

# Prepreke u glumačkom stvaralaštvu - od susreta s tekstom do susreta s publikom

---

**Bošnjak, Laura**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2021**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:205:904322>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-02-26**

*Repository / Repozitorij:*

[Repository of Academy of Dramatic Art](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**

**LAURA BOŠNJAK**  
**PREPREKE U GLUMAČKOM**  
**STVARALAŠTVU - OD SUSRETA S**  
**TEKSTOM DO SUSRETA S PUBLIKOM**  
**Pisani dio diplomskog rada**

**Zagreb, rujan 2021.**

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU**  
**AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI**  
**Studij glume**

**PREPREKE U GLUMAČKOM**  
**STVARALAŠTVU - OD SUSRETA S**  
**TEKSTOM DO SUSRETA S PUBLIKOM**  
**Diplomski rad**

**Mentor: Saša Božić, doc.art.**

**Student: Laura Bošnjak**

**Zagreb, 2021.**

## **Sažetak**

Ovaj diplomski rad bavi se različitim blokadama i preprekama s kojima se glumac susreće u procesu rada na nekom materijalu – od prvog susreta s tekstem do igranja pred publikom<sup>1</sup>. U pisanom dijelu diplomskog ispita istražujem na koje potencijalne poteškoće glumac mora biti spreman odgovoriti kako bi njegova izvedba bila organska, autorska i autohtona.

U ovom radu pozivam se većinski na teorijska promišljanja Davida Mameta, Williama Espera i Branka Gavella. Također, koristila sam i radove Stelle Adler, Konstantina S. Stanislavskog, Lee Strasberga i Denisa Diderota.

Referirat ću se i na vlastito iskustvo studiranja na Akademiji dramske umjetnosti pri Sveučilištu u Zagrebu. Tvrdnje koje iznosim potkrijepit ću i komentarima svojih ispita koje sam, u svrhu pisanja ovog diplomskog rada, ponovno gledala i analizirala. Dakle, analizirat ću pojedine procese rada, prepreke s kojima sam se susrela i način na koji mislim da su utjecale na samu izvedbu.

## **Ključne riječi**

Prepreka, pristup tekstu, predodžba, unutarnji sadržaj, akcija, partnerstvo, upute, odnos s publikom

## **Summary**

This master thesis goes in for different blockades and obstacles which actor encounters during the process of working on some material – from the first encounter with text to playing in front of the audience<sup>2</sup>. In the written part of my master thesis I explore to which potential difficulties an actor must be prepared to respond in order to make his performance organic, authorial and indigenous.

In this paper I mostly refer to theoretical considerations of David Mamet, William Esper and Branko Gavella. I used works of Stella Adler, Konstantin S. Stanislavski, Lee Strasberg and Denis Diderot as well.

I will be referring to my own study experience at the Academy of dramatic art at the University of Zagreb. The claims I make will be corroborated with

---

<sup>1</sup> Za neke prepreke bilo mi je teško odrediti kojoj fazi rada točno pripadaju, s obzirom na to da su faze glumačkog procesa uvijek povezane i „greške“ iz jedne faze često se prenose u drugu da bi njihove posljedice mogli vidjeti tek u trećoj. Zato sam prepreke smjestila u onu fazu rada u kojoj sam se ja osobno susrela s njima.

<sup>2</sup> I had a problem with defining to which stage of the process some obstacles belong, considering that the stages of the actors process are intertwined and „mistakes“ from stage one are often transferred into stage two, only to have their repercussions shown at the stage three.

comments of my own exams which I, in order to write this master thesis, watched and analyzed. Therefore, I will analyze several work processes, obstacles which I had encountered and the way they affected the final performance.

**Key words**

Obstacle, approach to text, image, inner content, action, partnering, instructions, relation with the audience

# SADRŽAJ

## Sažetak

<b>1. UVOD.....</b>	<b>5</b>
<b>2. ŠTO JE GLUMA? .....</b>	<b>7</b>
2.1. Zašto bi netko htio biti glumac? .....	8
2.2. Definicija glume: Stanislavski, Strasberg, Adler, Esper - Meisner, Gavella, Mamet.....	8
2.3. Pitanje talenta.....	10
<b>3. RAD NA TEKSTU.....</b>	<b>12</b>
3.1 Predodžba (BA studij, Gluma III – Shakespeare: <i>Hamlet</i> ).....	12
3.2. Prepreka „Žuriš“ .....	14
3.3. Problematika čitačkih proba (BA studija, Gluma V – Bergman: <i>Jesenja sonata</i> i Scenski govor V).....	15
<b>4. SURADNJA S PARTNEROM.....</b>	<b>18</b>
4.1. Pojam <i>Shušanje</i> (MA studij, Gluma IV – Krleža: <i>Leda</i> i <i>U agoniji</i> .....	18
4.2. Reagiranje glumca na emocionalne zahtjeve .....	20
4.3. <i>Šmira</i> .....	21
4.4. Razlika između prirodnog i organskog .....	23
<b>5. SUSRET S PUBLIKOM.....</b>	<b>26</b>
5.1. Trema.....	26

5.2. Svijest o publici (MA studij, Govor IV).....	27
<b>6. ZAKLJUČAK .....</b>	<b>30</b>
<b>7. LITERATURA.....</b>	<b>31</b>

## 1. UVOD

Temu ovog diplomskog rada „Prepreke u glumačkom stvaralaštvu – od susreta s tekstom do susreta s publikom“ odabrala sam zato jer mi se često tijekom studiranja na Akademiji dramske umjetnosti događalo da bih bila jako zadovoljna radom tijekom semestra i procesom, ali na kraju ne bih bila zadovoljna samim rezultatom. Logično, počela sam se pitati gdje sam pogriješila i što sam trebala raditi drugačije, na što sam trebala obratiti više pažnje.

Izgledalo mi je kao da je nemoguće dati jedan odgovor, odabrati samo jednu konkretnu stvar u kojoj sam pogriješila i s kojom imam problem. Sve mi je djelovalo jako povezano i nisam znala s koje strane da pristupim problemu: kada bih se krenula baviti „tehničkim“ stvarima, imala bih osjećaj da iz mog rada ne proizlazi nikakav unutarnji sadržaj (vjerojatno ga nije ni bilo), a kada bih se bavila unutarnjim sadržajem, osjećala bih da moja tehnička ličnost ne može poduprijeti taj sadržaj. Onda bih se opet krenula baviti tehnikom i tako u krug. Razumjela sam u teoriji da se jednome ne može pristupiti bez drugoga, ali nisam to mogla primijeniti.

U svrhu pisanja ovog diplomskog rada pogledala sam dosta snimki svojih ispita. I bilo mi je interesantno kako s odmakom, dok se prisjećam rada na nastavi gledajući snimke, mogu jasnije vidjeti u kojem trenutku u procesu je stvar pošla po krivu tj. na kojoj prepreci sam zapela. Najzanimljivije mi je bilo to što sam, gledajući te snimke, shvatila da se tu uopće nije radilo o nekim velikim i kompleksnim stvarima i da sve to nije ni upola toliko grozno koliko se mene uvjeravalo da je. Tri godine BA studija provela sam uvjerena da svaki put kada stanem na scenu počinim neku vrstu genocida nad glumom, da mi je glas neslušljiv, da mi je tijelo invalidno i da sam sve u svemu preglupa i netaletrirana da išta od toga popravim. Ne znam čija je to zasluga, vjerojatno djelomično moja, a djelomično i pojedinih profesora. Potaknuta time, u radu također pišem i o uputama koje sam znala dobivati tijekom studija i o tome kako sam ih tada shvaćala i koliko su mi zapravo pomagale.

Sjećam se jednog sata Scenskog govora kod profesora Tomislava Rališa. Počela sam govoriti neki tekst, ne sjećam se koji. Nakon par rečenica zaustavila sam se i htjela krenuti ispočetka jer nisam bila zadovoljna svojom izvedbom. Profesor me je pitao: „A što ćeš promijeniti? Što ćeš raditi drugačije?“ Nisam imala pojma što da mu odgovorim. Shvaćala sam što me on pita i vjerojatno bih i znala dati neki odgovor koji zvuči smisleno, ali nisam vjerovala da nešto mogu promijeniti samom odlukom da promijenim, čekala sam božansku intervenciju. Znam točno i u kojem trenutku sam povjerovala da moja odluka je dovoljna. Na satu Scenskog govora na prvoj godini MA studija komentirala sam s profesorom Rališem svoju izvedbu i rekla kako mi smeta što osjećam da bez veze mašem



rukama. On mi je rekao samo: „Pa onda nemoj“. I ja sam pomislila: „Pa da, neću“. Ne mogu objasniti kako je točno došlo do te spoznaje.

Ovaj diplomski rad želim iskoristiti kao svojevrsni osvrt na ovih pet godina provedenih na ADU i odgovoriti sama sebi na pitanje: „Što bih promijenila? Što bih radila drugačije?“. I donijeti odluku: „Da, to ću promijeniti. Da, to ću raditi drugačije“.

## 2. ŠTO JE GLUMA?

Za mladog glumca, postoji jedna prepreka koja je a priori prisutna. a to je nemogućnost da verbalizira što to gluma uopće jest. Pitate li bilo kojeg stolara što je njegov posao, vjerojatno ćete dobiti odgovore koji se neće pretjerano dramatično razlikovati. Odvjetnici, kuhari, pa čak i glazbenici znat će dati konkretnu, egzaktnu definiciju svoga posla.

William Esper dotiče se ove tematike u svojoj knjizi *The actor's art and craft*<sup>3</sup> u kojoj sistematizira tehniku Stanforda Meisnera:

„Što je točno gluma? Ako želiš studirati glumu, bilo bi dobro znati što to gluma zapravo jest.“ (2008:17)

Ovo su neki od odgovora koje sam dobila kada sam kolege studente i profesionalne glumce pitala: „Što je vaš posao?“

"Gluma je povanjštenje unutarnjeg plova (rekao bi Gavella), činjenje nekog materijala / predložka svojim i donošenje takvog sebe pred publiku".

"Gluma je ručak. Dugo treba da se skuha, a kratko se jede".

"Glumu bih definirao kao istraživanje sebe i svijeta oko sebe kroz igru uloga".

„ Ne znam što bih odgovorio, a da nisu uobičajene floskule i definicije glume. To je najteže pitanje za glumca, ja bih odgovorio u jednoj riječi – sudbina“.

„Na pitanje što je gluma nisu ni velikani uspjeli odgovoriti. Lakše je reći što nije gluma“.

„Gluma je igra“.

„Lakše je definirati svemir, nego glumu. Nakon sat vremena razmišljanja, došao sam do sljedećih rezultata. Gluma je pokušaj uzgajanja smisla u slučajnom sebi kroz slučajno drugo“.

---

<sup>3</sup> *The actor's art and craft* teorijska je knjiga o glumi Williama Espera, dugogodišnjeg učenika Stanforda Meisnera koji je kasnije podučavao njegovu tehniku, i Damona DiMarca. Djelo je napisano u formi zapisa s predavanja tako da, uz teorijsku terminologiju, možemo steći dojam i o tome kako Meisner tehnika funkcionira u praksi. Žao mi je što se na Akademiji dramske umjetnosti nismo imali priliku susresti s njegovim radom jer smatram da se radi o jednom egzaktnom sistemu koji bi nam možda dao konkretniji odgovore na neka pitanja ( npr. pitanje partnerstva i pojma „istinitosti“ u glumi).

## 2.1. Zašto bi netko htio biti glumac?

„Glumom sam se počeo baviti da bih kroz slučajno drugo u svom slučaju uzgodio smisao koji mi je prvo podnošljiv, zatim prihvatljiv. Moji odgovori su sigurno loši jer su komplicirani. Trenutno nemam bolje“.

"Dolazim iz malog mjesta gdje se pokazivanje osjećaja tretira kao slabost. Govorili su mi da ne plačem kao curica. Glumačke radionice davale su mi slobodu da izražavam svoje osjećaje i ljudi su uživali u tome. Tako da mi je gluma u početku bila ispušni ventil. Slobodna zona za biti povrijeđen, tužan, luckast, glup, smotan i slično, a bez posljedica”.

"Upisao sam glumu jer sam na to gledao kao na posao u kojem možeš iskusiti razne poslove kojima se ljudi bave (od doktora do bauštelca ). Volio sam i volim taj osjećaj kad glumim, kad se igram".

„Ja sam „kazališno“ dijete. To je taj osobiti način života koji zavlaci. Ljubav se dogodila mnogo godina kasnije jer da bi nešto volio, moraš to i razumjeti“.

"Odlučio sam biti glumac jer je to jedina stvar u kojoj sam baš uživao, valjda sam mislio da sam dobar u tome."

„Kad mi se prvi put postavilo pitanje što želim biti kad odrastem, rekao sam: „Glumac!“ Zašto? E, pa zato!“

„Htjela sam biti glumica zato što sam kroz glumu, pričajući razne priče, htjela pomoći gledateljima da se kroz te priče pronađu, poistovjete i prihvate neke probleme s kojima se nose; da se kroz glumačku igru sjete što sve imaju u životu“.

Koliko različitih odgovora! Gotovo da međusobno nemaju nikakve dodirne točke. Ljudi koji su mi pomogli i odgovorili na ovu anketu ili su studenti MA studija ili iskusni profesionalci od kojih neki imaju i dvoznamenkastu brojku radnog staža. Postoji li uopće odgovor na ovo pitanje? Možda je patetično, ali u odnosu na odgovore koje sam dobila, možda se može reći da je posao glumca uvijek i neprekidno tragati za odgovorom na pitanje: „Što je to gluma?“.

## 2.2. Definicija glume: Stanislavski, Strasberg, Adler, Mamet, Meisner, Gavelle

Ipak, nastavila sam svoju potragu za odgovorom.

Za usporedbu, upisala sam u Google tražilicu „Što je glazba?“ i prvi rezultat pretraživanja bila je definicija s Wikipedije:

„Glazba je umjetnost čiji je medij zvuk kojeg organiziramo u vremenu i prostoru“.

Kada sam isti postupak provela s pitanjem „Što je gluma?“, dobila sam, također s Wikipedije, sljedeći odgovor:

„Gluma je proizvod glumca ili glumice“.

Da se kolokvijalno izradim: „Hvala, Wiki, nisi ni trebala odgovarati“.

Definiciju glume teško je pronaći čak i u stručnoj literaturi. Uglavnom se svodi na rečenice koje zvuče lijepo, efektno, ali zapravo ne daju cjelovite odgovore.

Najbliže što sam pronašla definiciji glume u *Sistemu* Konstantina Sergejeviča Stanislavskog je rečenica:

„Svrha naše umjetnosti nije samo ostvarenje „života ljudskog duha uloge“, nego i njeno spoljašnje umjetničko uobličavanje“. (1945:39)

Izdvojila sam ovu rečenicu jer smatram da je zanimljivo to što Stanislavski odvaja „život duha uloga“ od „spoljašnjeg umjetničkog uobličavanja“. Zar se ne bi jedno trebalo iskazivati preko drugog – unutarnji sadržaj preko tijela? Također, primjećujem kako se ovaj pokušaj definicije ne bavi glumcem i problematikom glume, već ciljem do kojeg bi glumac, po Stanislavskom, trebao doći – bavi se ulogom.

Nadalje, američki teoretičar glume Lee Strasberg u svojoj knjizi *San o strasti* kaže:

„Gluma (...) je sposobnost da se reaguje na imaginarne stimulanse: njeni suštinski elementi su ono neophodno dvojestvo koje je još Telma definisao kao nesvakidašnju osećajnost i izvanrednu inteligenciju“. (2004:13)

Smatram da je kod ove definicije problematično to što se gluma u svojoj biti tretira kao talent, gotovo neka vrsta supermoći. Samu glumu se promatra kao talent, a ne talent kao preduvjet za glumu (na pojam „talent“ vratit ću se kasnije). Mislim da odgovor na pitanje što je gluma, kao posao glumca, ne može biti: „Posao glumca je sposobnost“.

S druge strane, *The art of acting* Stelle Adler stavlja naglasak na nešto potpuno drugo:

„Naš posao je proučavati akcije, analizirati ih, naći njihovu anatomiju, njihovu kralježnicu“. (2000:206)

Dakle, ona se ne fokusira ni na ulogu, ni na osjećaje, već na djelovanje.

Nešto slično, ali opet ne isto, govori i David Mamet:

„Glumiti znači izvršiti radnju, učiniti nešto“. (1997:69)

Kao i Adler, on spominje pojam akcije, ali ne u kontekstu proučavanja, već konkretnog činjenja. Moj problem s ove dvije definicije je sljedeći – ako proučavam neku radnju ili nešto radim, znači li to automatski da glumim? I kod ovog autora i autorice kao da nedostaju neki ključni parametri.

Najrazumljiviju i najjednostavniju definiciju pronašla sam u knjizi Williama Espera *The actor's art and craft*:

„*Gluma je vještina istinitog življenja pod zamišljenim okolnostima*“. (2008:18)

Samo nekoliko stranica kasnije, autor modelira svoju definiciju u:

„*Gluma je vještina istinitog djelovanja pod zamišljenim okolnostima*“. (2008:23)

Kao i kod Mameta i Adler javlja se pojam akcije. Međutim, ni on uopće ne uključuje faktor publike koji neminovno mora imati utjecaj na glumca i njegov aparat. Također, može se postaviti pitanje što je to istinito, kako možemo vježbati biti istiniti. Možda „istinito djelovanje“ zapravo znači „organsko djelovanje“?

Ipak, najdetaljniji i najegzaktniji odgovor na ovo pitanje pronašla sam kod Branka Gavelle. Međutim, da upravo nisam prošla pet godina studija Glume, ne bih razumjela ni riječi od onoga što on govori i sumnjam da bi mi ovakva definicija bila od pomoći pri početku studija, a kamoli pri spremanju za prijemni ispit:

„*Gluma je, dakle, takovo odabiranje i pojačavanje organskih psihofizičkih rezonanca čovjekova doživljenja koje, preneseno putem optičkim i akustičkim, izaziva u gledaocima psihofizičke pojave koje postaju nosiocima naročito osjećajnog doživljaja*“. (2005: 39)

### **2.3. Pitanje talenta**

Ovo potpoglavlje otvorit ću citatom Stelle Adler iz njene knjige *The art of acting*:

„*Ono što te tjera da kažeš: „Želim se baviti time“ – to je početak talenta*“. (2000:19)

Pitanje talenta jako je osjetljivo za glumce, pogotovo studente, možemo reći da je i ono neka vrsta prepreke.

Prije nego što sam upisala Akademiju često me, kao i većinu, mučilo pitanje vlastitog talenta. Sjećam se dviju ideja koje sam tada imala. Prva je bila: „Ako prođem prijamni ispit, više se neću morati pitati jesam li talentirana ili ne“, a druga je bila: „Valjda sudbina nije toliko okrutna da te natjera da toliko voliš nešto za što nisi talentiran“. Studiranje na Akademiji, s naglaskom na BA studij,

uvjeralo me u to da je moja prva ideja bila potpuno pogrešna, a na trenutke me natjeralo i da se zapitam što je s mojom drugom idejom - volim li ja to uopće? Sada, na završetku studija, sklona sam složiti se s gospođom Adler. Svatko tko želi glumiti može glumiti i talentiran je za glumu. Problem je samo u tome što se mnogi ljudi zapravo ne žele baviti glumom, a glume. Ponovno ću citirati Williama Espera:

*„Nije tajna da dio glumaca odluče biti glumci iz pogrešnih razloga, Žele da im se divi; žele biti poznati; žele zaraditi mnogo novca glumeći u filmovima. (...) Ljudi misle da je jednostavnije glumiti nego postati, na primjer, doktor, odvjetnik ili inženjer. Kakva kolosalna zabluda“.* (2008:29)

Također, ovdje je relevantna i kulturna rečenica Konstantina Sergejeviča Stanislavskog kojom poručuje kako treba voljeti umjetnost u sebi, a ne sebe u umjetnosti (1988)

### 3. RAD NA TEKSTU - prepreke u radu na tekstu

Gluma je prepuna paradoksa. Rad na tekstu jedan je od njih. Kroz svoje studiranje i rad na kolegiju Gluma većinski sam se susrela sa pristupom – dobijem tekst – imam čitaće probe – dobijem ulogu – imam još čitaćih proba – postavljamo komad u prostoru – izvodim ispit / izvedbu (kao izuzetak navodim klasu profesora Bobe Jelčića<sup>4</sup>). Studirajući, često sam čula rečenicu:

„Nemoj krenuti iz teksta, kreni iz sebe“ ili „Početak glume nije u tekstu, nego u tebi“. Zvuči lijepo, ali nikada mi nije bilo jasno što to praktično znači. I u tome je paradoks u pristupu tekstu. Kako početi od teksta (čitaće probe), a u isto vrijeme ne početi od teksta, već od sebe i što značim ja u odnosu na taj tekst?<sup>5</sup>

Izdvojila sam nekoliko prepreka pri susretu s tekstem s kojima sam se imala čast upoznati.

#### 3.1. Predodžba (BA studij, Gluma III – Shakespeare: Hamlet)

Prvu prepreku kojom ću se baviti u ovom dijelu nazvala sam „predodžba“. Evo kako Hrvatski jezični portal definira taj pojam: „Predodžba – doživljaj koji nastaje u svijesti prije doživljenih osjetljivih sadržaja, ili konstrukcija, slika ili vizija koja se u mislima izgrađuje na temelju podataka i pretpostavki“. Što to konkretno znači u glumi i u pristupu nekom tekstu? Tijekom proba, često se čuje rečenica „to lice je takvo i takvo, ono to ne bi napravilo“. Takav pristup glumi, tekstu ili ulozi, ono je na što se u ovom radu referiram kao na predodžbu, jednu od prvih prepreka s kojom se glumac u svom radu susreće. Kako kaže David Mamet u svojoj knjizi *True and False*:

*„Neki kažu da je uloga / karakter vanjski život osobe na pozornici, način na koji se osoba kreće ili drži rupčić, ili njeno ophođenje. Ali ta osoba na pozornici si ti. To nije konstrukt koji možeš modelirati. To si ti. To je tvoj karakter na pozornici.“ (1997:39).*

Dakle, „lice“ ne postoji kao realan parametar vrednovanja, lice je dojam, utisak koji neki glumac svojim glumačkim izborima ostavi na publiku. Publika bi

---

<sup>4</sup> Kod profesora Jelčića nismo polazili od teksta u smislu čitaćih proba, već bismo prvo analizirali neku scenu: odredili cijeve, prepreke tim ciljevima, modelske odnose i slično. Slijedeći te vrlo konkretne smjernice, improvizirali bismo tekst u svrhu postizanja spomenutog cilja. Ipak, i tu bi se moglo reći da je tekst bio prvotno ishodište, jer ipak jesmo krenuli od analiziranja scena.

<sup>5</sup> Zanimljivo mi je što profesor Tomislav Rališ govori na tu temu u svom teorijskom radu *Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene: „Rad na predstavi, rad svakog glumca na svojoj ulozi, počinje za stolom, to je činjenica. Ali je isto tako činjenica da nakon toga slijedi ustajanje od stola i odlazak u prostor, na pozornicu. Uzmimo stoga to u obzir i počnimo odmah, od prve sekunde, osvještavati svoje držanje za stolom, provjeravati disanje, koristiti, dakle, čitavo tijelo. Prelazak u prostor bit će bezbolniji, sigurno. Prema tekstu se treba postaviti pošteno – ne znamo ga, zato ga nemojmo interpretirati, radije pokušajmo čitati a ne čitati“ (2014.)*

trebala iz glumčevih odabira dobivati dojam o licu, a ne očekivati/pretpostavljati kakvo je lice, pa onda vrednovati glumca po tome koliko njegovi odabiri odgovaraju njihovim očekivanjima.

Nadalje, predodžba ne mora nužno biti vezana za ulogu koju igramo. Tijekom studija susretala sam se s raznim predodžbama i primijetila sam ih ne samo kod sebe i svojih kolega, nego i kod pojedinih profesora. Predodžbe o licima, o komadu, o pojedinim autorima (Krleža se govori na jedan način, a Shakespeare, opet, na drugi), o žanrovima. Pitanje predodžbi smatram vrlo zanimljivim. Htjela ja to ili ne, uvijek se pojave.

Na primjer, kada sam na prvom semestru druge godine BA studija na kolegiju Gluma u klasi profesora Butijera dobila ulogu Shakespeareove Ofelije, susrela sam se s hrpom predodžbi. Najveća je bila, naravno, predodžba o ulozi – pokorna kći, zaljubljena, u bijeloj haljini s cvijećem u kosi. Tih prvih dana klase obavila sam hrpu istraživanja o Ofeliji kao da ona stvarno tamo negdje postoji, a ja ću biti loša na ispitu ako ne stignem do nje. Ono što se kasnije dogodilo kroz proces rada, također je zanimljivo. U jednom trenutku sam, na svu sreću shvatila da se od mene ne očekuje da dosegnem arhetipski ideal Ofelije, ali onda sam pak krenula u suprotno razmišljanje. Više nije bilo „što bi Ofelija napravila“, nego „što Ofelija nikada ne bi napravila, e baš to ću ja napraviti“ – pojavila se neka vrsta obrnute predodžbe, negiranje predodžbe koje mi, kako sada vidim, nije bilo od koristi ništa više nego predodžba sama.<sup>6</sup> Za potrebe ovog diplomskog rada pogledala sam snimku spomenutog ispita. Primijetila sam da najveći problemi, logično, nemaju nikakve veze ni s Ofelijom, ni s *Hamletom*, ni sa Shakespeareom, već sa mnom. Kao primjer usporedit ću dvije scene iz tog ispita – prvi prizor III. čina (šifra *Samostan*) i peti prizor IV. čina (šifra *Ludilo*).

Dakle, u sceni u trećem činu kolega Kristijan Petelin i ja izvodimo jednu od najpoznatijih dramskih scena svih vremena. Za studente druge godine nije baš malen zalogaj. Međutim, svo to moje razmišljanje o tome što Ofelija je, a što nije, kako se Shakespeareov stih govori ili ne govori, manifestira se na tri načina, od kojih su dva čisto fizičke prirode. Prvo – guram glavu naprijed. Drugo – koristim ruke na način koji mi ne pomaže da se bolje izrazim, pokrećem ih u ritmu govora preko svakog smisla. I treće – žurim (terminom „žuriš“ bavit ću se malo kasnije). Jesmo li mi govorili o ovim stvarima na klasi? Jesmo, da, ali

---

<sup>6</sup> Primijetila sam kako je publika sklona, npr. kod gledanja TV serije ili filma snimljenog po knjizi, reći: „Ne sviđa mi se što su napravili s tim likom, to lice nikad ne bi tako nešto napravilo“, kao da ga oni osobno poznaju i znaju što bi ili ne bi napravio u nekoj situaciji. U takvim prilikama uvijek se pitam smatra li osoba koja iznosi spomenute stavove i sebe toliko konzistentnom da bi se na temelju njenih prijašnjih postupaka moglo predvidjeti kako točno će reagirati u nekoj situaciji.

Posebno me razveseli kada pri tome krenu baratati i stručnim terminima s kojima su se susreli na Tumburu, pa imaju nekakvu maglovitu ideju o tome što bi to značilo - kao što je npr. „luk lica“.



kao o nečemu čime se bavimo usputno, dok je naš primarni cilj „odigrati situaciju“, „uspostaviti odnos“ ili „riješiti se predodžbe o tome kako se Shakespeare govori“ (dakle, opet je u pitanju kako se Shakespeare govori ili ne govori, a ne to kako da ja uopće išta kažem s tim rečenicama). S ovim odmakom, nekako mislim da je možda put trebao biti obrnut. Da sam zapravo govorila te stihove cijelim tijelom, koristila cijelo tijelo da se izrazim, uzimala vrijeme koje mi je potrebno da mogu komunicirati sljedeću misao, sljedeći stih, zar ne bih samim time i „igrala situaciju“ i „uspostavila odnos“ i „govorila Shakespearea“?

S druge strane, u sceni ludila u IV. činu moje tijelo funkcionira puno optimalnije i pospojenije s tekstom. Zašto? Zato jer se u tom prizoru više nisam bavila time što bi Ofelija napravila - pa luda je, tko zna što bi napravila. Sada kada razmišljam o tom ispitu, sjećam se da je to jedina scena koja mi je bila, upotrijebit ću banalan termin – zabavna. Bila mi je zabavna zato jer sam radila ono što ja želim, onako kako ja želim, a samim time sam i svoje tijelo koristila tako da jasnije komuniciram sadržaj teksta. Istina, i dalje sam žurila u nekim prijelazima, i dalje se događalo da mi glas nije optimalan, ali značajno manje nego u prethodnim scenama.

Ovaj pasus o predodžbama o ulozi zaključit ću još jednim citatom iz knjige *True and false*:

*„Tvoja uloga, na pozornici ili ne, uvjetovana je odlukama koje donosiš; koji komad radiš, (...)tretiraš li samog sebe s dovoljno poštovanja da usavršiš svoj glas i svoje tijelo, jesi li ili nisi spreman za scenu, za predstavu, za film, za audiciju. (...) Ideje, organizacije, djela i ljudi koje podržavaš i kojima se posvećuješ, oblikuju tvoj karakter i jesu tvoj karakter“.* (1997:39)

### **3.2. Prepreka „žuriš“**

Prelazim na iduću prepreku, prepreku koju sam već spomenula - pojam „žurenja“. Ova prepreka mogla bi se analizirati u bilo kojem od ova tri poglavlja, ali, budući da je prisutna od prvog trenutka procesa, odlučila sam joj se posvetiti odmah u prvom poglavlju.

Od prve godine BA studija razni profesori su mi govorili da žurim. I ja sam kimala i slagala se s njima: „Da, da, znam, naravno, žurim...“ Također, kad god bi me neki profesor ili profesorica pitao ili pitala što mislim o svojoj izvedbi, ako ne bih znala što da kažem, rekla bih: „Pa, mislim da sam žurila.“ I uvijek bih rekla točno, zato jer se tim komentarem zapravo pokriva jako širok spektar problema. Ali upravo u tome je zapreka. Komentar „žuriš“ može značiti previše toga, a uvijek se pretpostavlja da se podrazumijevana što profesor ili profesorica točno misle. Možda žurim izgovoriti riječi - ne izgovaram ih do kraja, ne trošim dovoljno zraka dok ih izgovaram, izgovaram ih, a ne izražavam nikakav odnos

prema tome što govorim, ne dozvoljavam da mi tijelo podupre smisao teksta, samo preletim preko riječi. Možda žurim u prijelazima između cjelina – ne vidi se iz čega proizlazi iduća misao, radim pauzu napamet (racionalno mi je jasno da mi tu treba vremena za prijeći na sljedeću misao, pa onda uzmem pauzu, ali u njoj ne obavim ono što mi je potrebno za dalje), u pauzama bježim od publike. A možda žurim u odnosu na fazu procesa u kojoj smo trenutno – bježim u predodžbu o tome kako bi nešto trebalo igrati umjesto da vidim što ću s tim tekstom koji je preda mnom.

Na drugom semestru MA studija, na kolegiju Scenski govor u mentorstvu profesora Rališa shvatila sam iz čega zapravo dolazi to moje „žuriš“. Ponovno iz jedne floskule koju profesori koriste kao da se samo po sebi razumije što to znači: „Pusti nek' se dogodi“. Nek' se dogodi što? Odakle da se dogodi? Što je moj rad u poslu u kojem mi je posao pustiti da se nešto dogodi? Do moga „žuriš“ dolazilo je zato jer sam ja čekala „da se dogodi“, a događalo se nije. I onda da prikrijem da se ništa ne događa, prelazila sam na iduću cjelinu, dakle žurila sam. Na tom semestru sam shvatila da ja moram aktivno, što kroz rečenice, što u pauzama, raditi na tome da svojim tijelom, svojim glasom, svojim odnosom prema tim riječima stvorim smisao i vezu među njima.

*„Glumac će se u neku ruku morati učiniti prozirnim. On taj vrtoglavi zahtjev gledaočev može ispuniti samo tako da nađe sredstvo kako da svoje organsko unutarne zbivanje, koje je po svoj prilici nevidljivo, učini vidljivim. Promjena njegova vanjskog držanja, tj. svega onoga što ulazi u sferu optičku i akustičku, morat će biti odraz njegovog gore opisanog organskog zbivanja. On će, drugim riječima, morati svoje akustičke i optičke manifestacije podesiti tako da gledalac po njima što jasnije percipira glumčevu unutrašnjost“*,

kaže dr. Branko Gavella u svojoj knjizi *Teorija glume: Od materijala do ličnosti* (2005:129). Dakle, ako moje tijelo i glas funkcioniraju optimalno, ako radim na tome da moje misli budu transparentne (podešavajući svoje optičke i akustičke manifestacije – dakle, glas i tijelo), ako radim na tome da je jasno iz čega je došla iduća replika, tek onda mogu dozvoliti da se nešto dogodi. Možda će se dogoditi potpuno drugačija akcija, možda ću neku rečenicu izgovoriti potpuno drugačije, ali opet moram raditi na tome da izrazim to što je drugačije. Sada, kada gledam s odmakom, mislim da bi mi korisnije bilo da mi je netko rekao „učini se prozirnom“ (koliko god da to smiješno zvuči), nego „pusti da se dogodi“.

### **3.3. Problematika čitaćih proba (BA studija, Gluma V – Bergman: Jesenja sonata i Scenski govor V)**

O tome što je posao glumca tijekom čitaćih proba razgovarali smo za vrijeme studija s raznim profesorima. Neki profesori tražili su od nas da odmah, na

prvom čitanju teksta „palimo glumu“, a neki su nam govorili da samo pročitamo tekst da bi onda nekoliko stranica kasnije zaključili da ipak nije dobro da samo čitamo, pa bi mi opet „palili glumu“. S profesorom Ozrenom Grabarićem na kolegiju Scenski govor na V. semestru posebno smo intenzivno razgovarali i analizirali ovu problematiku. Profesor Grabarić otvorio mi je jedan pristup koji sam tada shvaćala kao nekakav hibrid između „samo čitanja“ i „paljenja glume“. Govorio nam je kako bismo na prvim čitaćim probama trebali fokus staviti na riječi, a ne gađati intonacije onako kako mislimo da trebamo. Dakle modelirati riječi onako kako u tom trenutku želimo i pustiti da te riječi djeluju na nas. Zaista govoriti, a ne čitati. To što je on govorio imalo mi je smisla i tako sam i Bergmanovoj *Jesenjoj sonati* na kolegiju Gluma pristupila na taj način. I funkcioniralo je! Nisam žurila dok sam čitala, izgovarala sam riječi i istovremeno pratila što to u meni uzrokuje. Još uvijek znam na kojoj rečenici sam se prvi put rasplakala:

*„Mislila sam da ne postoji niti jedan jedini milimetar onoga što sam ja koji bi se mogao voljeti, ili barem prihvatiti“.* (1980:72 )

I tu sam upala u zamku što nisam bila svjesna sve do generalne probe.

Dakle, moj put do tih suza išao je ovako: riječi, unutarnji impuls, još riječi, još unutarnjeg impulsa, emocija, riječi, suze. Nije mi bilo u cilju plakati, dapače, bilo mi je neugodno što je do toga došlo, govorila sam si: „Daj, pa što će ti to sada, još ste za stolom“. Ipak, osjetila sam da je put kojim sam došla to toga bio ispravan. I neko vrijeme sam se i držala tog puta, bila sam svjesna kako dolazim do emocija do kojih sam dolazila, ali one mi nisu bile cilj. A onda se počeo bližiti ispit. Moj put više nije išao kao prije, odjednom su mi te emocije, te suze postale cilj. Sjećam se kada je profesor Grabarić došao na jednu probu možda tjedan dana prije ispita. Na toj probi, plakala sam valjda pola sata bez prestanka. Teško da možete zamisliti moj šok kada mi je profesor nakon progona *Jesenje sonate* rekao da sam potpuno zaboravila baviti se onim što smo radili na Scenskom govoru. Mislila sam da čovjek ne zna što govori, pa što je on gledao zadnjih pola sata? Zatim je došla generalna proba i suze jednostavno nisu krenule. Replike sam govorila identično kao i prije, ali ništa se nije događalo. Ja sam naučila napamet intonacije po uzoru na ranije probe na kojima se pojavila emocija i mogla sam taj tekst izgovoriti samo tako i nikako drugačije, a kada je emocija zbog treme izostala, nije mi preostao nikakav alat na koji bih se pozvala. Zapela sam na prepriki koja se pojavila još za vrijeme čitaćih proba, nitko me u procesu rada nije na nju upozorio, a ja je sama nisam bila svjesna sve do samog kraja.

Iako mi je taj ispit iz Glume na V. semestru ostao u traumatičnom sjećanju, ne mogu reći da ništa nisam naučila iz tog iskustva. Shvatila sam da je emocija posljedica, ona nije u fokusu i u domeni glumčeva posla. Ukoliko se glumac fokusira na proizvođenje emocije, postaje neprisutan, zatvoren i ne komunicira,

a samim time više ni ne može postići ili proizvesti emociju. Sviđa mi se kako je David Mamet to formulirao u *True and false*:

*„Moje filozofsko uvjerenje i trideset godina iskustva govore mi da ništa na svijetu nije manje zanimljivo od glumca koji se na pozornici bavi svojim osjećajima“.* (1997:10)

Tretiranjem pojma „emocija“ baviti ću se i u kontekstu rada s partnerom i u kontekstu susreta s publikom.

## 4. SURADNJA S PARTNEROM

Ovom poglavlju posvetila sam se s posebnom pažnjom jer mislim da je pojam partnerstva izuzetno važan. Na žalost, u kontekstu partnerstva često se barata izrazima koji su u svojoj suštini istiniti, ali nisu dovoljno egzaktni da bi student mogao učiti iz njih. U ovom dijelu diplomskog ispita bavim se pitanjima što to znači „slušati“, što je to partnerska igra i zašto smatram da svako bavljenje vlastitim emocijama i „prirodnošću“ automatski isključuje partnera.

### 4.1. Pojam "Slušanje" (MA studij, Gluma IV, M. Krleža – *Leda* i *U agoniji*)

Nisam bila sigurna kako da najpreciznije formuliram svoje misli o partnerstvu u smislu igre. Htjela sam reći da vjerujem kako bi nas taj put do zajedničkog cilja u krajnju ruku trebao i veseliti, ali svaka rečenica koju bih napisala djelovala mi je neprecizno. Onda sam pročitala Diderotov *Paradoks o glumcu*. Diderot partnerstvo uspoređuje s dječjom igrom. Dakle, jedan dječak, nazvan „Švrčo“, stavio je jaknu preko glave i natjeruje drugu djecu pretvarajući se da je čudovište. On pri tom ne uvjerava sam sebe da je uistinu čudovište niti nastoji uvjeriti sebe da osjeća ono što čudovište osjeća. Kada bismo maknuli jaknu i otkrili mu lice, vidjeli bismo osmijeh, veselje zbog toga što glumi čudovište i veselje zbog toga što druga djeca glume da ga se boje kao pravog čudovišta. (1958 : 82) Također, dodala bih, u toj situaciji djeca koja bježe od njega ne vjeruju zapravo, niti se pokušavaju uvjeriti, da se doista radi o čudovištu koje će ih pojesti, već bježe od njega kako bi potakla igru, kako bi sudjelovala u njoj jer ih to veseli.

Često spominjan kriterij pojam je „slušanja“. Isto tako, često izgovorena rečenica je: "Čuješ ga, ali ga ne slušaš!" Koja je razlika između slušati i čuti i što zapravo glumac sluša kada "sluša"? U ovom pausu pozivat ću se na teorijska promišljanja Williama Espera i Meisner tehniku koju razjašnjava u svojoj knjizi *Actor's art and craft* i na svoj diplomski ispit iz kolegija Gluma u mentorstvu profesorice Dore Ruždjak Podolski u kojem sam igrala Klaru u *Ledi*<sup>7</sup> i Madame Petrovnu u *U agoniji* Miroslava Krleže.

---

<sup>7</sup> Kada sam gledala snimku Lede bila sam zadovoljna onim što vidim. Ne u smislu: „Joj, vidi mene, dobra sam“, nego u smislu da je sve bilo onako kako sam i mislila da jest. Nije bilo nikakvih iznenađenja. S dijelovima s kojima sam bila zadovoljna dok sam glumila, bila sam zadovoljna i na snimci. S onim čime nisam bila zadovoljna u izvedbi, nisam bila zadovoljna ni na snimci. Npr. gledajući snimku potvrdila sam da je osjećaj koji sam imala igrajući drugi čin bio točan - osjećala sam da ponekad naznačujem prijelaze iz cjeline u cjelinu i ne odrađujem ih do kraja jer se trudim održati dogovoreni ritam scene.

Za usporedbu, kada sam na VI. semestru gledala snimku ispita s IV. semestra Glume, nisam mogla jasno sama sebi reći što s mojom izvedbom nije u redu. Samo sam osjećala da mi je jako nelagodno to gledati.

Za mene, slušati je značilo reagirati na tekst koji partner govori sukladno situaciji i onome što moje lice odgovara na to. Na III. i IV. semestru Glume počela sam razmišljati malo drugačije. Shvatila sam da kada "slušam" ne samo da slušam tekst koji kolega izgovara kako bih mogla reagirati u skladu za situacijom, nego promatram i način na koji on djeluje, na koji govori i nastavljam ondje gdje je on stao kako bih opet njemu plasirala neku akciju ili repliku tako da on može nastaviti dalje. Evo konkretan primjer: kolega Leon Dubroja i ja igrali smo drugi čin *Lede*. Nakon moje replike:

*"Ja vam ne bih bila rekla ni jedne jedine riječi da to kod vas ne prelazi u sistem. U posljednje vrijeme vi ste sistematično bez takta", (1950:608)*

kolega Dubroja nastavlja monolog od gotovo pola stranice o tome što znači imati takta. Ja bih svaki put prije izgovaranja te replike znala da ga svojim odnosom spram te rečenice i načinom na koji ću mu je isporučiti moram natjerati da govori naredne tri minute. Mene kao izvođačicu to je veselilo i svaki put sam morala naći neki novi način na koji ću ga isprovocirati jer je i meni, da bih uopće imala razloga nastaviti sa scenom, trebalo da on dođe do određene točke. Dakle, razvila sam mišljenje da "slušati se" zapravo ne znači slušati isključivo i samo tekst na razini izgovorene replike, već zajednički voditi scenu u smjeru u kojem smo dogovorili - ja sam došla od točke A do točke B, pratim partnera od točke B do točke C, preuzimam do točke D... i tako dalje. Puntkovi mogu svaki put biti drugačiji, ali moramo se pratiti do istog cilja scene, vidjeti što partner nudi i znati procijeniti što mi moramo ponuditi njemu kako bi jedno drugo isprovocirali da na najtočniji i najprecizniji način postignemo ono zbog čega je ta scena u komadu ili ono što smo dogovorili da želimo prenijeti tom scenom.

Teorijsku podlogu za ovakvo razmišljanje pronašla sam u knjizi *Actor's art and craft*. William Esper, slijedeći Meisner tehniku, tvrdi da glumac ne smije djelovati dok se ne dogodi nešto što će ga natjerati da djeluje jer njegova akcija ne ovisi o njemu, već o onome kako kolega djeluje na njega. Također, u kontekstu nadovezivanja o kojem sam govorila, zanimljivo mi je da on i scenu promatra kao nusprodukt - glumac dolazi na pozornicu kako bi nešto obavio, njegov kolega dolazi na scenu kako bi obavio nešto drugo, a scena nastaje iz toga što su oboje u istom prostoru i komuniciraju.

Suprotno tome, glumac može "ne slušati" čak i ako reagira i djeluje u skladu sa situacijom. Primijetila sam da se to uglavnom događa onda kada postoji neki "vanjski cilj", nešto što nije vezano za partnera i ono što se između njih događa na izvođačkoj razini. Na primjer - došla je publika, pa moram pokazati da sam dobra, ili dobila sam od profesora / profesorice zadatak unutar scene koji mi je teško izvršiti, pa sam fokusirana isključivo na obavljanje toga zadatka, ili želim postići određenu emociju, ili želim zadržati određenu emociju, ili želim plasirati foru koja je na nekoj ranijoj izvedbi dobro prošla kod publike, unatoč tome što

se trenutno između partnera i mene događa nešto drugo, nešto što u ovom trenutku tu foru ne može više podržati, i tako dalje.

Navest ću i jedan primjer „ne slušanja“ koji mi se dogodio kada smo igrali diplomski ispit iz Glume „*U agoniji*“ na Krležinom festivalu jer mislim da se može povezati i s tim da Esper govori o tome kako glumac ne reagira na partnerove riječi, već na njegovo ponašanje. (2008)

Dakle, igram Madlene Petrovnu i ulazim u scenu s Laurom i Križovcem i vidim da kolegica Lana Meniga koja igra Lauru plače. Bez obzira na to kakvo lice igram, ja sam morala reagirati na njene suza, a iz straha da bih onda odvela scenu u nekom drugom smjeru koji nije dogovoren, odlučila sam ignorirati da se to događa. Također, činjenica je i to da igram lice koje bismo mogli okarakterizirati kao „zabadalo“, dakle, potpuno je nelogično to što sam se ja pretvarala da ne vidim da kolegica plače. Ja sam se u tom trenutku osjećala glupo jer se pretvaram da se to ne događa, a vjerujem i da se nekolicina u publici zapitala u čemu je stvar. Tekst koji sam govorila u tom trenutku nije važan jer se ispred mene događalo nešto istinito na što sam ja odabrala ne reagirati.

Mislim da je to vrsta slušanja koju treba poticati i predavati - učiti studente da pod svaku cijenu reagiraju na ono što se događa s partnerom, sada i ovdje i da nema te scene koja će zbog toga patiti.

#### **4.2. Reagiranje glumca na emocionalne zahtjeve**

Tijekom studija, užasno bi mi išlo na živce kada bi mi netko kao uputu rekao: "Igraj se. Zabavljaj se", ili nešto slično tome. Da se razumijemo, ne mislim da je nešto bazično krivo u toj uputi, naravno da smatram da posao glumca mora i njemu samom biti zabavan i inspirativan, jer ako nije njemu, neće biti ni publici. Međutim, student na BA studiju osjeća da je u grču, da mu tijelo nije u kontroli, da ne uspijeva na van komunicirati ono što bi htio tj. da se ne uspijeva "*učiniti prozirnim*" ( hvala dr. Gavella ), da reagira napamet, da ne kontrolira glas i da, na kraju dana, njegov aparat nije u skladu sa zadatkom koji treba obaviti ili tekstom koji treba izgovoriti. Kako da se zabavlja? Osobno mi u toj situaciji apsolutno ništa nije bilo zabavno, a onda bih još imala i presiju da bi mi trebalo biti. Evo, usporedbe radi - recimo da ste na zabavi, površno poznajete samo jednu osobu, svira glazba koja vam se ne sviđa i koju ne znate, svi ostali u prostoriji bave se nečim o čemu ne znate dovoljno da biste o tome vodili razgovor, klima ne radi, bodu vas komarci, pića nema, hrana je loša, sve cigarete ste popušili, sat vremena prije zabave vam je uginuo pas i onda dođe spomenuta osoba koju površno poznajete i kaže vam: "Mora ti biti zabavno". I zatim ta osoba ostatak večeri ide za vama i provjerava zabavljate li se. Nešto slično, iako u malo drugačijem kontekstu, govori i David Mamet:

*"Naše emocionalno i psihičko uređenje je takvo da je jedini odgovor na naredbu da nešto mislimo ili osjećamo pobuna. Sjeti se samo trenutka u kojem ti netko*

kaže: "Razvedri se" (...) ili kada ti redatelj kaže: "Opusti se". Odgovor na takvo zahtijevanje emocija je antagonizam i pobuna". (1997:11)

Ovaj citat iskoristit ću kao prijelaz na problematiku koje sam se već dotakla u prethodnom dijelu diplomskog rada - pitanje emocija. Ukoliko se emocijama u radu pristupa kao cilju, a ne posljedici dogodit će se "nemoj misliti na Torticu efekt". Dakle, ako glumcu netko kaže da mora u toj i toj sceni biti sretan i ako glumac krene isključivo iz toga da glumi sreću dogodit će se sljedeće - kao što je poanta "nemoj misliti na Torticu" reklame u tome da mislite na Torticu, tako i glumac koji je koncentriran na to da je sretan neće moći biti sretan jer je fokusiran na nešto što ne može zapravo kontrolirati. Potvrdu za ovakvo razmišljanje također sam pronašla u *True and False* Davida Mameta. Mamet piše o tome kako glumac koji pokušava u sebi proizvesti određeno stanje može misliti samo na dvije stvari: pod a) na to kako još uvijek nije postigao željeno stanje i kako mora uložiti više truda ili pod b) kako je uspio postići željeno stanje, te kako ga to čini uspješnim glumcem pri čemu ga mozak automatski vraća na točku a) (1997:11).

Kako bih povezala pitanje emocija s temom partnerstva ponovno ću iskoristiti jedan Esperov citat:

*"Emocije se nikada ne smiju glumiti. Emocije daju zamah onome što radite, ali nikad ne djelujete iz njih! Što više emocije imaš, to je više trebaš ostaviti po strani i čvršće se moraš uhvatiti partnera i raditi iz njega"* (2018:265).

### 4.3. Šmira

Ovo se potpoglavlje nadovezuje na prethodni citat. Što se događa kada glumac glumi emocije? I što bi to točno bila *šmira*?

Kad god bih ja za nekog rekla da *šmira*, mislila bih da nekim izvanjskim pozama ili modifikacijama glasa naznačuje emociju koje nema. Dakle, u formi prikazuje unutarnji sadržaj koji ne proizvodi. Često bih tada imala dojam da dotičnoj osobi nije baš ni najjasnije koji bi to sadržaj bio, pa bi se to uglavnom svelo na ravno izgovaranje rečenica obojano nekom općenitom „emocijom“ iz palete „tuga, ljutnja, sreća“, a sve to uz nekakav govor tijela koji bi trebao sugerirati podloženost toj istoj „emociji“.

Vratit ću se na Diderotov „*Paradoks o glumcu*“. Dva čovjeka raspravljaju o problematici glume. Prvi zastupa stajalište da glumac nema osjećanja, već da svojim razumom stvara arhetipsku sliku nekog osjećaja koju, jednom kada usavrši, svaki put ponavlja identično. Drugi tvrdi da glumci, zaboravljajući pritom da oni nisu lica koja igraju, zaista svaki put istinski proživljavaju osjećaje koje komad zahtijeva. Premda bih se načelno više složila sa stajalištem Prvog, obojica zastupaju krajnosti koje, po meni, zalaze u sferu onoga što mi kolokvijalno nazivamo *šmirom*.

Na primjer, Prvi kaže:



„Što je, dakle, jedan pravi talent? To je sposobnost glumca da dobro poznaje spoljne simptome pozajmljene duše, da ih vara (gledatelje) podražavanjem tih istih simptoma, podražavanjem koje u njihovim glavama ima sve da uveliča i da postane pravilo njihovog suda o stvarima, jer ono što se u nama (gledateljima) dešava ne može se drugačije objasniti. A da li oni osjećaju ili ne osjećaju, ima li to ikakve važnosti za nas, pod uslovom da nam ostane nepoznato?“ (2006:61)

Kažem da sam se sklonija složiti s Prvim jer on u ovom paragrafu govori nešto slično onome o čemu sam već pisala – da bi publika trebala po glumčevom djelovanju stvoriti sud o njegovu licu i emocijama. Međutim, nikako se ne slažem s tim da je gluma samo imitiranje vanjskih manifestacija nekih emocija, dapače, mislim da je upravo to *šmiranje*. Kao što mislim da i tvrdnje Drugoga na kraju dana, koliko god da zagovarao istinitu emociju, rezultiraju *šmirom*:

„Mislim kako bih vam predložio jedno poravnanje: da prirodnoj osjetljivosti glumca prepustimo one rijetke trenutke kada on gubi glavu, u kojima više ne vidi predstavu, u kojima je zaboravio da se nalazi u jednom pozorištu, u kojima je samog sebe zaboravio, u kojima je on u Argosu, u Mikenima, u kojima je on sama lišenost koju glumi. On plače. (...) Razdražuje se, negoduje, očajava, izlaže svojim očima stvarnu predstavu, prenosi mome uhu naglasak žestokog osećanja koje ga potresa (...) – a da sve ostale trenutke osim ovih prepustimo umetničkoj veštini... Mislim da tada sa prirodom možda biva isto što i sa robom koji nauči da se u lancima slobodno kreće, jer ga navika da ih na sebi nosi čini neosetljivima za njihovu težinu i stegu“. (2006:73)

Kako ja to vidim, Drugi tvrdi da glumac zahvaljujući svojim osjećajima, svojoj inspiraciji i talentu može proizvesti prave osjećaje kao u „*prirodi*“, a ako se oni ipak ne jave, da je njegovo tijelo već zapamtilo kako reagirati *kao da* su emocije tu. I to nas opet dovodi do *šmire*.

Problem sa *šmiranjem* je u tome što se glumac dok *šmira* jako lako uvjeri u to da mu se nešto zapravo događa. Na primjer, početkom ove godine zvala me jedna djevojka da je poslušam par puta i pomognem joj snimiti monolog za prijamni za neku akademiju u Londonu. Kada je došao dan kada je to trebala snimiti jer se bližio rok za prijave izvela je tri puta monolog Julije iz Shakespeareova „*Dva veronska plemića*“. Prvi put je pri kraju monologa krenula glasom sugerirati plač kojeg nije bilo, drugi put je to počela činiti na sredini, a treći put je fingirala suze od početka do kraja teksta. Bila je uvjerena da je shvatila kako proizvesti emocije i nije se dala razuvjeriti i, naravno, poslala je treću snimku. Toliko o zavodljivosti *šmiranja*!

Mislim da je ključno razumjeti da se u stvarnom životu osjećaji nama događaju, a ne proizvodimo ih. Čovjek ne može proizvesti zaljubljenost u nekoga koga ne može smisliti. Zato, još jednom ponavljam, osjećaji bi trebali biti posljedica,

nuspojava riječi koje izgovaramo, akcija koje mi činimo i onoga što partner nama čini, te unutarnjeg sadržaja<sup>8</sup>. Ukoliko svemu tome pristupimo u tom trenutku, nuspojava će se vjerojatno pojaviti, a čak i ako se ne pojavi, krajnji produkt ne bi trebao biti dramatično drugačiji jer akcije koje poduzimamo, a ne emocije koje osjećamo, komuniciraju s gledateljima sadržaj i misao nekog komada.

#### 4.4. Razlika između prirodnog i organskog

*„Samo sam jedanput izašao na pozornicu, sve ostalo vrijeme živio sam prirodnim životom, ali mi je bilo neusporedivo lakše na pozornici sjediti, ne kao običan čovjek, nego kao glumac – neprirodno“.* (Stanislavski, 1945:62)

Ljudi koji se ne bave glumom i kazalištem, a bome i neki koji se bave, često komentiraju „prirodnosti“ ili „neprirodnost“ nekog glumca. Koja je razlika između nečije privatne prirodnosti i „prirodnosti“ koju koristi na sceni?

U životu, čovjek uglavnom ne razmišlja o tome na koji način sjedi, kako se kreće i kako mu ruke gestikuliraju dok nešto govori. To se događa automatski, nesvjesno. Na pozornici, na probama, glumac odjednom postaje svjestan svih tih procesa o kojima u svakodnevnom životu ne razmišlja. U ovom potpoglavlju usporedit ću jedan citat Denisa Diderota s teorijskim razmatranjima dr. Branka Gavelle. Također, referirati ću se i na vlastito iskustvo studiranja.

Dakle, Denis Diderot usporedbu privatne i tehničke ličnosti jedne glumice komentira ovako:

*„... u njenom stanu na međuspratu vi ste s njom bili u običnom svakodnevnom životu; slušali ste je bez obzira na konvencije, onase nalazila tu, preko puta od vas, između vas i nje nije stajao nikakav model sa kojim biste mogli da je usporedite. Bili ste zadovoljni njenim glasom, njenim gestama, njenim izrazom, njenim držanjem; sve je bilo u srazmeri s auditorijumom i prostorom: ništa nije zahtijevalo preuveličavanje. Na daskama, međutim, izmenilo se sve: tamo je bila potrebna druga ličnost, pošto se sve bilo uveličalo. U kakvom privatnom pozorištu, u salonu gde je gledalac skoro u istoj razini s gledateljem, prava dramska ličnost izgledala bi vam ogromna, i izlazeći s predstave vi biste svome prijatelju u povjerenju rekli: „Ona neće uspeti, mnogo preteruje;“ i njen uspeh u pozorištu začudio bi vas. A još jednom kažem, bilo to dobro ili loše, glumac u privatnom životu ne čini ništa baš točno onako kao na pozornici, to je jedan drugi svet“.* (2006:67)

---

<sup>8</sup> Važno je naglasiti razliku između emocija / osjećaja i unutarnjeg sadržaja. Unutarnji sadržaj, za mene, podrazumijeva namjeru s kojom govorimo neke rečenice ili poduzimamo neke akcije. Glumac, da bi mogao komunicirati svoj unutarnji sadržaj s publikom, mora svoje tijelo i glas koristiti u skladu sa svojim unutrašnjim sadržajem. Ponovno se vraćam na onu Gavellinu „učini se prozirnim“.

Denis Diderot rođen je 172 godine prije Branka Gavella. Iako je kazalište kroz to vrijeme sigurno prošlo dosta toga i izmijenilo se, vidimo da je neka osnovna problematika ostala ista. Kakva je to ličnost koju glumac donosi na scenu i zašto naša privatna osoba nije dostatna na sceni?

*„Kao temelj npr. našeg ocjenjivanja glumčeva nastupa postavlja se zahtjev da glumac ima biti prirodan. U isto vrijeme postavlja se isto tako evidendan zahtjev da glumac ne samo da mora znati govoriti (...) nego da se on mora znati na pozornici kretati itd. Sve to dakle znači da to drugačije kretanje, drugačije govorenje, koje zahtijevamo na pozornici, nije dovoljno određeno onim zahtjevom prirodnosti. Vidimo dakle odmah da imamo u neku ruku dva aspekta te prirodnosti – prirodnost običnog života, prirodnost glumčeve privatne ličnosti i prirodnost uvjetovanu životom na sceni“.* (2005:59)

Vidimo da i Diderot i Gavella govore o jednoj drugoj ličnosti koja je glumcu potrebna za izlazak pred publiku. Diderot spominje pojam „preuveličavanja“, ali iz konteksta cijelog paragrafa ne bih rekla da se tu radi o tome da on tvrdi da glumac treba samo povećati svoje privatne geste i naglasiti privatni način govora da bi mogao doprijeti do zadnjeg reda loža već da je i on ovdje na tragu Gavelline tehničke ličnosti koju, u nedostatku terminologije, naziva „preuveličavanjem“. Gavella čak govori i o tome kako glumac treba svoj organski aparat očistiti od svake privatne akcije kako bi mogao stvoriti unutarnji sadržaj sukladan onome što izvodi (2005: 148).

Nadalje, mislim da je važno napomenuti da je temeljna razlika između nečijeg prirodnog i organskog u njegovoj svijesti. Ako je osviješteno, prirodno može biti organsko. Na primjer, ja privatno hodam kao patka i izrazito sam svjesna toga (hvala djeci koja su mi se rugala u osnovnoj školi). Naravno da ja moram raditi na tome da mogu na sceni ne hodati kao patka da bi jednom u nekoj prigodi možda i mogla odlučiti da ću hodati kao patka. Važno je samo to da ja imam dovoljno svijesti o svome aparatu da tako nešto može biti moj odabir, a ne jedina moguća opcija jer ne znam nikako drugačije i ne znam se odvojiti od svog „prirodnog“ hoda. Isto vrijedi i za držanje tijela, gestikuliranje, govor, dijalekt. Često sam znala čuti komentare tipa: „Pa kakvo bi to kazalište bilo da svi stoje ravno i govore savršeno“, i istina je - takvo kazalište i ne bi bilo pretjerano zanimljivo, ali stvar je u tome što i bilo kakva „nepravilnost“ ili odmak od fizičke ili govorne neutrane i dalje mora biti organski, mora biti upleten u naše disanje i ne smije smetati i kočiti naše akcije, bilo fizičke bilo unutarnje, štoviše trebao bi im davati jednu dodatnu kvalitetu.

Ovom problematikom bavim su u poglavlju o radu s partnerom jer smatram da se studentima često dogodi da, susrevši se sa zahtjevom profesora za opuštenošću i slobodom, krenu glumiti prirodnost. Zašto mislim da je i to problem partnerstva? Zato jer se i tu radi o tome da se glumac bavi sam sobom,

a ne obraća pažnju ( ili ne obraća dovoljno pažnje) na partnera. Ako se ja bavim time da sam prirodna, to se automatski pridodaje mojoj akciji – npr. uzmimo da igram Andromahu - moja akcija više nije: „Želim uvjeriti vojnike da poštede život moga djeteta“ nego „Želim biti prirodna dok uvjeravam vojnike da poštede život moga djeteta“. To nije prirodna situacija i nema ništa prirodno u nečem sličnom. Dapače, ako smo u toj situaciji prirodni, dogodit će se nešto drugo – nećemo biti uvjerljivi. Glumac mora svoj aparat, svoju organiku koristiti sa ciljem da spasi život svome djetetu, pa čak i ako to znači da njegov unutarnji sadržaj zahtijeva da dubi na glavi što, složiti ćete se, i nije baš najprirodnije, a ne smatrati da su njegove svakodnevne geste koje koristi dok pije kavu u kantini dostatne. Također, ukoliko glumac koristi svoju tehničku ličnost<sup>9</sup> kako bi od nekoga izmolio život djeteta, njegova koncentracija automatski je usmjerena na drugu osobu, na partnera, a ukoliko se bavi time je li neku gestu napravio prirodno ili neku rečenicu izgovorio kao što bi to učinio privatno<sup>10</sup> već je orijentiran na sebe i već ne postoji mogućnost za ostvarenjem partnerske suigre.

---

<sup>9</sup> Tehnička ličnost – pojam dr. Branka Gavelle koji glumačku ličnost dijeli na tehničku i normativnu. Tehnička ličnost pretpostavlja oslobođen i pospojen aparat glumca, a normativna ličnost odstupanja od tehničke koja čine ulogu. (2005)

<sup>10</sup> Na stranu to da nitko nikada privatno nije govorio u heksametru i da već sama forma nije prirodna.

## 5. SUSRET S PUBLIKOM

Posao glumca nije potpun do susreta s publikom jer samo prisustvo gledatelja glumcu, pogotovo neiskusnom studentu, donosi jednu drugačiju vrstu svijesti o sebi samome koja bi se isto trebala vježbati. Problematično je to da na Akademiji nemamo trening igranja, naš posao je gotov onda kada bi zapravo tek trebao početi, indirektno nas se uči da je ispit/predstava gotov proizvod, krajnji cilj. Odgovor je uglavnom: „Nema termina“. Na Akademiji dramske umjetnosti, najstarijoj dramskoj akademiji u državi nema termina da se studente nauči kako zapravo raditi njihov posao pred publikom. Ne samo da „nema termina“, nego kontinuirano izvođenje pred publikom, uopće nije u programu Akademije, a i ako je – ne sprovodi se.

### 5.1. Trema

Recimo da smo uspješno savladali sve do sada spomenute prepreke i da imamo kvalitetnu bazu s kojom možemo izaći pred publiku. Sve ono što smo radili, o čemu smo razgovarali i što smo dogovorili može biti dovedeno u pitanje zbog jedne, rekla bih, od najvećih prepreka s kojima se glumac susreće - zbog treme pri izlasku pred publiku. Osobno ne bih rekla da je trema ikad utjecala na moje igranje tako da sam odjednom počela raditi nešto potpuno suprotno onome čime sam se bavila u procesu, ali sigurno znam da bih pri susretu s publikom postala puno svjesnija svega onoga što s mojim aparatom u tom trenutku ne funkcionira, a nisam imala dovoljno iskustva / svijesti da to popravim te mi trema pri tome sigurno nije pomagala.

Često sam se, kao vjerujem i dobar dio drugih kolega studenata, prije izlaska na neki ispit (pogotovo ako nisam bila sigurna u samu sebe i materijal) znala zapitati: „Dobro što ovo meni u životu treba?“ U zadnje dvije godine počela sam malo drugačije razmišljati o tom pitanju: „Što je to u glumcima, kakav je to poremećaj da usprkos tremi imamo potrebu izaći pred nepoznate ljude, pretvarati se da smo netko drugi i govoriti tuđe riječi?“

Gledala sam nekoliko intervjua velikih svjetskih glumaca na tu temu i zapravo mi je bilo jako inspirativno i u neku ruku utješno čuti što oni govore o ovom fenomenu. Npr. Alan Rickman tremu opisuje kao gremlina koji ti sjedi na ramenu i pokušava te navesti na krivi put. On govori i o tome kako mu se na pozornici događa da dok izgovara jednu rečenicu razmišlja o tome zna li onu koja dolazi za četiri rečenice, a zatim se vraća unatrag na ovu koju je upravo izgovorio. Alan Rickman ima taj problem! On čak govori kako je razmišljao da se podvrgne hipnozi ne bi li se riješio treme, a u intervjuu izgovara i rečenice: „Nisam sam. To je uobičajen problem. Svi ga imaju“<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Internetski izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=w2g6G9JhDYE&t=72s>

S druge strane, na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu među studentima vlada jedna „joj, pa kaj sad“ atmosfera koju često čak i profesori potiču. Rijetko tko će priznati da ga muči trema jer je to valjda odlika netaleantiranih. Dogodi se to da se u garderobama stvara jedna „ne može nam nitko ništa“ atmosfera koja, bar iz mog iskustva, ne pridonosi izvedbi. Tako se često rečenica: „Imam tremu“, pretvori u: „Ne da mi se“, studenti misle do to zvuči više „cool“. Alan Rickman se htio podleći hipnozi protiv treme i javno je o tome govorio više puta, a jedan student druge godine na ADU je natjeran da misli da je loš, nesposoban i netaleantiran ako osjeća nelagodu pred izlazak na scenu.

Mislim da bi se studentima trebalo pomoći da prihvate tu pojavu i da se uče nositi s njom, a ne forsirati to da se nemaju čega bojati jer im to sasvim sigurno neće pomoći. Ne samo da će se i dalje bojati, već će se osjećati glupo što se boje. Pomalo je slično onome „zabavljaj se“ principu.

## **5.2. Svijest o publici (MA studij, Govor IV)**

Sjećam se razgovora koji smo vodili na samom početku IV. semestra Scenskog govora s profesorom Grabarićem. Razgovor se okvirno vodio oko toga što nas najviše privlači i oduševljava kad gledamo „dobru“ glumu. Jedan od kolega je rekao kako mu je fascinantno gledati kada je neki glumac toliko uronjen u to što se na sceni događa da nema svijest da je publika uopće tu. Postavilo se pitanje je li u redu da glumac nije svjestan prisustva publike i tako smo, kroz razgovor, došli do zanimljivog zaključka - to što je naš dojam u gledalištu taj da glumac na sceni ne zna da je publika prisutna, ne znači da on nije svjestan publike. Dapače, kada bi glumac na pozornici uistinu potpuno negirao činjenicu da je publika s njim u prostoriji, gledatelj ne bi imao dojam kao da on vjeruje da je sam u prostoriji. Ponovno paradoks.

Sama činjenica da netko stoji i nešto čini pred ljudima koji ga promatraju automatski mora utjecati i na čovjekovo tijelo i psihi. Ovom problematikom najčešće smo se bavili na predavanjima iz Scenskog govora, pretpostavljam zato jer je sama priroda nastave uglavnom takva da se radi na monolozima i automatski se publiku uzima kao partnera. Moram priznati da sam sve do MA studija imala problem sa shvaćanjem koji je moj odnos spram publike u tim „scenski govor“ situacijama. Igram li ja da je publika konkretna osoba kojoj se obraćam, ako je, moram li točno znati na kojoj sjedalici igram da sjedi, mora li to tijekom cijelog monologa biti ista osoba? Ili je cijela publika ta osoba kojoj se obraćam? Ili ja jednostavno govorim u zrak, a publika je tu? Hrpa nepotrebnih prepreka, zapravo, ali prepreka kojima sam se bavila. Opet zato jer se, u trenutku kada je netko od profesora prvi put izgovorio „publika je partner“ postavilo kao samorazumljivo to da je svima jasno što to praktično znači.

Tijekom zadnjeg semestra iz Govora nekako sam sama sebi objasnila da je publika moj sugovornik. Netko tko je tu, u tom istom prostoru, ali ne kao

homogena masa, ne kao Publika, već kao da svakog pojedinačnog gledatelja promatram kao jednog sugovornika, kao da postoji mogućnost da mi netko od njih nešto i odgovori. A opet, ako promatramo govor kao *sve ono čime glumac govori sa scene*, a publiku tretiramo na isti način na koji bi i partnera da je s nama na sceni, onda možemo stvarno postaviti pitanje odgovara li i publika nama *svim onim čime glumac govori sa scene*. Evo, upravo sada dok ovo pišem, postajem svjesna da zapravo razmišljam o istim stvarima i istim problemima o kojima sam razmišljala i dok sam pisala poglavlje o partnerstvu.

Na kraju se i za mene odnos s publikom sveo na to da je publika partner, ali ja sam morala sama iskustveno doći do toga. Opet se vraćamo na te zavodljive i zvučne rečenice za koje se smatra da su same sebi dovoljne. Mislim da nije u redu jednom studentu reći: „*Publika je partner*“, nabaciti par rečenica o *Mitspielu* i onda se čuditi kako njemu to na sceni, u praksi nije jasno, kad mu je lijepo sto puta rečeno da je publika partner. Pri tom moram dodati da meni osobno u tom trenutku nije bilo naročito jasno ni što znači da mi je partner partner, a kamoli to da mi je publika partner.

Naravno, svjesna sam da ni moja razmišljanja o ovoj temi nekome tko se tek počinje baviti glumom i ne bi bila od pretjerane pomoći, ali mislim da je važno shvatiti i imati strpljenja za činjenicu da jedini način na koji student može naučiti kako uspostaviti odnos s publikom leži u vlastitom iskustvu rada. Nikakvo „ali ja sam mu lijepo rekao“ tu ne može pomoći.

Odnos glumca prema publici kompleksan je. Tanka je granica između toga da glumac igra s publikom kao s partnerom u pozitivnom ili s publikom kao s partnerom u negativnom smislu. Mislim da je ključna razlika u tome što, kada pejorativno kažemo da netko igra na publiku, mislimo na to da se u toj komunikaciji preskače kolegu partnera. Odnos glumaca s publikom prilikom igranja s partnerom nužno je drugačiji nego prilikom „scenski govor“ situacije. To jest, cilj mora biti isti – pobuđivanje organskih oćuta u publici, ali put do tog cilja je drugačiji.

Kako uključiti i publiku kao partnera u situaciji kada imamo partnera kao partnera? Ako igramo s partnerom, preko njega igramo i s publikom, a glumac koji igra za publiku ne igra s partnerom, već ga preskače i stavlja direktno pažnju na publiku.

Ovo je problem koji se često viđa na Akademiji i uvijek mi se postavljalo pitanje iz čega on proizlazi. Je li to način na koji se netko nosi s tremom? Je li to potreba da se svidimo, potreba da uspijemo?

Uza sve probleme s kojima sam se borila na Akademiji i s kojima se još uvijek borim, mislim da ovaj nikada nisam imala. Uz razinu nesigurnosti koju je meni ova škola proizvela na prve dvije godine školovanja, prilično je nemoguće doći na scenu sa „vidite me, super sam“ stavom.

Mislim da se zapravo radi o pogrešci uzrokovanoj ljudskim faktorom koja se manifestira na dva načina, ovisno o karakteru studenta. Jedna nije nužno gora ili bolja od druge, ali je za jednu lakše povjerovati da je pravi put, a nije. Početak studija glume užasno je traumatičan – odjednom ne znamo govoriti, disati, stajati hodati... U toj situaciji oslanjamo se na profesore, koji, uglavnom, ne pristupaju svim studentima jednako. Pretpostavljam da spoj karaktera studenta i način pristupa profesora uvjetuje način na koji će se netko nositi s novonastalom situacijom. Kod mene je to izazvalo jedno veliko nepovjerenje u samu sebe, a kod nekih drugih ljudi upravo suprotno. I naravno, lakše je izaći pred publiku kada imaš samopouzdanja i kada si uvjeren da si super nego kada nisi. Međutim, naši problemi i dalje u svojoj suštini ostaju isti. Samo sam ih ja svjesna u svakom trenutku pred publikom i oni su samim time vidljiviji, a netko ih nije svjestan što mu automatski daje samopouzdanje koje skriva probleme „pod tepih“. To je situacija na BA studiju.

Na MA studiju, ja sam (bivajući svjesna da postoje zapreke koje me koče i sprječavaju da na sceni pred publikom obavljam neke akcije i komuniciram neki sadržaj, a da mi to bude ugodno i, na kraju dana, zabavno) nastavila raditi na tome da pospojim svoje tijelo, dovedem vlastiti aparat u kontrolu i da budem ta koja na sceni drži konce u rukama, a ne da me goni tekst ili zadatak kojim se u tom trenutku bavim. To što sam se na ranijim godinama pred publikom osjećala loše, bio mi je indikator da moram raditi dalje i više. S druge strane, netko tko se zadovoljio time da ga publika voli, da mu je ugodno na sceni, možda nije ni bio svjestan da njegov posao ni izbliza nije gotov. U kasnijem radu, nemajući zapravo razvijene alate na koje se može pozvati, takav student poziva se na publiku i šarm koji je na samom početku bio dostatan. Nemajući potvrdu u samom sebi, traži je u publici.

Koliko sam se puta susrela s komentarom: „Pa ta i ta osoba je bila super na prvoj i drugoj godini, a nakon toga nije napravio/la ništa“. Ne znam čija je to odgovornost, vjerojatno i pojedinca koji se zadovoljio time što mu je na prvoj godini netko rekao da je super, ali i institucije koja je uopće odgojila nekoga da na prvoj godini misli da je super.

Ne mogu garantirati da je ova moja tvrdnja ispravna ni istinita, samo kažem da je to neki obrazac koji sam uočila, naravno da postoje iznimke.



## 6. ZAKLJUČAK

Tijekom pisanja diplomskog rada znala bih se zapitati kome se ja to zapravo obraćam. Profesorima? Kolegama? Samoј sebi? Iskustvo pisanja o vlastitim procesima izuzetno mi je koristilo jer me natjeralo da verbaliziram i sistematiziram misli i ideje koje su nesustavno bile zabilježene u mom iskustvu. Otvorilo mi je svijest o tome koliko postoji pitanja o glumačkom pozivu na koje je izuzetno teško dati odgovor. Najbližom mi se čini misao kojom sam se bavila u potpoglavlju „*Zašto bi netko htio biti glumac?*“, ideja da baviti se glumom znači konstantno propitivati i tražiti što to gluma jest. Ovaj rad iskoristila sam kao svojevrsnu retrospekciju vlastitih pet godina studiranja Glume na Akademiji dramske umjetnosti, analizirala sam prepreke s kojima sam se susretala u procesu rada na kolegijima Gluma, Scenski govor i Scenski pokret, pokušavala sam sama sebi razjasniti odakle dolaze te prepreke, zašto se njima prepuštamo i koje su njihove posljedice. Dotakla sam se i pitanja glumačke pedagogije i činjenice da nedostatak usustavljene terminologije i podrazumijevanje značenja određenih pojmova može kočiti razvoj i napredak studenata.

Najvažniji pojmovi koje nosim sa sobom dalje u svoj profesionalni rad, a s kojima sam se susrela na ovoj Akademiji su: unutarnji sadržaj, svijest o svojoj organici i glumačkom aparatu, te pojam glumačke akcije koji za mene sadrži i odnos prema partneru, a preko partnera i prema publici.

Rezimirajući iskustvo studija Glume, zaključila bih: stekla sam određeno izvođačko iskustvo iz kojeg proizlaze stavovi izraženi u ovom radu, ali mislim da izvući definitivan zaključak o glumi i kazališnoj umjetnosti znači zatvoriti svaku mogućnost za daljnji razvitak i umjetničko istraživanje. I zato ću ponoviti još jednom – baviti se glumom, uistinu i zapravo, znači neprekidno tražiti odgovor na pitanje i propitivati već postojeće odgovore na to isto pitanje: „Što je to gluma?“

## 7.LITERATURA

- Bergman, Ingmar (1980), *Jesenja sonata*, Zagreb: „August Cesarec“
- Diderot, Denis (2006), „*Paradoks o glumcu*“ i drugi eseji, Beograd: Valera
- Esper, William i DiMarco, Damon (2008), *The actor's art and craft*, New York: An anchor book original
- Gavella, Branko (2005). *Teorija glume: Od materijala do ličnosti*. Ur. Marin Blažević i Nikola Batušić. Zagreb: CDK.
- Internetski izvor: Stella Adler, *The art of acting* URL: <https://trinilandman.com/uploads/pdfbook/Stella-Adler-The-Art-of-Acting.pdf> (pregledano datuma 04.07.2021.)
- Internetski izvor: Alan Rickman on the "gremlin" that is stage fright (Jun. 7, 2002) | Charlie Rose URL: <https://www.youtube.com/watch?v=w2g6G9JhDYE&t=105s> (pregledano datuma 23. 07. 2021.)
- Krleža, Miroslav (1950), *Glembajevi*, Zagreb: Zora
- Mamet, David (1997), *True and False: Heresy and Common Sense for the Actor*, New York: Pantheon Books
- Rališ, Tomislav (2014), *Organski glumački proces ili scenski govor kao sve ono čime glumac govori sa scene*, Matica Hrvatska Sisak, časopis Riječi 2014/1-4, 57.-73.str.
- Strasberg, Lee (2004), *San o strasti: METOD glumačke igre*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1988), *Moj život u umjetnosti*, Zagreb: CeKaDe
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1945), *Sistem. Teorija glume*. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije.

