čiška, svađu (…), a drugi dio bio je mirniji nakon što se Tihana Lazović isključila iz situacije, zbog čega je Adrijan Pezdirc bio postavljen da prijeđe iz Jeana koji vodi situaciju, u Jeana koji je u panici, jer u stvari nema partnera u situaciji (nema partnera za bijeg). To lažno smirenje, bez obzira što je situacija bezizlazna i neriješena, bilo je potrebno u odnosu na prvi dio scene. Upravo u toj sceni koja vapi za događajem, akcijom koja bi razriješila situaciju, mora doći do mirnoće, mora se uspostaviti novi ton scene koji je miran i polagan, u skladu s buđenjem iz manije koja je prethodila (*Jean: Izlazi sunce i nestaje čara.*). Na propadanje plana bijega, dolazak jutra i Julijino potpuno isključenje iz scene (povlačenje u sebe) dolazi daljnje usložnjavanje situacije dolaskom Julijina oca te vremena za novi plan bijega više nema.

„Gospođica Julija" je primjer drame koja se nikada ne bi ni dogodila da se nije odvila u jednoj noći i da na kraju ne odbrojavamo do ulaska Julijinog oca - vrijeme je glavni lik komada. U Jeanu se odvija sukob između nedostatka vremena i načina (nagovaranje Julije na samoubojstvo) te Jean postaje naglo trezven i smiren.

Na kraju scene postavili smo Juliju da sjedi na podu naslonjena na prevrnuti stol, a Jean hoda iza nje i stola. Jean u suprotnosti s unutrašnjom panikom pokušava dobiti na vremenu, pred njom se pretvara da vrijeme nije problem kako bi ju smirio i polako je navodi na čin samoubojstva.

Sve je već bilo napravljeno i imali smo samo progone tog dijela drame kada je Adrijan Pezdirc tijekom jednog progona nekoliko puta kucnuo po stolu na što je Tihana Lazović, iako isključena, počela reagirati, a do tada je igrala samo odsutnost i odustajanje. Tihana Lazović se time nije aktivno uključila u scenu, već je njezino odustajanje dobilo akciju koja ju je na kraju i pretvorila u lutku koja preuzima Jeanov ritam kucanja i sluša njegove upute.

Scena koja je bila gotova i s kojom sam bila zadovoljna, postala je radi njegovog kucanja nemjerljivo bolja i sve što smo do tada napravili prestalo je biti samo doslovno, već se kroz kucanje svelo i na ono što još nije izraženo, sve što smo napravili postalo je višestruko. Adrijan je s tim kucanjem odigrao vrijeme samo. Situacija, intencija i stanje se zbog tog kucanja nisu promijenili. To kucanje nije bilo novi događaj, već samo jedan suzbijeni sloj u

Adrijanu (nedostatak vremena u opreci s načinom igranja). Diskrepancija između načina i stvarne situacije u kojoj se nalazi, natjerala ga je da se izrazi. To je bio glumački ostatak Adrijana Pezdirca, koji nije dobio ovanjštenje, jer ga je trebalo suzbiti zbog dramske situacije. Na taj način je spojio vanjski način i unutrašnje stanje u jednu cjelinu. Radnja nije bila zadana, već je intuitivno proizašla iz njega. U daljnjoj razradi te radnje dogovorili smo kako će produžiti trajanje tog kucanja i ubrzavati prema kraju scene, točnije stati s kucanjem tek kad joj pruži žilet u ruke.

Kucanje je proširilo značenjsko polje te potvrdilo, to jest dalo akciju onome što smo znali, ali nismo mogli istovremeno prikazati: da nema vremena, odnosno da vrijeme otkucava, kako Jean ne pomaže Juliji već je prisiljava na samoubojstvo, kako je nestrpljiv, a nije miran. Ritam je odmah naznačio da iza njega ide novo stanje, rješenje. Potencijalno je dobilo eksternalizaciju. Kucanje i način kucanja te ubrzavanje bili su sukus obrade sadržaja cijele drame. Višestrukost suprotnih motiva u Adrijanovom igranju spojili su se u jednu obrađenu akciju kroz koju smo vidjeli cjelokupno usložnjavanje vremena u drami do tada. Kucanje samo po sebi ne znači ništa, već je ono na sebe preuzelo cjelokupni kontekst drame . Kucanje je usmjerena širina koja obuhvaća cijelu dramu na isti način kao što se to odvija u komunikacijskom kanalu ritamskog obrasca u misli i izrazu.

Actions are movements, there can be no inter-action where there is no openess, no fluidity, no flow, no dia-logue. / Akcije su kretanja, ne može biti inter-akcije gdje nema otvorenosti, pokretljivosti, protoka, dijaloga. (Sinaert, Edgard Richard. *Marcele Jousse (1886. -1961.).* https://semioticon.com/seo/J/jousse.html#geste.)

Ono što je Adrijan napravio došlo je iz potrebe za dodatnim izrazom jer glumačka sredstva koja je do tada upotrebljavao nisu bila dovoljna. On je kroz ritam kucanja uspio izraziti glumački ostatak (prostor neizrečenog i nesvjesnog). On nije telefonirao, niti ilustrirao, već je uspio s publikom podijeliti čak i onaj dio koji do tada nije mogao izraziti jer ga je sprječavala dramska situacija. Glumački ostatak sadrži višestrukost mentalnog vremena glumca koje ne pripada glavnoj radnji, ali nalazi svoj prostor u izvedbi. Glumački ostatak često nosi višestruk i neodrediv sadržaj, ali u obliku ritamske sekvence do nas dolazi kao jedna informacija. Glumački ostatak kao ritamska sekvenca do publike dolazi kao usmjerena širina. Na isti način ritamski obrazac postaje dio izraza. Ritamska sekvenca glumačkog ostatka sažima višestruki sadržaj koji se u nama rastvara i dovršava. U ovom slučaju mi kao publika moramo dovršiti sadržaj te radnje. Adrijan Pezdirc je proširio polje komunikacije - sažimanjem vlastite

unutarnje kompleksnosti u jedan izraz. Osviještenim manipuliranjem unutarnjeg viška, donio nam je nov odnos prema vremenu. Jedna radnja sadržavala je vrijeme cijele drame.

4.2 Primjer 2 - Spajanje dvije vremenske linije kao osnovni izraz jednog lika

Na prvom semestru treće godine studija radila sam kolokvij kao uvod u ispit „Sjećanje vode" Shelagh Stephenson na drugom semestru. Ideja je bila prikazati što se događa dan prije početka komada, povratak i okupljanje triju sestra u kući u kojoj su odrasle jer im je preminula majka. Scenografija je bila arhitektura prostora ispred kazališne dvorane na *Akademiji dramske umjetnosti*, znači hodnik. Sestre se nisu mogle maknuti s hodnika jer kako god bi otvorile neka vrata krenula bi se odigravati neka situacija iz prošlosti - napadale su ih scene iz prošlosti (traume iz djetinjstva). Sestre nisu vidjele ista sjećanja, već svaka svoja. Sjećanja nisu bila istog tempa. Spojila su se dva vremena - situacija u kojoj jesu i u kojoj su naizgled nekada bile, točnije nikada nisu prestale biti. Kao publika nismo imali potreban kontekst za razumijevanje sadržaja tih scena, ali nas to nije ometalo u praćenju. Gledali smo osobe u problemu i to je bilo dovoljno.

The Anthropos then is the sum of passive im-*pressions that are played in and later that are later actively ex-pressed – played out - through macro- and micro- movements called gestes. (...) The Human thus is but Memory. / Antropos je suma pasivnih im-presija koje su odigrane iznutra i kasnije koje su kasnije aktivne eks-presije- odigrane izvana- kroz makro i mikro pokrete zvane geste. (...) Čovjek stoga jest i nije drugo nego Memorija*. (Sinaert, Edgard Richard. *Marcele Jousse (1886. -1961.).* https://semioticon.com/seo/J/jousse.html#geste .)

Tu se rastvorio problem. S jedne strane postojala je sadašnja situacija (smrt majke), a s druge strane obnavljale su i upadale u situacije iz prošlosti. Dvije različite vremenske linije nisu se podudarale u glumačkom stanju i situaciji. Nemogućnost istovremenog igranja sadašnje s i prošle situacije dovelo je do konstante unutarnje borbe u liku.

Dajana Čuljak igrala je Catherine i zapela je između sjećanja na zadatak iz djetinjstva (brojanje čavala u trgovini koju su vodili njezini roditelji), sadašnje situacije tuge (zbog majčine smrti) te karakterne rastrojenosti. U jednom trenutku dok se povukla u jedan kut, uspjela je istovremeno odigrati obje vremenske linije. Udarala je s cipelom o cipelu (na taj način je nastavila brojati čavle), a istovremeno je bila u situaciji majčine smrti (slušala je razgovor između Mary i Terese). Udaranjem je prekidala ritam drugih situacija. Izrazila je svoj unutrašnji ritam i prekidala je kolektivni. Tom dvostrukošću bila je u vremenskoj blokadi

glumca. Sukob dvije vremenske linije koje supostoje, ali niti jedna nije nadređena drugoj, a jedna drugu potenciraju u trajanju jest vremenska blokada glumca. Dajana Čuljak se nije kretala scenom i nije govorila, zbog bivanja u vremenskoj blokadi. Nemogućnost odluke između dvije vremenske linije učinilo ju je fizički nepomičnom, ali je i dalje bila prisutna u ostalim situacijama koje su se odvijale.

Igrana dvostrukost nije riješila situaciju, već je pokazala kompleksnost situacije – uspostavila je temporalni pluralizam tako što je ovanjštila disperziju vlastite koncentracije, sukob između dva vremena. Njezina radnja nije bila scena za sebe, događaj, već spoj dva motiva (emotivno pamćenje i trenutačna situacija) koja su dobila zajedničku akciju. Dva vremenski nepodudarna motiva iskazana su kao jedno. Ritamska sekvenca postala je glavno izražajno sredstvo tog lika. Istovremeno smo vidjeli nastavak njezinog sjećanja, bivanje u trenutačnoj situaciji te s njome proživjeli njezin unutarnji sukob između toga dvoga kroz radnju udaranja cipelama. Unutrašnji vremenski sukob pretvoren je u njezin vanjski izraz. Sukob vremena je postao glavno izražajno sredstvo lika.

4.3 Primjer 3 - Ritamska sekvenca kao osnovni izraz situacije

Na četvrtoj godini studija radila sam praktični ispit po motivima „Tri sestre" Antona Pavloviča Čehova. Nisam postavljala samu dramu, već sam događaje stvarala iz pretpostavke što bi se moglo događati na hodniku kuće Prozorov (između ulaza u kuću i ulaza u salon) u trajanju cijelog komada. Ideja je bila prikazati ono što inače ne vidimo u komadu - prazna mjesta koja pretpostavljamo da su se dogodila (koliko smo uspjeli). Jedna od scena je bila i odlazak Nataše s ljubavnikom Protopopovom u vožnju trojkom. Nataša je bila sama na sceni, a Protopopova nismo vidjeli, već smo čuli kako kuca na vrata (napravljeno kao njihovo tajno kucanje). Protopopov nije prestajao kucati dok Nataša nije izašla kroz vrata van. Natašu je igrala Ana Marija Žužul te je reagirala tako što je plesala u ritmu s kucanjem duž cijelog hodnika.

Mimeme: when the real is no longer before us, but within us: the mimeme is the unit of stored intussuscepted Real played into us, held in memory and ready for replay ./ Mimeme: kada realno nije ispred nas, već u nama: mimeme je jedinica pohranjenog novog asimiliranog materijala iz realnosti koje se širi u nama, zadržava se u memoriji i spremno je za ponovno odigravanje. (Sinaert, Edgard Richard. *Marcele Jousse (1886. -1961.).* https://semioticon.com/seo/J/jousse.html#geste .)

Ritam nije proizašao iz igre glumice, već je njezina unutarnja reakcija dobila vanjski izraz

reagiranjem na ritam – prikazala je unutrašnji doživljaj ritma.

Situacija koju smo gledali nije bila realistična, već je bila prikaz tajnog ljubavničkog odnosa kroz ples. Upravo zato je i prestala biti samo reakcija na situaciju, već je njezin ples postao događaj za sebe i osnovni izraz scene. Nešto što bi inače trajalo par sekundi pretvoreno je u događaj, napravljena je glumačka vremenska ekstenzija. Jedna točka kreacije u vremenu proširena je na razinu događaja.

U ovom slučaju ritamska sekvenca nije bila posljedica prethodno usložnjenog kazališnog materijala kroz koji smo komunicirali neizrečeni dio dotadašnje kompleksnosti odnosa, stanja, situacije; već je ritamska sekvenca ovdje bila osnova izraza pa time i nastajanja kazališnog materijala. Reakcija na ritam bila je osnovno sredstvo izgradnje scene te smo kao posljedicu imali točku kreacije razvučenu u vremensku ekstenziju. Izgradnja događaja i situacije iz jedne kreativne točke u vremenu te prikaz te točke kroz horizontalno trajanje (u suprotnosti s našom percepcijom realiteta) omogućeno je upotrebom ritma kao glavnog gradivnog principa – ono što smo gledali nije bila posljedica prethodnog, već bivanje u trenutku koji je proširen. Znači nije bila u pitanju obična ritmizacija i ilustracija nego je viđeno sažeto u jedan prošireni događaj koji je kroz ples nosio kompleksnost dramske situacije, prikaz odnosa između likova i prikaz njihovih karaktera. Vremenska ekstenzija je ustvari sažimanje više elemenata koji postaju vidljivi nerealno proširenim trajanjem događaja. Scenskim širenjem točke kreacije prikazuje se vertikalno vrijeme samo i bivanje u tom momentu, to jest onome što percipiramo kao moment, čista akcija i tok bez konkluzije. Takav scenski događaj omogućio mi je prikaz kompleksnosti situacije i njezino daljnje usložnjavanje, ali ne i razrješenje. Bilo je to svojevrsno glumačko pražnjenje reakcije koja se odvija preko jednog događaja. Takva vrsta prikaza omogućava mnogostrukost značenja i nerealno dugo trajanje situacije. Sve vremenske linije koje se susreću u točki kreacije na taj način postaju vidljive kao jedan izraz te dobivamo odnos prema njima – to više nije samo žena koja odlazi na randevue s ljubavnikom već i žena koja se odbija skrivati. Točnije rečeno ritamska sekvenca podrazumijeva i puno više od ilustracije žene željne slobode, ljubavi, užitka, plesa, senzacije. Nakon prikaza kompleksnosti jedne točke kreacije sve može samo ili ostati isto kao i prije, ili može doći nešto novo. Ritamska sekvenca ne nosi razrješenje sadržaja, već prostor neizrečenog na ovaj način postaje vidljiv. Ritamska sekvenca je izraz vremena samog, a u ovom slučaju je izrečena kao vremenska ekstenzija jedne točke kreacije.

4.4 Primjer 4 - Ritamska sekvenca kao izraz grupe

Rhythm provides both the flux which energises reception and integration, and the logic, the order, with which man stores and conserves the mimemes formed by his intussuscepted impressions. It is rhythm that will allow him subsequently to preserve and to transmit them. The origin and purpose of rhythm therefore is practical (it serves to take into oneself and to conserve) and communicative and pedagogical (it serves to ex-press and transmit). / Ritam omogućava protok koji se odigrava između recepcije i integracije, te logika i red uz pomoć koje čovjek pohranjuje i konzervira mimemese formirane od strane asimiliranih im-presija. Upravo ritam će mu naknadno omogućiti da sačuva i prenese mimemese. Izvor i svrha ritma je praktična (služi kako bi preuzeo na sebe i sačuvao) i komunikativna te pedagoška (služi kako bi izrazio i prenio). (Sinaert, Edgard Richard. *Marcele Jousse (1886. -1961.).* https://semioticon.com/seo/J/jousse.html#geste .)

Za ispitnu produkciju Režije baštine postavila sam „Arkulina" Marina Držića. Iz Arkulina imamo sačuvane samo segmente prvog čina te sam taj nedostatak zamijenila ritamskom sekvencom grupe izvođača. Ivan Magud koji je igrao Arkulina je na početku predstave izlazio iz poda pozornice (vlastitog groba) te se šuljao ukrasti cvijeće s drugog groba bez da ga itko primijeti. Ostali likovi su reagirali na krađu kroz ritam od ispod pozornice. Uputa je bila da negoduju zbog njegove krađe ritmom pokažu svoj odnos prema njemu. Ispod pozornice svaki glumac imao je po jedan objekt s kojim je proizvodio udarac. U improvizaciju su se uključivali jedan po jedan po redoslijedu zamjeranja (od onih koji imaju najveći problem s Arkulinom do onih koji imaju manji). Posljedica te sekvence bio je uređeni zvuk nastao kao produkt stava grupe likova, a ne radi proizvodnje zvuka samog. Nakon što se sekvenca uspostavila, zbog insistiranja na pobuni te sve ubrzanijeg ritmiziranja dolazilo je do raspada koji je uvjetovao novu scenu.

Prvi čin „Arkulina" nismo tekstualno rekonstruirali, već smo iščitali odnose i stanja likova iz preostalih činova te pretpostavili koje odnose i situacije moramo uspostaviti, a to smo uspjeli objediniti kroz ritamsku sekvencu. Takva sekvenca višestrukost odnosa i situacija svodi na jednu glazbenu rečenicu te do publike dolazi kao jedna povezana cjelina. Ona ne odražuje realno trajanje odnosa samih nego uspostavlja svoje vrijeme – novo kazališno vrijeme. Više izraza, više likova spojilo se u jednu rečenicu te do publike došlo kao objedinjena kompleksnost svih pojedinaca izrečena kao jedan događaj. Upravo zato što ritam sam u svom mehanizmu sadrži odnos između svih izraza, ritamska sekvenca istovremeno jednakopravno preko jednog događaja donosi atmosferu, situaciju, stanje, radnju, intenciju grupe i/ili

pojedinca. Publika tu kompleksnost iščitava kao jednu rečenicu, jedan kod ritamskog obrasca na koji ne može ne reagirati jer je iznesen u ritmu. Publika se s ritmom ne može ne-uskladiti neovisno o vlastitom stavu spram istog. Ritamska sekvenca tog tipa obuhvaća kompleksnost pojedinačnih izraza likova jednakopravno, a pojedinačna htijenja likova iznosi kao jedno. Ritamska sekvenca bez obzira na višestrukost ima jednu rezultantu (neovisno o tome sačinjavali li ju pojedinac ili grupa), ali to ne znači da pojednostavljuje sadržaj i značenje, već ga samo sublimira u jedan kod koji ubrzava komunikaciju u kanalu, a ne gubi ništa od svih pojedinačnih izraza. Kod zvučnih ritamskih sekvenci koje izvode glumci bez glazbene podloge zvuk ne bi trebao biti polazište, već bi samo trebao biti posljedica glumačkog materijala. Nismo kretali od zadanog ritma, već je u prvom stupnju ritam glumčev izraz, a u drugom stupnju ulazi u uspostavljeni red s drugima te se pretvara u uređeni zvuk. Usklađivanje ritma nije bilo potrebo već se dogodilo automatski. Svaki glumac u grupi imao je svoje mjesto u redoslijedu ritma koji smo napravili po dramaturškoj logici (redoslijed zamjeranja). Dogodio se prirodan red u sustavu komunikacije bez da se njemu insistiralo upravo zato što preko ritma to jest ritamskog obrasca i funkcionira bazični komunikacijski kanal. Automatika ritamskog obrasca u našem mentalnom vremenu odvila se kao automatika spajanja različitih izvanjskih ritmova. Sve što je u ritmu automatski se spaja. Ritamska sekvenca se s toga ne mora raditi s ciljem proizvodnje zvuka jer na kraju ona to sama po sebi uvijek ima, ona pokazuje materijal glumačkog ostatka. Grupa glumaca odigrala je cjelokupnu problematiku komada nadomještajući početni dio, ali bez da je otkrila sadržaj. Gledali smo usložnjavanje pojedinačnog htijenja u grupnu informaciju. Glumci su time odigrali poantu i sublimirali kompleksnost cijelog komada u jedan događaj. Kao publika smo nakon toga pratili zbog čega i na koji način je to tako. Iznošenjem cjelokupne problematike uveli su nas u dramu te smo joj automatski kao publika tražili razrješenje u sadržaju i to je bilo moguće baš zato što je sva problematika odmah prezentirana preko ritma. Iznošenje poante bez da se otkrije uzrok ili sadržaj upravo je moguće kroz ritamsku sekvencu kojoj je osnovna jedinica bila samo jedna glumačka radnja povezana u grupni događaj.

4.5 Primjer 5 - Ritamska sekvenca kao središnja ideja koncepta

Prvi koncept koji sam željela postaviti povodom završnog praktičnog ispita na MA studiju kazališne režije i radiofonije bio je adaptacija „Kratkog izleta" Antuna Šoljana. U romanu grupa mladih studenata kreće na ekspediciju u potrazi za freskama. Postupno grupa se raspada to jest jedan po jedan odustaju od daljnjeg putovanja. Svaki lik iznenadno dolazi do ideje što mu je u životu potrebno i zato odustaju od zajedničkog putovanja grupe. Dvojica koji prividno završavaju put ustvari se vraćaju na mjesto/poziciju s koje su i krenuli te ne nalaze ništa novo. Roman je egzistencijalistička potraga za smislom i vlastitim mjestom u svijetu, a samo putovanje je alegorija o odrastanju kao gubitku iluzije i raspadu generacije. Glavni postupak u režiji bio je sve grupne scene tijekom putovanja postaviti kao ritamske sekvence različitog sadržaja koje završavaju monologom lika koji odbija nastaviti putovanje, koji napušta grupu. Bitno je reći kako smo svaki lik ustvari radili iz privatne problematike svakog glumca; ali po principu da sam ja postavljala pitanja koja se dotiču naše generacije, ali nitko ne govori na glas odgovor, već odgovaraju kroz improvizaciju čekanja. Početak predstave je bila čekaonica u kojoj su svi likovi te pokušavaju izaći, ali ne znaju kako. U sceni nije bilo teksta. Radnja je bila čekanje i svaki lik imao je svoju razrađenu motiviku čekanja (privatna glumčeva). Svaka osoba s vremenom je razradila set pokreta čekanja i nezadovoljstva, zbog čekanja. Svaki taj pokret proizvodio je i zvuk te imao svoju zvukovnu razradu. Ustvari svaki glumac je na kraju proizvodio po jedan ritamski motiv s kojim je komunicirao s kolegama te na kraju postajao dio cjeline - ritamske sekvence grupe. Cilj ritamskih sekvenci bio je proizvesti glazbu koja nije notirana, već koja nastaje iz svakodnevnih motiva, iz čovjeka samog te se postupno pretvara u nešto što je istovremeno i dio njega samog, ali i izvan njega - dio cjeline. Individualni udarac i sama radnja nisu bili glazba. Grupa je donijela glazbu.

Sve glazbene komponente uključuju ritam. Ritam je doista bit glazbe. Muzičke se misli mogu izraziti bez harmonije (jednoglasije), pa i bez melodije, ali ne bez ritma.(Bezić-Kuntarić 1977:211) Ritamski kanon može egzistirati posve neovisno od melodije i harmonije. (...) (Radica, Davorka. 2011:19:56. *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća.*)

Ritamska sekvenca kojoj je cilj glazba koju proizvodi isključivo glumac, svoju glazbu vuče iz izvedbenog sadržaja i kazališnog materijala. Ona ne nastaje iz standardizirane notacije, već iz razrađene improvizacije čija je osnova za glazbenost glumačka radnja - neverbalni sadržaj kojim se iskazuje onaj dio mentalnog vremena koji ne može biti iskazan niti jednim drugim

sredstvom i čiji je tek krajnji produkt - glazba. Ta glazba u svojoj osnovi ne može biti čujna unaprijed i ne može se niti jedan dio nje u smislu krajnjeg produkta - zajedničkog zvuka pripremiti. Takva ritamska sekvenca isključivo nastaje na probi i ne može se kontrolirati u trajanju. Upravo ne-kontrola u trajanju i dokazuje Bachelardovu tezu da točka kreacije iliti iznenadna promjena nema trajanje. Takva glazba konstantnim odgovaranjem na *što* dobiva *kako*. Ona u sebi ima verbalni zadatak, te izražava onaj dio koji verbalno ne može pokriti. Ona može naknadno biti zapisana, ali i ne mora, jer ostaje zapisana u glumčevom tijelu te je vrijeme samo. Njezina struktura nastaje, a nije donesena.

Naravno nije svaki materijal otvoren za ritamsku sekvencu. Ovaj materijal je bio odabran jer ju je omogućavao. Kako bismo uspostavili ritamski pedal (ponavljanje istog ritamskog obrasca neovisno o melodijskom odnosno harmonijskom tijeku) svaki problem smo iscrpljivali do besmisla koji su i sami osjećali, ustvari oni su proizvodili događajno ništa kroz vlastitu osjećajnost ničega. Na neki način slušali smo zajedničku unutrašnjost - oni su pokušali izraziti svoj zvuk unutrašnjosti, svako za sebe, te kao glazbu u cjelini.

To na kraju nije bio moj završni ispit, ali ono što mi se postavljalo kao pitanje je hoće li gledatelji koji nisu znali procesnost nastajanja te ritamske sekvence te koji će je gledati, donekle fiksiranu (iako i ne u trajanju, a što također ne će znati) uočiti razliku. Nažalost za gledatelja fiksirana improvizacija s glumcima nema nikakvu razliku od bilo koje druge scene. Za gledatelje sve na sceni je točno onakvo kakvo jest i oni prate i ne stavljaju u pitanje ono što vide. Prednost ovakvog rada je u automatskoj involviranosti glumaca u procesu, ukoliko pristanu.

Ovdje se neizostavno nameće i pitanje percepcije, tj. koliko je uopće naše uho sposobno opažati ritamska, melodijska i harmonijska ponavljanja i slijediti njihove odnose (...) (Radica, Davorka.2011:65. *Ritamska komponenta glazbe 20. stoljeća*.)

Također postojalo je pitanje zamora publike. Koliko dugo uopće možemo slušati uređeni zvuk - ritamske sekvence s kojima se mijenjamo sadržaj i atmosfere. Koliko tišine je potrebno nakon što završi da bi odzvonila. Drugačije se sluša tišina nakon zvuka s namjerom.

Iako ritamska sekvenca može iskazati nesvjesno to ne znači da smo dobili zapis cijelog mentalnog vremena glumca, već smo u strukturirani izraz dobili nestrukturirani dio misli. Ono što smo dobili je naglasak na nekoj drugoj liniji mentalnog vremena koju smo pretvorili u izraz. Komuniciran je samo kod ritamskog obrasca, usložen u ritamsku sekvencu. Taj kod omogućava širenje komunikacije i otvara reakciju, ali ne uspijeva prenijeti sve u cjelini, već

samo upućuje na višestrukost i kompleksnost. Ritamska sekvenca se uvijek može iščitati kao komunikacijski problem i nemogućnost komuniciranja. Ritamska sekvenca čini čujnim nešto što nije, ali također dolazimo do spoznaje da niti to nije dovoljno jer je uvijek kodirano. Upravo stoga se komunikacija i nastavlja te može vječno nastaviti, jer nikada ne može biti dovršena u cijelosti. Uvijek postoji dio mentalnog vremena koji želimo izraziti, ali ne uspijevamo. Nemogućnost dovršavanja pretvorbe mentalnog vremena u izraz nas i tjera na memoriju, točnije na usustavljenje reakcija radi bržeg izražavanja, a to nije ništa drugo nego fond ritamskih obrazaca. Ritamska sekvenca uvijek je poraz komunikacijskog kanala i dokazuje nemogućnost komuniciranja sebe drugima i obrnuto. Čovjek je neiskaziv u cjelini. Jedino se može nadati da i u drugome taj kod rastvara iste ili slične linije mentalnog vremena.
U ritamskoj sekvenci grupe kao glavnog principa režije grupe, kompleksnost višestrukih mentalnih vremena pojedinaca svodi se na jednu rezultantu. Ritamski materijal glumaca prestaje biti niz višestrukosti u kojima svaki pojedinac zahtijeva svoje vrijeme, već postaje jedna rezultanta usmjerena prema gledatelju koji prima višestrukost vremenskih informacija istovremeno. Ta vrsta involviranosti gledatelja na dio mentalnog vremena koji inače ne možemo pretvoriti u izraz, osim preko ritamske sekvence, ne može se dobiti niti jednim drugim režijskim sredstvom.

5. Zaključak

Ritamski obrazac jedini je u mentalnom vremenu i izrazu istovjetan. On sam nema značenje, ali jedini nosi, doduše kodificiranu informaciju o svim linijama vremena koje se odvijaju u prostoru misli. Upravo preko njega komuniciramo neizrečeno, ali kodificirano. Gledatelj ne može ne reagirati na ritam čak i kada ritam nije glavno izvedbeno sredstvo. Ritam nema negaciju te je uvijek usvojen od strane gledatelja, zato njime i možemo manipulirati u izvedbi Osnovna anatomija ritma udarac i stanka osnovni su princip i u glumi. Udarac kao akcija i superponirana linija vremena te stanka kao potencijal, prostor odluke između više vremenskih linija. Udarac u vidu izrečenog ritamskog obrasca nosi naglašenu i nenaglašenu dobu. Prostor izraza čovjeka je niz ritamskih obrazaca koje možemo uočiti tek kao ritamsku sekciju. Čim s nekim komuniciramo govorimo o ritamskoj sekvenci. Svjesnom proizvodnjom ritamskih sekvenci manipuliramo u izvedbi vremenom samim. U idealnom slučaju kroz ritamske sekvence u izvedbi pokušavamo staviti naglasak na cjelokupnost mentalnog vremena, ali ograničavajuće je što time s njime komuniciramo samo kodificirano. Cilj intencionalnih ritamskih sekvenci bi stoga u glumi i režiji bio novi način subjektivnog doživljavanja horizontalnog vremena kod gledatelja kroz naglasak na insistiranju iznošenja horizontalnog vremena u izvedbi. Vrijeme na taj način može u izvedbi postati estetska kategorija.

6. Popis literature

1. Bachelard, Gaston (2000.). *Dialectic of duration.* Manchester: Clinamen Press Ltd.

2. Barba, Eugenio (2005.). *A dictionary of theatre anthropology : the secret art of the performer.* London i New York: Routledge.

3. Bergson, Henri-Louis (2011.). *Vrijeme i slobodna volja : esej o neposrednim datostima svijesti*. Zagreb: Feniks knjiga d.o.o.

4. Chimisso, Cristina (2001.). *Gaston Bachelard: Critic of Science and the Imagination*. London i New York: Routledge.

5. Guberina,Petar (1967.). *Zvuk i pokret u jeziku.* Zagreb: Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta.

6. Le Bon, Gustave (1920.). *Psihologija gomila.* Zagreb: Tisak Kr. zemaljske tiskare.

7. Woolf , Virginia (2008.). *Pisma Viti.* Zagreb: Centar za ženske studije.

8. Radica, Davorka (2011.). *Ritamska komponenta glazbe 20. Stoljeća.* Doktorska disertacija. Split: Umjetnička akademija u Splitu.

Napomena uz literaturu

Prepričana predavanja s radionice *Kazalište, filozofija i glazba* iz 2015. godine koju je vodio prof. Igor Mikecin.

Izvori s mrežnih stranica:

1. Hrvatska enciklopedija http://www.enciklopedija.hr/ Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

2. Marcel Jousse (1886 - 1961); https://semioticon.com/seo/J/jousse.html#geste ; Edgard Richard Sienaert

7. Biografija

Marina Pejnović rođena je 1992. u Zagrebu. 2010. godine upisala je studij Kazališne režije i radiofonije. Režirala je dio trilogije „Odbrojavanje - na piru s Držićem i Nalješkovićem", „Odjenuti gole" Luigia Pirandella u KMDu, autorski projekt „Kad tad" u &TDu, „Nema života na Marsu" Une Vizek u HNK Varaždin, autorski projekt „Krleža alla Gavella" u sklopu Krležinih noći u GK Gavella, operu „Orfej i Euridika" Christopha Glucka u sklopu sveučilišnog projekta između tri umjetničke akademije i TTF-a; sezonu koncerata „Tri godišnja doba" za Zagrebački ansambl flauta; dječje predstave „Zeko traži potočić" za ZiM (HNK Zajc i Malik) i „Leti, leti" u suradnji ZKM-a i Gradskog kazališta u Braunschweigu; Nagrade hrvatskog glumišta 2015. i ispitne produkcije na ADU („Arkulin" Marina Držića, „Sjećanje vode" Shelagh Stephenson, „Tri sestre" Antona Pavloviča Čehova, i diplomsku predstavu „_____" po motivima priča Antuna Šoljana). U sklopu emisije Radio atelje na HR3 režirala je nekoliko radiodrama. Asistirala je Dori Ruždjak, Georgiju Pari, Polly Findley, Viti Tauferu, Nanor Petrossian, Krešimiru Dolenčiću, Ozrenu Prohiću i Oliveru Frljiću na mnogim kazališnim predstavama, operama, ljetnim festivalima i eventima. 2015. dobila je Dekanovu nagradu i stipendiju Rotary kluba za izvrsnost, 2012., 2013., 2014. i 2015. dobila je skupnu Rektorovu nagradu za asistenture na opernim projektima „ Madame Buffault" , „Orfej i Euridika" , „Slavuj" i „Carmen" tri umjetničke akademije Sveučilišta u Zagrebu i 2012. dobila je skupnu nagradu Nikola Batušić sa studentima Akademije dramske umjetnosti.