

Odnos glumca i vanjskog oka

Dolenc, Dominik

Master's thesis / Diplomski rad

2022

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:205:549531>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-07**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

DOMINIK DOLENC

ODNOS GLUMCA I VANJSKOG OKA

Pisani dio diplomskog rada

Zagreb, rujan 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

Studij glume

ODNOS GLUMCA I VANJSKOG OKA

Diplomski rad

Mentor:
izv. prof. art. Pravdan Devlahović

Student:
Dominik Dolenc

Zagreb, 2022.

Sažetak

U ovom diplomskom radu bavim se odnosom glumca i vanjskog oka kao jednim od temeljnih odnosa koji sačinjavaju dramsku umjetnost. Zanima me problematika odnosa glumca i redatelja, njegova uspostava, razvoj i utjecaj na završni produkt tj. predstavu koja se odvija u odnosu između glumca i publike, kojeg se također dotičem. Pozivam se na teorijska promišljanja Bertolta Brechta, Cicely Berry, Petera Brooka, Branka Gavelle i Konstantina Sergejeviča Stanislavskog. Tome dodajem i svoje iskustvo studiranja na Akademiji dramske umjetnosti pri Sveučilištu u Zagrebu.

Ključne riječi

glumac, redatelj, publika, etika, odnos, režijska uputa, scenski vokabular

Summary

This master thesis is about the relationship between the actor and the outer eye as a fundamental relationship of dramatic art. I am interested in problems of actor-director relationship, its establishment, development and its effect on finishing product (play) which results in actor-audience relationship who I also study. I mostly refer to theatrical considerations of Bertolt Brecht, Cicely Berry, Peter Brook, Branko Gavella and Konstantin Sergeyevich Stanislavski. I also refer to my study experience at Academy of dramatic art at the University of Zagreb

Key words

actor, director, audience, ethics, relation, director's instruction, vocabulary of the scene

SADRŽAJ

1. Uvod.....	1
2. Odnos profesora glume i studenta	
2.1. Zašto ova tema?	2
2.2. Vorspiel (foršpil).....	2
2.3. Uputa.....	4
2.4. Privatno i poslovno.....	4
2.5. Repeticija.....	5
2.6. Organizacija.....	6
2.7. Ulaganje u radni odnos i rad sam	7
3. Želja za dokazivanjem (površne brige glumca)	
3.1. Miljenik.....	8
3.2. Kriteriji.....	9
3.3. Prostor.....	9
4. Redateljske brige	
4.1. Redateljeva spremnost i znanje o glumačkoj tehnici.....	10
4.2. Scenski vokabular i istraživanje trenutka	11
4.3. Povjerenje i moral.....	12
5. Hijerarhija i autorstvo	
5.1. Podjela posla.....	14
5.2. Redateljev imperativ.....	14
5.3. Neposredni i nametljiv redatelj.....	15
5.4. Glumčev imperativ.....	16
6. Režijska sredstva i elementi stvaranja predstave	
6.1. Analiza i koncept.....	19

6.2. Tri vrste uputa.....	21
6.3. Sadržaj i forma: Mogućnosti i primjeri rada.....	22
6.4. Podrška i moral.....	23
7. Etika u kazalištu.....	25
7.1. Predradno raspoloženje i scensko samoosjećanje.....	25
7.2. Vremensko ograničenje.....	26
7.3. Ljubav prema stvaranju.....	27
8. Glumac i publika.....	29
8.1. Što se zapravo događa?.....	29
8.2. Brecht i Gavella - Dva mišljenja o odnosu glumca i publike.....	30
8.3. Manipulacija i konzumerizam.....	32
9. Zaključak.....	34
10. Literatura.....	36

1. UVOD

Biram ovu temu jer smatram da je odnos glumca s redateljem i finalno publikom jedan od ključnih odnosa u glumačkom kreativnom procesu. U ovom tekstu se većinski bavim odnosom glumca i redatelja jer iako se predstava radi za publiku, upravo je na glumcu da uz pomoć redateljevih uputa uvuče publiku unutar zbivanja same predstave. To ne znači da drugi koji sudjeluju u procesu ne utječu na razvoj predstave, ali uvijek možemo napraviti razdiobu između onog koji prisustvuje i onog koji izvodi. Publika također svojim prisustvom utječe na glumca. Taj međuzavisni odnos temelj je kazališta i odvija se na više razina. "Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem. To slušanje i gledanje je samo prijenosno sredstvo, mi glumca poimamo tako da se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su u životu pratioci i regulatori tih akcija. Gluma dakle nije Schauspiel niti Horspiel, već - sit venia verbo - Mitspiel."¹ Ovako je Gavella opisao taj odnos koji zasigurno ima neke zakonitosti i obilježja koje ću probati odgonetnuti. Sve koji prisustvuju nazivljem vanjskim okom počevši od redatelja koji uz ansambl čini prvo vanjsko oko za glumca. Upravo je redatelj ona spona preko koje glumac vježba uspostavljanje svog odnosa spram publike. Njihov zajednički odnos možemo gledati na više razina, od privatnog i poslovnog što se odvija u komunikaciji, do onog tokom samog bivanja u prostoru izvedbe (izvođenja). Zanima me kakav je to odnos koji poštuje zakonitosti izvedbe, tj. organskog glumačkog izraza usmjerenog na publiku nastalog pod redateljevim vodstvom.

Od malena se oslanjamo na odnos s roditeljima, obitelji, prijateljima, učiteljima itd. Kao socijalna bića mi promatramo i osjećamo svijet oko sebe. Također, mi smo promatrani od strane drugih te prihvaćanjem ili neprihvaćanjem njihovih savjeta, načina ponašanja i mišljenja oblikujemo i gradimo sebe te svoj pogled na svijet. Nakon godina predavanja ex-catedra, bavljenja raznim hobijima i raznih socijalnih iskustava svatko željan profesionalnim bavljenjem glumom dolazi na akademiju (ako ispuni uvjete). Tada student glume počinje graditi svoj odnos prema glumačkom poslu. U većini slučajeva on je uvjetovan prijašnjim iskustvom prema radu i već navedenim socijalnim iskustvima te se razvija pristupom i znanjem profesora i samog studenta glume na akademiji. Profesori i asistenti često nisu prvo vanjsko oko za studenta glume, ali su mu često najvažnije i najutjecajnije iskustvo toga da je promatran i analiziran do detalja. Student glume se na akademiji priprema za odnos s redateljem i razmjenu informacije između njih samih.

¹ Gavella, Branko, Glumac i kazalište, ur.Nikola Batušić, Sterijino pozorište, Novi Sad, 1967., str. 151.

2. ODNOS PROFESORA GLUME I STUDENTA

2.1. Zašto ova tema?

Sljedeći tekst ove cjeline jednim sam dijelom napisao na trećoj godini BA studija. Tada sam imao užasnu potrebu da zapišem sve što sam do tad mislio o edukaciji i odnosu profesora u radu sa mnom kao studentom. Upravo je činjenica da sam imao jako različita iskustva u smislu kvalitete nastave bila poticaj da to zapišem te da o tome nastavim pisati u diplomskom radu. Profesor je studentu ne samo vanjsko oko koje primjećuje i komentira zamijećeno, nego i osoba koja mora biti sposobna na teorijsko-praktičnoj razini uvesti studenta u mogućnosti i zakonitosti organskog izraza; u metode i načine izvedbe te analize istog. Njihov odnos je fokusiran na shvaćanje ne samo tehničke nego i sadržajne razine određene uloge. Gavella kaže: “...morat ćemo učenika uputiti u činjenicu povezanosti umjetnosti s cijelom kulturno-socijalnom sferom čovječjeg djelovanja. Sumnjam, da se to dađe postići bacanjem akcenta nastave isključivo na pitanje tehnike.”²

Mislim da bi se svaki profesor trebao voditi sljedećim citatom: “Prilazite svakom čovjeku posebno, sporazumite se s njim, a pošto ste se sporazumjeli i dobro shvatili, što treba od njega zahtijevati i s čim je potrebno boriti se, budite čvrst, uporni, strogi i zahtjevajte.”³ Dakle, ključno je sporazumjeti se, a tek zatim zahtijevati i ne odustajati. U praksi je ponekad teško doći do sporazumjevanja, pogotovo oko stvari koje se rado mistificiraju unutar glume ili su teže objašnjive. Čitajući raznu literaturu, a pogotovo Cicily Berry koja praktično gleda na stvari, shvatio sam da u objašnjavanju glume ne bi trebalo biti misticizma, iako je neke segmente teže teorijski objasniti.

2.2. Vorspiel (foršpil)

U odnosu vanjskog oka (redatelja/pedagoga) i studenta glume/glumca često može doći do nesporazuma koji dovode do lošijih rezultata. Jedna od grešaka koju vanjsko oko radi je vorspiel {foršpil}. Vorspiel (njem. “igrati za”), ako se prevodi doslovno znači predigra. U nordijskim zemljama označava događaj u kojem se ljudi skupno “zagrijavaju” pred izlazak. U

² Gavella, Branko, *Glumac i kazalište*, ur. Nikola Batušić, Sterijino pozorište, Novi Sad, 1967., str.78.

³ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Etika*, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 20.

kazališnom svijetu to je trenutak u kojem se ulazi u glumčev kreativni prostor i pokazuje mu se kako bi nešto trebao odglumiti (napraviti). Htio bih razlučiti pozitivno i negativno korištenje vorskpiela. Mislim da je u neku ruku vorskpiel stvar ega jer vanjsko oko/redatelj ulaskom u kreativni prostor glumca može znatno smanjiti prostor glumčevih mogućnosti (mašte, kreacije). Tim činom ga može uvrijediti. Normalna je potreba, pogotovo kod strastvenih glumaca/redatelja, da dajući uputu ustanu i probaju se staviti u kožu glumca kako bi mu pomogli. Tada je na iskusnom glumcu da to shvati kao pomoć i da ne kopira, već da ide u sličnom, njemu bližem, smjeru igranja. Iz svog iskustva znam da u većini slučajeva želim biti originalan i namjerno neću npr. sjesti na mjesto gdje je "pokazivač" sjeo nego negdje drugdje.

Zbog boljeg razumijevanja, evo primjera iz života: Kada se dijete i odrasli igraju plastelinom i odrasla osoba uzme taj plastelin da napravi sve umjesto djeteta i još mu uz to govori hrpu informacija, dijete će uzeti plastelin i napraviti skroz nešto treće. Dijete neće htjeti niti jedan element kreacije odrasle osobe u nečemu što smatra svojim. Ovu tezu ne mogu dokazati, ali smatram je ispravnom da prikazem kako je vorskpiel stvar ega kreatora.

Neiskusni glumac će vorskpiel shvatiti kao zadatak koji mora ispuniti. Kopiranjem neće biti originalan i istinit. P. Brook piše o tome kako se u živom teatru stalno provjeravaju jučerašnja otkrića dok se u mrtvačkom teatru pristupa klasicima sa stajališta da je nekoć netko pronašao i odredio kako treba igrati.⁴ Prema tome je oponašanje loše, jer se sa svakom probom treba iznova stvarati. Vorskpiel bi trebao biti zadnje sredstvo koje se koristi isključivo kada se glumcu nikako ne može verbalno objasniti što da napravi. Nekome je lakše učiti vizualno nego verbalno. Teže i duže ćemo nekome verbalno objasniti kako treba plivati ili kako da otvori pivo upaljačem. S te strane, nije svako pokazivanje loše, ali se treba koristiti sa sviješću da je to samo pokazivanje mogućeg puta, a nikako ne odredišta.

Vorskpielu smo skloni kad se ukopamo. Kad sam igrao Hemonu na 2. godini glume očajno sam tražio neki oslonac, makar i vorskpiel, jer tada nisam bio ni teorijski ni iskustveno potkovan za igranje te uloge. Ta je uloga jedna od najtežih koju sam igrao. Tražio sam konačno rješenje, a ne put (svojevrsan način) kojim bi rješenje bilo svaki put drugačije, ali živo. Uz takvo razmišljanje i osjećaj zaglavljenosti svako mi je fizičko prikazivanje onoga što bi trebao raditi bilo korisno. Danas znam da do prepreka može doći, no znam i da za njih postoji bolji način rješavanja od vorskpiela. Smatram da je jedna jasna i kratka uputa bolja od bilo kojeg pokazivanja. Zaključujem da je vorskpiel legitiman samo u iznimnim slučajevima i da to ne

⁴Vidi također: Brook, Peter, Prazan prostor, ur. Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str. 11. (parafraza)

znači da se redateljaska uputa ne bi trebala davati na sceni (blizu glumca). Prirodna je potreba redatelja da se od uzbuđenja diže sa stolice da bi prenio uputu.

2.3. Uputa

Uputa je većinom reakcija kad nešto nije dobro odigrano. Redatelj upućuje glumca na bolju igru (akciju i reakciju). Ona u širom smislu može biti i “digest” (dajđest), tj. analiza i raščlamba kojom redatelj objašnjava radnju komada (i ostalog) glumcima. Uputa treba biti konstruktivna. Treba započeti od onoga što je dobro. To je iznimno važno, pogotovo ako je moral glumca ili studenta glume pao. Ne treba kritizirati, već predložiti rješenje. Najbolja je uputa kratka i jasna, iako se takve upute rabe kad se približavamo kraju procesa i premijeri. Na početku je dobro da se o sadržaju što više razgovara. Dobra uputa se fokusira na radnju i cilj lika, a ne na izvanjsko rješenje. Izvanjsko rješenje može potaknuti studenta i olakšati mu izvođenje, no češće je to ukidanje njegovih mogućih rješenja koje bi trebali željno iščekivati, poticati i komentirati. Uputu bi se trebalo primiti i isprobati osim ako je opasna po zdravlje, nemoralna ili da se duboko sa njom ne slažemo. U drugim (ne-kazališnim) umjetnostima puno je lakše utvrditi grešku i dati uputu, jer je procjena više stvar tehnike nego subjektivnog dojma.

2.4. Privatno i poslovno

Smatram da bi bilo zdravo da se od prve godine njeguje glumačka etika i činjenica da se u jednom dijelu odvoji privatno od poslovnog. Sjećam se da mi je jedna balerina rekla kako se ona mora zaljubiti u svog partnera na sceni, inače stvar ne funkcionira. Ipak, ne želim govoriti o tome već o faktu da kada sam “loš” i to znam (i još dobijem potvrdu toga), onda me to privatno zna jako pogoditi i tada poslovno postaje osobno. Danas ova tvrdnja ne stoji, ali kad sam bio na BA studiju itekako sam tako razmišljao. Dogodilo mi se da mi je profesor/ica rekao/la da me više ne želi slušati. To je bilo na kraju sata kada je rekao/la da bi rado poslušao/la nekoga ako je nezadovoljan probom. To me toliko pogodilo da sam povjerovao da ne vrijedim i da mi nema pomoći. Čuo sam razne kritike pa i uvrede, no činjenica da te netko ne želi više slušati (dok je jedino što ti želiš izraziti se) je nešto zastrašujuće. Upravo su te persone one koje bi trebalo maknuti ili ih dodatno pedagoški obrazovati. U takvim situacijama student glume ne samo da je isfrustriran, nego i pati od tereta osjećaja da mora uspjeti. Tu dolazi do samosažaljevanja i samoponižavanja koje nije dobro ni za jednog čovjeka. Ne bismo smjeli kao glumci dopustiti da dolazi do samosažaljenja i samoponižavanja, no ni

profesori ne mogu očekivati da svi studenti imaju “jak karakter”, pa im govoriti nepedagoške (često nekonstruktivne) upute. Naravno da je u kazalištu (nakon akademije ili tokom) moguće da redatelj viče i svađa se, ali to treba koristiti u dobroj mjeri i u slučajevima glumačke ili redateljske inertnosti. Upravo zbog toga treba odvojiti privatno i poslovno kako bi se moglo reći bez imalo srama i sa obzirnosti: “Hej! Ova scena ne funkcioniра, ... loše smo to napravili”. Ukratko, ne smije se prekoračiti etička i moralna obaveza o kojoj ću još zasebno pisati. Na akademiji su profesori glume oni od kojih učimo, tako da su svađe ipak rijeđe. Profesori glume nikada ne bi trebali odustajati od svojih studenata i prestati ih upućivati o tome kako da budu žive osobe na sceni koje se mogu izraziti bez ijedne blokade. Profesorov zadatak nije jednostavan i bitno je da svojim načinom educiranja studentima pruža primjer i oslonac. Na taj će se način student glume osjećati sigurnije. Studentu je najbitnije da ima što konkretniji zadatak iz kojeg može biti u mogućnosti nuditi raznolika rješenja (na tehničkoj i emocionalnoj razini). Sloboda unutar govorenja teksta i pronalazak prave motivacije te sloboda u kretanju na sceni koja je opravdana i unutar zadanog okvira je za studenta najbolji osjećaj postignuća. To je ono čemu svi težimo. Taj osjećaj postignuća je vezan uz rad (poslovno) i utječe na privatno. Pogotovo ako student dobije odobrenje od profesora. Odobravanje je tada poticaj za daljnji rad. Tada smo otvoreniji kritici koju ponekad znamo primiti negativno, iako je njena namjera apsolutno pozitivna. Balans između toga hoće li student primiti uputu negativno ili pozitivno teško je održiv. Zato smatram da bismo (iako smo kao studenti i učenici kroz edukacijski sistem uvjetovani da ocjenu primimo i na emotivnoj razini) kritiku trebali odvojiti od emocija. Da bismo to mogli uputa za problem mora biti konkretna, razumljiva i odnositi se s problemom kao rješivim. Iskreno vjerujem da je svaki glumački problem rješiv, ma koliko god bio težak. Pitanje je kako mu pristupamo i jesmo li na putu ka rješavanju ili stojimo?

2.5. Repeticija

Problemi u studiranju nisu samo na relaciji profesor-student, već se ponekad radi i o zasićenju. Ono je normalno, pogotovo kod intenzivnog bavljenja samim sobom. Preokupacija problemima na sceni može proizvesti još veću blokadu, pogotovo ako taj problem ne znamo riješiti. Kao student znao sam ponavljati tekst kvantitativno umjesto kvalitativno. Problem zasićenja dolazi iz toga što se uvijek ide iz početka u neku repeticiju. Jedna je kolegica studentica glume na 2.g. rekla kako je upisala ovaj fakultet radi raznolikosti, tj. radi toga da ne ponavlja isto svaki dan i da se radi što različitije, a naišla je na ponavljanje, tj. probe koje u počecima znaju biti jako “zabetonirane” u istom načinu glume, govorenja itd. O repeticiji P. Brook govori kao o paradoksu. Sa jedne strane, ponavljanje rađa promjenu - “podređeno

nekom cilju i vođeno voljom, ponavljanje je stvaralačko.”⁵ S druge strane, “ponavljanje je ono što vodi svemu besmislenom u nekoj tradiciji”⁶. C. Berry govoreći o ponavljanju teksta, sklonija je tomu da je bolje probati i ponoviti nego se uzdati u takozvanu “svježinu” koju glumac ima kad ne ponovi tekst. Smatram da je ponavljanje teksta dobro ukoliko znamo kako se ponavlja. Bitno je da dopustimo sebi i svom tijelu da osluškuje reakcije i impulse koji bi se trebali događati dok ponavljamo neki tekst. Upravo su oni važni u ponavljanju jer zapravo ne ponavljamo tekst nego se prisjećamo unutarnje motivacije i sadržaja koji su uvijek živi i dovode do različitih mogućnosti, ako im to dozvolimo. Što se tiče broja proba (repeticija), mislim da ih treba biti onoliko koliko je potrebno da glumac bude siguran, oslobođen i živ na sceni. Kad dođe premijera i izvedba bude na razini dogoditi će se varijacije u kvaliteti izvedbe. To je po meni dobro jer ukazuje na to da je izvedba živa i raznolika, a ne jednolična i bez neke svrhe. U svom zadnjem ispitu iz govora imao sam iskustvo da je druga generalna proba bila bolja od premijerne izvedbe. Ipak, gledatelji su gotovo jednako uživali, osim onih koji su gledali drugi put. Oni koji su me drugi put gledali i ja zaključili smo da sam brzao kroz neke cjeline, no da to ipak nije srušilo cijelu kvalitetu izvedbe i njen učinak. Cilj je svakog glumca i redatelja da smanji varijaciju u kvaliteti predstave, ali mora biti svjestan da će do određenih odstupanja doći i da od njih ne treba bježati. Upravo su odstupanja razlog zbog kojeg je kazalište drugačije od filma.

2.6. Organizacija

Ako je glumac u kazalištu koje nema određeni diverzitet predstava i ako glumac vježba izvedbu, a ne sadržaj (a pritom ima kolege koji rade isto) onda je normalno da će se uhljebiti u sistem i da će mu sve biti jednolično. Smatram da bi kazalište trebalo u određenoj mjeri eksperimentirati ili jednostavno raditi što različitiije predstave, a također bi trebalo njegovati tradiciju kako bi se sa određenim kanonskim komadima odgajala publika. I sam student glume treba proći kroz što različitiije procese stvaranja kako bi bio pripremljen na glumu u različitim kazališnim formama i stilovima.

Glumcu je ponekad potrebna pauza ili “reset” da radi nešto što nikada nije radio i da mu to potakne volju i strast za radom. I sam sam najviše napredovao kad je 2020. svijet stao zbog Covid pandemije. Bilo je to vrijeme koje sam mogao sam iskoristiti na najbolji mogući način. Važno je studentu dati vrijeme i prostor. Bez toga je napredovati jako teško i pomalo kaotično.

⁵ Brook, Peter, Prazan prostor, ur.Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str 147.-148.

⁶ Isto.

Dati vrijeme znači i dati da se o stvarima razmisli i da student što bolje upije ponuđeno znanje. Ponekad sati traju predugo, a nisu dovoljno efikasni. Stoga je bolje imati slobodno vrijeme za individualni rad ili odmor ili čitanje itd., nego to isto vrijeme provesti u pokušaju da se dođe do neke spoznaje do koje se ne može doći ako je student umoran i preopterećen rasporedom. Naravno da je ponekad dobro što više toga raditi i učiti, no mora se paziti da je to u dobroj mjeri.

2.7. Ulaganje u radni odnos i rad sam

S obzirom na rad s velikim brojem profesora shvaćam kako je s nekima lakše graditi radni odnos, dok se s nekim taj odnos teže uspostavlja. Najteže je uspostaviti radni odnos s profesorom koji te kao studenta glume odmah stavlja u neku kategoriju i ne postavlja ti izazove s konkretnim ciljem koji su ti nužno potrebni. S druge strane, postoje profesori koji znaju na koji način prenijeti studentu ne samo teorijsko već i iskustveno znanje. I s jedne i s druge strane uloži čine 50% studentovog uspjeha. Pola je na znanju i radu profesora, a pola na studentu. Često se događa da ljudi misle da je napredak isključivo na studentu što je krivo. Isti ovi odnosi primjenjivi su i u odnosu glumac-redatelj. Razlika je što ako postoji problem s bilo koje strane, glumac svojim iskustvom može "pokriti" svoje nedostatke i redatelj može smanjiti ulogu glumca u predstavi i "pokriti" ga sa šminkom, kostimom, mikrofonom itd. Razlika između odnosa studenta glume i profesora te profesionalnog glumca i redatelja je u tome da profesionalni glumac mora sam voditi brigu o svojoj tehničkoj ličnosti i upućeniji je u svoj posao. Također, redatelj uglavnom nema edukativni moment, osim ako mu je polazna točka radionica na početku procesa iz koje će nastati predstava.

Važno je naglasiti važnost teorijsko-praktičnog znanja koje se dobiva ne samo čitanjem glumačke teorije već i izvođenjem za to određenih vježbi koje povećavaju iskustveno znanje. Iskustveno znanje se dobiva i gledanjem predstava. To je vrsta znanja na koje se svjesno i nesvjesno oslanjamo te nam pruža više mogućnosti unutar proba. Iskustveno znanje je nešto čemu se stalno vraćamo i stalno ga obnavljamo. Svaki redatelj koji uspije pružiti glumcu novo i što različitije iskustvo rada tokom proba (a koje je u granicama normalnog i neugrožavajućeg za glumca te dovodi do dobrih rezultata) je glumcu zanimljiv redatelj. Stanislavski kaže da mladi traže od redatelja i rukovodioca "da rade s najboljima i ne opraštaju onima, koji ne mogu da naprave s njima čudo."⁷ Zato je važno znati kako usvajati znanje i napredovati. I sam sam kao student naivno mislio da ću kod odličnog profesora

⁷ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Etika*, "Glas rada", Zagreb, 1949., str.15.

napraviti neko čudo. Smatram da nije loše imati visoka očekivanja, ali treba znati da se iza svakog rezultata krije ogroman rad studenta i dobro vođenje od strane profesora.

3. ŽELJA ZA DOKAZIVANJEM (POVRŠNE BRIGE GLUMCA)

3.1. Miljenik

Svaki profesor i redatelj ima svog miljenika s kojim voli raditi. To naravno nije ništa čudno, ali je loše kad prelazi neke granice. To je vjerojatno vezano uz komercijalni sustav o kojem je glumac danas ovisan. Glumac je najprije biran od vanjskog oka, a zatim s tim vanjskim okom (redateljem/producentom/dramatičarem...) radi. Fenomen "glumca miljenika" tako proizlazi iz same srži konzumerističkog društva. Društvo je također vanjsko oko, odnosno publika bira koga i što želi gledati (njihov je utjecaj ogroman, no razni se umjetnici bore protiv te konzumerističke površnosti. Smatram da nisu svi konzumeristički projekti loši, no i drukčijoj sceni treba dati mjesta). "Odnos modernog pisca (ili graditelja pozornice) prema svojoj publici daleko je zamršeniji nego odnos trgovca prema kupcima. No ni kupac nije uvijek u pravu u odnosu prema trgovcu, jer on nikako nije nepromjenjiva, potpuno ispitana, konačna pojava."⁸ Tako producenti pod pritiskom pretpostavke da su nam potrebni samo lijepi i šarmantni glumci često čine grešku u izboru. Sigurno je da svi volimo vidjeti ljepotu na sceni i filmu, ali pitanje je kakva je ta ljepota koju vanjsko oko vidi? Znamo li svi gledati glumca kako glumi? Trebamo li svi to znati? Koji su kriteriji? Zadnje pitanje je možda najvažnije. Kriteriji se postavljaju iskustvom. Glumac to iskustvo skuplja kroz uloge, privatni život, vježbanje. Vanjsko oko to iskušava i razvija gledanjem, slušanjem, osjećanjem; no također i utjecajem mišljenja drugih oko sebe (ovisno o povodljivosti). "Gledaoci u teatru čeznu za nečim što bi mogli nazvati "boljim od života" i zbog toga su spremni pobrkati kulturu ili zamke kulture s nečim što ne poznaju, ali nejasno osjećaju da možda postoji - i tako, što je tragično, uzdižući nešto loše do uspjeha, oni se samo zavaravaju."⁹ Prema tome je površnost kojom neki ljudi gledaju i biraju svoje miljenike, uskraćujući možda put onima koje zaista možemo nazvati umjetnicima, vjerojatno nepravedan, ali legitiman instrument biranja. Upravo će zbog tog miljenika netko otići u kazalište. Miljenik kao takav ne mora imati negativnu konotaciju, jer se taj status treba zaslužiti. Ipak mislim da je unutar umjetnosti bolje fokusirati se na svoj rad nego na ulizivanje redatelju i pretjerano (nedolično) dodvoravanje

⁸ Brecht, Bertolt, Dijalektika u teatru, ur.Miloš Stambolić, NOLIT, Beograd, 1979., str.111.

⁹ Brook, Peter, Prazan prostor, ur.Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str.7.

onoj publici kojoj smo uvijek odlični i koja nam sve oprašta. S druge strane, lijep je osjećaj biti prihvaćen, priznat i “dirnuti srca” gledatelja. Biranje (casting) je nešto o čemu glumac ovisi. Nada svakog istinskog umjetnika nalazi se u njegovom radu koji ga može uzdići iznad površnosti gledatelja kojima se nažalost može lako manipulirati.

3.2. Kriteriji

Trebaju li nam samo visoko talentirani, lijepi i šarmantni glumci? Veličina uloge trebala bi oslikavati veličinu talenta glumca. Ne znači da su manje uloge za manje talentirane, no znamo da često tako biva. Iako je izbor (casting) glumaca/ica jako kompleksna stvar ponekad obojena političkim i ostalim vezama, smatram da nam nije cilj odgajati glumce koji će biti prvaci (dijelom prve postave) jer nam je potrebna i ova druga te treća postava (manje prisutnih uloga). No većina ipak želi igrati prvu postavu jer je izazovnija, cjelovitija i godi egu. Smatram da je poželjno za glumca da glumi što različitije uloge. Različite ne samo po karakteru lica već i obimu same uloge. Meni su najljepše predstave u kojima se osjeća jakost kolektiva, tj. njihova zajednička kreativna energija. U tim predstavama je svatko važan kotačić predstave.

Na sapunicama je kriterij izgled. Što si ljepši, to ti je uloga veća (ništa od ovoga nije pravilo, no uviđam da ima neku logiku). S druge strane, danas se potiče “cast diversity and representativity” (raznolikost i reprezentativnost uloga). To je pozitivna činjenica jer ono što mi kao proizvođači sadržaja nudimo vanjskom oku (publici) utječe na njegovu percepciju svijeta. Vraćam se na važnost publike. Sve ovisi o publici, a ipak ona sama sebe ne može natjerati da bude bolja nego što jest.¹⁰ Prema tome mi kao isporučitelji sadržaja moramo ne samo “odgajati” publiku, već i uzeti u obzir njenu različitost.

3.3. Prostor

Glumci često na gostovanjima pitaju kakva je publika u mjestu u kojem igraju. Istina je da je predstava koja gostuje u drugačijem odnosu s vanjskim okom, ne samo zbog drugačijeg mentaliteta publike, već i drugačijeg prostora. Kada sam igrao Lenbacha u “U agoniji” Miroslava Krležu na akademiji, prostor igre je bio jako malen (sužen). Moja igra je bila prilagođena tom manjem ograđenom prostoru na sceni. Gostujući na maloj sceni mariborskog kazališta ta je predstava ostavljala dojam kao i onaj kad sam igrao na akademiji (ako ne i

¹⁰ Vidi također: Brook, Peter, Prazan prostor, ur.Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str. 19. (parafraza)

bolji). Gostujući na festivalu Miroslava Krležje koji se odvijao u predvorju Leksikografskog zavoda Miroslav Krležja predstava je otišla u krivom pravcu i izgubila svoju komornu atmosferu za koju je tekst i pisan. Svjetlo je bilo prejako, prostor je bio znatno veći i naši glasovi nisu mogli dopirati na način na koji bi mogli u unutarnjem prostoru nekog manjeg kazališta. Dodavši tome kratko vrijeme za prilagodbu i neiskustvo igranja u takvim prostorima došlo je do gubljenja velikog djela igre koja se pretvorila u puko preživljavanje. Prema tome, sam prostor i uigranost glumca u njemu uvelike utječe na njegov odnos spram publike.

4. REDATELJSKE BRIGE

4.1. Redateljstva spremnost i znanje o glumačkoj tehnici

Sjećam se jedne probe kad je redateljica glumcima koji su mi se činili kao boksači u boksačkom ringu, bacala upute, uzvikve i bodrila ih. To je izgledalo kao da gromovi tutnje i podižu atmosferu. Ponekad je izgledalo i kao reanimacija. Ovisno o danu. Svojom energijom probala je zaraziti glumce. Takav način režije funkcionira samo ako je glumac tehnički pripremljen i osvješten te ako zna tekst. U suprotnom su potrebne druge metode. Smatram da je bolje zaustaviti lošu probu i napraviti par vježbi disanja, istezanja i zagrijavanja tijela nego se uzaludno trošiti na već izgubljeni slučaj. Tu je presudna mudrost i iskustvo redatelja, no i glumci mogu intervenirati. Mislim da redatelji moraju imati obzira za glumčevu zagrijavanje prije probe, pogotovo kad je to nužno. Gotovo je uvijek nužno i korisno, no jasno je da pritisak današnjeg ubrzanog života ponekad brani takav rad u koji je uključena priprema pred probu. Redatelji bi trebali znati ili bar imati razumijevanja o tome kako se glumac treba fizički i psihički “centrirati” te koncentrirati. Koliko bi glumački posao bio lakši kad bi redatelji i glumci znali točno koje vježbe im trebaju ako žele riješiti neki problem vezan za glumčevu tehniku ili bilo koji drugi scenski problem. Takav odnos pun razumijevanja i praktičnog znanja je nešto čime svi težimo.

Tehnika i sadržaj su međuzavisni. Ako ja kao glumac na sceni želim izraziti da npr. želim da me netko zagrlji, ja ću to zaista zaželjeti, potom istovremeno udahnuti i ispružiti ruke. Kao glumac moram biti svjestan tog procesa zbog činjenice što se na sceni osjećam “neprirodno” i moje želje su također “umjetne” i ponavljajuće, te se zbog toga može dogoditi da moja želja (gluma) doista izgleda neprirodno jer joj nisam dao prirodnost kroz svoj dah i tijelo. Bez

smirenosti i oslobođenosti koju dah pruža ja ne mogu izraziti svoju potrebu (glumu). S druge strane, bez određenog sadržaja (potrebe i želje) ja ne mogu uzeti dah i napraviti određenu gestu jer ne znam kakvu gestu da napravim i kakav dah da uzmem. Dah i gesta pojačavaju sadržaj, ali nisu njegovi uzročnici. Misli i želje su uzrok dahu i gesti. Dugo sam mislio da je duboki dah ključ za glumu. On možda je potreban i važno je vježbati duboko disanje kako bi glas ispunio cijeli prostor, ali dah ne može (bio on i duboki) uvijek biti isti kao što ni gesta ne može uvijek biti ista u odnosu na sadržaj. Tako da smatram da je prije predstave pred publikom potrebno raditi vježbe za tijelo i govor, a zatim se treba koncentrirati na sadržaj i paziti isključivo na to da sadržaj ne remeti slobodu tijela i daha osim kada je to zaista intencionalno (što je rijetko, ali ne želim isključiti i tu mogućnost). Na taj način tehnika služi sadržaju. Upravo je svijest o takvom razmišljanju nešto o čemu najprije glumac i redatelj moraju voditi računa. Glumac ima veliku prednost ako ga redatelj razumije ne samo na nivou sadržaja koji producira već i na nivou tehnike i vremena kojemu treba da se uskladi i spremi za izvođenje. U takvom odnosu profitiraju oboje. Redatelj može pametno usmjeriti glumca ka zajedničkom cilju, a glumac je zadovoljan dobivenim “prostorom” unutar kojeg se može izraziti na svoj autentičan način.

4.2. Scenski vokabular i istraživanje trenutka

Gdje nastaju problemi? Najveći problemi su u tehnički neosposobljenim glumcima, “slabo potkovanim” redateljima, slabim i nikakvim producentskim uvjetima te raspršenom tehnikom (ostalim sudionicima u stvaranju predstave). Svaki redatelj ima svoj “scenski vokabular” koji koristi u davanju uputa. Svaki glumac mora dešifrirati taj vokabular koji je uglavnom razumljiv svakom ko se bavi scenskom umjetnošću. Ako glumac ne može shvatiti uputu i ako ne može iskoristiti tu uputu u kreativne svrhe, onda je redatelj treba mijenjati. Iskusni glumci će sebi nakon svake probe davati upute i usklađivati ih sa redateljem. U tom smislu, svaki je glumac redatelj (iznutra), a svaki redatelj potencijalni glumac. Glumac koji nema scensku inteligenciju da se snađe u trenutku i ponudi redatelju rješenja koja možemo nazivati režijskim, nije pravi glumac. S druge strane, glumcu treba dati prostora da se razvije. To naravno uključuje pripremu i dostatnu količinu vremena utrošenog da bi glumac nešto mogao proizvoditi. Smatram da je najljepša čar ovoga posla neizvjesnost trenutka u kojem se nešto kreativno stvara. To je trenutak tokom proba kad stvari počnu “sjedati na mjesto” te se istodobno glumcu i redatelju počinju otvarati nove mogućnosti unutar nekog komada. Glumac u tom trenutku prepoznaje da je otvorio nešto novo što će uvelike utjecati na način na koji igra u preostalim činovima. Redatelj s iskustvom bi trebao težiti tom trenutku i priželjkivati da se

dogodi. Kada sam glumio Duha pakljenog u režijskom ispitu Mavro Vetranović: “Orfeo” u režiji Marte Tutiš dogodila mi se takva situacija. U jednoj probi sve se promijenilo, jer sam kao glumac i lik u predstavi osjetio “ljubomoru” koja mi je bila zadana kao zadatak. Duh pakljeni inače je samo glasnik, a uz redateljčinu intervenciju je postao je osoba koja je zaljubljena u Euridiku i zbog toga ljubomorna na Orfea. U početnim probama taj sam lik igrao više kroz agresiju, a na toj jednoj probi su mi se odjednom iz neke sućuti za lik i nalazak sebe u toj situaciji otvorio jedan cijeli spektar mogućnosti i emocija koji su utjecali na finalnu režiju. Upravo su ti trenuci spoznaje nešto vrijedno i uzbudljivo.

Redatelj koji to ne prepoznaje i pokušava iz sve snage da glumac igra onako kako je on to zamislio, nije svjestan da u tom trenutku zakida glumčevo autorstvo i kreativnost. Također, ne razumije da tako zakida ne samo glumčevo nego i svoje istraživanje unutar komada ili procesa. To je istraživanje koje vodi ka bogatstvu koje čini predstavu autentičnom (ne istom kao i prethodnom režijom istog redatelja). Takva vrsta istraživanja za glumaca nikad ne prestaje. Koliko je glumaca koji na pedesetoj izvedbi neke predstave počinju shvaćati neke dubine i namjere u tekstu kojih prije nisu bili svjesni. U idealnom svijetu, i redatelj bi trebao revidirati neke svoje odluke i time pridonijeti životu predstave. Život jedne predstave naravno ovisi o produkcijskim mogućnostima, no kao i svakom životu mu treba prostor i određena fleksibilnost kako bi i dalje rastao. Mogli bi se pjesnički izraziti i reći da je svaka predstava jedna rijeka koja treba imati svoj izvor i mogućnost da teče.

4.3. Povjerenje i moral

Povjerenje je važna stvar za glumca i redatelja. Ako izvođač ne vjeruje redatelju onda su sve redateljeve upute uzaludne. Redatelj mora ostvariti povjerljiv odnos sa glumcem u kojem oboje vjeruju jedan u drugog te u predstavu ili film koji rade. Izvođač ne vjeruje redatelju koji se ne pojavljuje na probama, koji ne zna što radi i to ne priznaje, koji daje upute koje nemaju ni glavu ni rep, koji ignorira ili ponizuje glumca, koji se ne odnosi prema ansamblu sa poštovanjem i razumijevanjem, koji zapravo ne želi raditi na toj predstavi i s tim ljudima... S druge strane, redatelj gubi povjerenje u glumca kada stalno kasni na probe, ne zna tekst, nije trijezan, nije svjestan da svojim lošim ponašanjem tokom proba šteti procesu, ne vjeruje u predstavu, privatno je razočaran u sebe i želi da se i drugi tako osjećaju...

Smatram da loš glumac i loš redatelj koji ipak imaju međusobno povjerenje mogu stvoriti nešto puno bolje od dobrog glumca i redatelja koji nemaju međusobno povjerenje i koji ne

vjeruju u predstavu koju stvaraju. Ljudi radije gledaju izvođača na sceni koji je motiviran i zrači nekim entuzijazmom nego nekoga tko mrzi svoj posao i odrađuje zadatke, a da ga se oni intimno ne tiču. U tom smislu glumac mora imati motivaciju koja je veća od motivacije lika, a tiče se poruke (ideje) koju predstava šalje. Redatelj je taj koji mora “držati moral” i motiviranost ansambla na nivou kojeg tematika predstave zahtjeva. Glumci također moraju “održavati moral”, no njihova motiviranost je potaknuta redateljevom. To znači da nemotivirani ansambl ima šanse ako ih redatelj motivira na način da “potpiruje” njihovu kreativnost i znatiželju. Smatram da je motiviranje redatelja koji ne zna kako postupati i ne želi si to priznati jako teško. “Navest ću neobičan paradoks. Postoji samo jedna osoba što je djelotvorna poput dobra redatelja - loš redatelj.”¹¹ Glumci se mogu iz očaja koji proizlazi iz loše režije sabrati i biti bolji od onog kako ih je vođeno. Snaga kolektiva i bezuvjetno davanje glumca na sceni moguće je usprkos lošoj režiji. U svakom je slučaju trud redatelja i glumca nešto što se ne smije uzimati za gotovo i bez poštovanja.

Iako je odnos s redateljem često poluprivatan tj. prijateljski, ipak mora postojati neka granica iza koje redatelj drži svoj autoritet. Ta je granica bitna za proces kako bi redatelj u odnosu spram glumca mogao biti što objektivniji, istinitiji i što više okrenut prema radu. Smatram da je lijepo biti u što zdravijem odnosu spram redatelja. U odnosu u kojem se osjećaš opušteno, slobodno i dovoljno inspirirano za rad. U takvom odnosu redatelj otvara prostor mašte i prostor izvedbe za glumca.

5. HIJERARHIJA I AUTORSTVO

5.1. Podjela posla

“Grupna kreacija može biti beskrajno bogatija, ako je grupa bogata, od produkta slabašnog individualizma - ipak, ona ne dokazuje ništa. Uvijek postoji potreba za autorstvom da bi se postigli konačna kompaktnost i fokus što ih je grupni rad gotovo nužno izostavljao.”¹²

Ako uzmemo da su dramaturg, redatelji i glumac najvažniji sudionici u stvaranju većine predstava, onda imamo 3 načina stvaranja predstava koje ovise o hijerarhiji između te 3 profesije. Prva je klasična u kojoj je dramaturg odnosno tekstopisac “glavni”. Svi se

¹¹ Brook, Peter, Prazan prostor, ur.Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str. 114.

¹² Brook, Peter, Prazan prostor, ur.Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str. 34.

podređuju analizi teksta i što realnijem utjelovljenju tog teksta. Tekst je polazna točka u procesu. Druga vrsta je redateljsko kazalište gdje je redatelj dominantni autor. Bilo da se do materijala dolazi kroz tekst ili improvizaciju, redateljev koncept je ono dominantno. Često je tu najjača vizualna komponenta. Treća vrsta je ona u kojoj je autorstvo glumca u prvom planu. Redatelj i tekst nemaju toliko izraženu ulogu. Glumčev je iskaz u prvom planu, dok je ono vizualno uglavnom sekundarno. Smatram da su nam svi ti načini potrebni, no najbolje je kad se oni međusobno usuglašuju i upotpunjuju unutar kreiranja predstave. Tada je svatko od njih autor. Važno je naglasiti da u odnosu redatelja i glumca ne bi trebalo biti hijerarhije u vidu da je jedan glavni, a drugi sporedni kreator. Nažalost, istina je često drugačija.

5.2. Redateljev imperativ

Redatelj se zna postavljati iznad glumca u smislu da smatra njegovo mišljenje manje vrijednim. Takva vrsta postavljanja iznad glumca proizlazi iz toga što je često redatelj onaj koji je glumcu dao posao. Uz tu činjenicu redatelj je osoba koja može zamisliti da “daje naredbe” i time se čini superiorniji nad glumcem. Kada redatelj daje upute koje su lišene glumčeve kreativne reakcije, mora paziti da s njima ne pretjera. Tako je npr. loše za redatelja ako zanemari prijašnji kreativni rad glumca tokom procesa te umjesto glumčevih rješenja za svaki dio predstave upisuje samo svoja redateljska rješenja. Recimo da izvođač nađe 10 mogućnosti kojima se može kretati u određenoj sceni (koreografiji), a redatelj ne prihvati niti jednu od tih mogućnosti i u zamjenu ponudi svoje rješenje. Tada se glumčeva kreativnost i potreba za izražavanjem guši. Samo bi u iznimnim slučajevima redatelj trebao ovako postupati i to po mogućnosti samo jednom i u sporazumu sa glumcem. Pa i da redatelj režira svaki mali pokret na sceni, on to mora glumcu opravdati i dati mu određen prostor za kreaciju unutar predstave.

Redatelj ne može pobjeći od glumčevog stvaralaštva, a time i njegovog autorstva. Glumci za mene nisu lutke. Bez obzira što će npr. neki redatelj tražiti od glumca da neki tekst govori ravno i bez interpretacije, glumac ipak taj tekst provlači kroz sebe i svojom pojavnošću daje mu svoj autorski obol. Čak i namjerno govorenje teksta bez interpretacije je interpretacija, tako da od nje ne možemo pobjeći. Redatelji koji su skloniji epskom teatru znaju davati takve upute, no i tada glumčevo tijelo (koje može biti i u milimetar izrežirano) ipak govori i zrači glumčevom (autorskom) energijom.

Glumac kao “unutarnje oko” vidi predstavu iz svoje perspektive i može ponekad uvelike pomoći redatelju oko nekih rješenja koja redatelj nije mogao predvidjeti u datom trenutku. Npr. glumac sigurno može dati jednostavnija i “čišća” rješenja oko puta kojim izlazi sa scene. Redatelj se s jedne strane mora držati svojih zamisli i želja, no istodobno ih mora prilagođavati glumcu kako bi dobio rezultat koji možda nije očekivao, ali koji je često bolji od zamišljenog. Koncept i tekst mora shvatiti kao inspiraciju, a ne kao stroge i nepromjenjive zadatosti.

5.3. Neposredni i nametljiv redatelj

Po mom mišljenju postoje neposredni i nametljivi redatelji. Neposredni redatelji rade s glumcem kao da su i sami s njim na sceni dok glume i razumiju u potpunosti njihovu poziciju i problematiku. Neposredni redatelji daju veliki prostor glumcu unutar kojeg glumac može razvijati svoj lik osjećajući se ugodno i inspirirano. Rezultat toga je glumac koji može zablistati u bilo kojoj situaciji bez obzira da li se nešto u režiji promijenilo. Dobivamo glumca koji se može snaći (živjeti) u trenutku. U slučaju da se glumac ne snalazi u nekom trenutku na sceni, taj će redatelj ponuditi što više mogućih rješenja koja bi glumcu olakšala i poboljšala njegov iskaz. Tako mogućnosti koje se probavaju ne dolaze samo od glumca, već i od redatelja. Bitno je samo da se istražuje i paralelno s tim utvrđuje put kojim se raste do premijere i nastavlja rasti nakon nje.

Nametljivi redatelj nameće svoj koncept bez obzira na potrebe i mogućnosti koje traži i nudi glumac. Peter Brook kaže da ne razumije redatelje koji na prvu probu dođu sa režijskom knjigom u kojoj je spremljen cijeli koncept i režija. Redateljev koncept može biti genijalan, ali s prvom probom pada u vodu jer nastupa realnost. Ne mislim da koncepti nisu potrebni. Oni su potrebni kao skica ili vodič, no redatelj ipak mora osluškiivati ono što mu nudi glumac jer je to ono što je najčešće bolje za glumca i za koncept predstave. Nametljiv redatelj koji gura svoj koncept, a da ga ne prilagođava onome što je životno (tj. onom što se događa na probama), čini veliku grešku. Tada redatelj (bez obzira da li je on taj čije je autorstvo jače) postaje tiranin koji svojim načinom umara i uskraćuje kreativnost glumaca. Gavella govori baš o tom poštivanju individualnosti i autorstva: “No jedan kriterij kod procjenjivanja redateljevog rada je odlučan i ostaje uvijek isti. A to je: da je potrebno da se njegova individualnost potpuno stopi s individualnošću djela i individualnošću glumca. Značenje njegove funkcije nije u isticanju svog vlastitog individualiteta, već u postignuću maksimuma

kazališnog izražaja.”¹³ Ako se to ne poštuje, predstava tada često postaje dosadna i monotona. Iako znam da postoji kazalište koje bježi od emocije i koje “muči” publiku - osobno nisam za takvo kazalište, jer rijetko komunicira sa mojim osjećajima i razmišljanjima - ipak i tada odnos glumca i redatelja treba biti čvrst. Za takvu vrstu novog (možda već i zastarjelog) epskog ili modernog kazališta potrebna je ogromna međusobna vjera između glumca i redatelja. Neslušanje i nepriznavanje kreativnih impulsa s bilo čije strane dovodi do nestabilnosti koja rezultira lošijom predstavom i nezadovoljstvom u radu.

5.4. Glumčev imperativ

Sa druge strane i glumac se može postavljati iznad redatelja i ansambla. To se događa uglavnom kod iskusnijih i priznatih glumaca koji žele sebe staviti u prvi plan. Takvi glumci ne mare za kolektiv i ono što se želi predstavom reći. Oni neće dopustiti da se niti jedan dio njihovog teksta “štriha” (skrati), iako je to za predstavu nužno zbog trajanja ili nekog drugog razloga. Ponovno se vraćam na problematiku ega i loše potrebe da se njime vlada na način koji je destruktivan za predstavu. Glumac se mora truditi da uzme od redatelja onoliko koliko mu je potrebno da bi svojim iskazom zadovoljio najprije sebe, a onda i redatelja. Važno je napomenuti da je “...na svakom pokusu glumac dužan igrati punim tonom, davati točne replike i također pravilno po određenoj liniji djela i uloge primati dobivene odgovore.”¹⁴ Ako glumac ne surađuje u dovoljnoj mjeri na probama onda itekako narušava tok probe. Time vrijeđa ne samo redatelja nego i svoje kolege na sceni. “Ne može sam redatelj raditi za sve - glumac nije lutka. Iz svega rečenog proizlazi, da je svaki glumac dužan razvijati svoju stvaralačku volju i tehniku. On je dužan zajedno sa svima stvarati kod kuće i na pokusima, igrajući sa njima po mogućnosti punim glasom.”¹⁵

Svaki je redatelj kao i svaki glumac drugačiji. Iako smo tome skloni, ne bi trebali odmah svakoga svrstavati u određenu kategoriju i prema tome se s njim odnositi. U razgovoru s jednim redateljem saznao sam da, recimo, postoje glumci kojima odgovaraju apstraktne upute. Redatelj bi prema tome trebao primijetiti kakvu vrstu upute treba glumcu dati. Opet se vraćam na problematiku toga da u vidu režije i glume nemamo zajednički vokabular, no ipak uspijevamo komunicirati. Tokom proba se upoznajemo i s vremenom gradimo zajednički jezik.

¹³Gavella, Branko, Teorija glume: Od materijala do ličnosti, ur.Nikola Batušić i Marin Blažević, CDU, Zagreb, 2005., str.50.

¹⁴ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 16.

¹⁵ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 45.

Ponekad je odgovor na režijsku uputu koja je zamršena samo jedan mali pomak u tijelu. Sjećam se kad sam na jednom režijskom ispitu igrao da imam bolove u trbuhu. Imaginacija boli u trbuhu manifestirala se kao fleksija i ekstenzija u trupu (gotovo cijelom tijelu). Mislim da je važno naglasiti da sam osvještavanjem tog pokreta došao do spoznaje da je to obična fleksija i ekstenzija. Štoviše, znajući o mogućnostima koje obično skupljanje mišića nudi došao sam do izraza koji je meni razumljiv i koji je primjenjiv na razne imaginacije. Jednostavno govoreći, fleksija i ekstenzija mišića jedne su od osnova pokretanja kojima možemo dati različiti sadržaj ovisno o situaciji. Tako se u ovom primjeru spajanje i odvajanje prsiju i glave sa zdjelicom (spajanjem gornjeg i donjeg trupa...) čita kao bol u trbuhu. Kada je bol trebala prestati ja bih se uspravio, a kad bi me boljelo skupio bih se. Ako se to nije vidjelo samo bih produljio trajanje i veličinu te ekstenzije (pokreta). Tako sam iz neke neodređene upute došao do konkretne upute za sebe. Upravo je taj proces "prevođenja" režijskih uputa jedan od glavnih dijelova svakog glumačkog procesa. Kad god ne mogu naći odgovor na traženi zadatak, potražim ga u tijelu kroz udah. U tijelu se kriju svi odgovori samo ih treba potražiti i osvijestiti. Također, pojednostavljivanje svog zadatka i redateljske upute nešto je što doprinosi boljem funkcioniranju na sceni.

Glumac, a naročito neiskusni glumac u redatelju nalazi svoje "ogledalo" koje mu pomaže u osvještavanju samog sebe kroz proces istraživanja mogućnosti unutar jezika predstave. Kako glumac svoj iskaz doživljava subjektivno, važno je da od redatelja dobiva istinsku potvrdu ili konstruktivnu kritiku o tome kako s jedne strane njegovo tijelo, glas i tekst, a sa druge strane unutarnji sadržaj koji proizlazi iz istih utječe na gledaoca, te na glumčevog partnera na sceni. Redatelj mora biti oprezan u toj kritici, a naročito u kritici glumčevog glasa. "... svaka osoba ima svoj "privatan" glas sa kojim može iskomunicirati svoju nutrinu sa vanjskim svijetom. Zato je bilo koja kritika glasa slična kritici nas samih i može značajno utjecati na naše samopouzdanje. Ako nam se kaže da npr. govorimo glasnije ili da nas se ne razumije iz bilo kojeg razloga, mi se odmah zatvorimo unutar sebe i ne želimo nastaviti dalje tj. izgubimo samopouzdanje."¹⁶ Upravo je ta činjenica nešto što velik broj redatelja ne uzima u obzir. Za uspješan proces važno je da su svi mentalno zdravi te da se to zdravlje ne narušava. Mi kao umjetnici inspiriramo se svojim iskustvom te tuđim iskustvom bilo ono lijepo ili ružno. Znanstveno je dokazano da je određena vrsta unutarnje boli nešto što može biti pokretačka snaga u umjetnosti, naročito kad govorimo o katarzi (pročišćenju). S druge strane, to ne znači da se ta unutarnja bol treba neprimjereno izazvati na probama. Drugim riječima, redatelj i

¹⁶ Berry, Cicely, Text in action, Virgin Publishing Ltd, London, 2010., str.70.

glumac ne bi nikada trebali terorizirati svoje kolege pod opravdanjem stvaranja umjetnosti. Redatelj može i poželjno je da isprovocira glumca na to da nađe unutar teksta što više akcija i života unutar pauza, no ne na način koji vrijeđa tu osobu. Primjer dobre prakse je kad je na probama za Vetranovićevog “Orfea” redateljica Marta Tutiš za vrijeme Orfeovog solilokvija namjerno pojačavala glazbu kako bi glumac osjetio borbu tog lika samog sa sobom i svojom patnjom za izgubljenom Euridikom. Ta borba je bila podebljana fizičkim zadatkom koji je glumca tjerao u još žešću borbu za zrakom, tekstom itd. S druge strane, primjer loše prakse: redatelj koji osuđuje glumca za lošu probu pritom mu govoreći da loše izgleda, da ništa ne razumije i da grozno glumi (ovakva vrsta loše prakse je nešto protiv čega ću se uvijek boriti te pozivam svoga čitatelja da se bori zajedno sa mnom). Redatelj koji osuđuje, a ne daje konstruktivnu kritiku najčešće nema osvještenu važnost za brigu oko glumačke tehnike i glumačkog unutarnjeg sadržaja koji je jedna jako senzibilizirana (krhka) stvar. Takvi redatelji najčešće nemaju znanje o tome kako raditi sa glumcima već svoje predstave temelje isključivo na vizualnom aspektu što za kazalište može biti pogubno. Cicily Berry kaže kako zbog sve većeg zanimanja redatelja u vizualni aspekt predstave, no u onaj vezan za tekst (jezik) koji bi trebao biti dio kreativnog života predstave, redatelj stvara predstavu koja priča priču no ne ide u dubinu sadržaja.¹⁷ Ne znači da je svaka vizualno dobro napravljena predstava loša u onom izvedbenom djelu, no istina je da i danas možemo vidjeti vizualno spektakularne predstave s lošom i “neupijajućom” glumačkom izvedbom. Umjesto osude glumca, redatelj bi trebao stvoriti kolektivni interes za istraživanjem i produbljivanjem značenja teksta. Štoviše, trebao bi znati uputiti glumački ansambl na što raznovrsniji i kreativniji odgovor na zadani tekst ili improvizaciju.

¹⁷ Vidi također: Berry, Cicely, Text in action, Virgin Publishing Ltd, London, 2010., str. 74. (parafraza)

6. REŽIJSKA SREDSTVA I ELEMENTI STVARANJA PREDSTAVE

6.1. Analiza i koncept

Kod režije i glume se sve svodi na “konstrukciju i dekonstrukciju”. Ulazimo u izvedbeni prostor s određenim zadatkom. Potom izvodimo. Zatim razmatramo ono što smo izvodili i gledamo od kojih se elemenata sastoji. Zatim ponovno ulazimo u prostor i izvodimo pokrete ili govor (glumimo), ali sa novom sviješću i novim zadatkom. I tako u krug dok ne dođemo do određene razine izvođenja u kojoj nam je potrebna prisutnost publike tj. svježeg vanjskog oka. Što se tiče glumačkih elemenata izvedbe, oni čine zbir trenutaka u kojima konkretno možemo reći da smo djelovali putem točno određene akcije. Tako će glumac redatelju moći reći u kojim trenucima je bio prisutan i djelovao tj. upisivao akciju u riječi i rečenice ili izvodio neki pokret sa određenim sadržajem, a kada to nije činio ili je to polovično činio. Ovakvu analizu svoje izvedbe glumac čini nakon, a nikako ne tokom izvedbe. Razlog tomu je što se glumac ne može istodobno koncentrirati na izvedbu i njenu kvalitetu, iako to često čini. Naravno da glumac mora razmišljati o svojoj kvaliteti, ali to bi trebao raditi nakon što je nešto izveo, jer tijekom izvedbe nema vremena za razmišljanja poput “kako sam ovo napravio”. Glumac mora biti fokusiran na trenutak izvedbe, iako taj fokus ne mora biti jak, ne smije ga se remetiti. Redatelj je tu da glumcu olakša u analizi izvedenog, te da ga time rastereti prevelikog analiziranja tokom izvedbe.

“Taj fakat da je glumčeva umjetnost u jednu ruku tako unutarnja, tako intimna, a da u drugu ruku traži stalno sudjelovanje faktora koji leži izvan nje, rađa potrebu da se samom glumcu stavi uz bok još jedno lice koje će na sebe uzeti dužnost da mu pomogne pri toj objektivaciji njegovog djelovanja. To lice je redatelj...Jer, kao što smo vidjeli, glumac ne može sam iz sebe niti stvoriti svoj odjek u suigraču, a niti može suigrač sam iz sebe dovesti do toga da mu pruži potrebne elemente za njegovo vlastito doživljavanje. Tu je potrebna nova ruka koja će dovesti u sklad razne elemente i koja će odmjeriti međusobni odnos pojedinačnih glumačkih funkcija.”¹⁸

Ovdje se mogu vratiti primjeru međuzavisnosti sadržaja i tehnike kod glumca. Glumcu tehnika služi i oko nje se uglavnom on sam brine. Redatelj se uglavnom brine o jačini i

¹⁸ Gavella, Branko, Teorija glume: Od materijala do ličnosti, ur. Nikola Batušić i Marin Blažević, CDU, Zagreb, 2005., 47.

vidljivosti sadržaja, s tim da bi trebao uzeti u obzir međuzavisnost sadržaja sa glumčevom tehnikom. Ponekad je upravo rad redatelja na drugačijoj metodologiji (tehnicima/načinu) ono što određenu predstavu čini zanimljivijom i možda više sadržajnom.

Redatelj svoju kreaciju stvara u komunikaciji predstave (glumca, teksta, glazbe, scenografije, svjetla, kostima i ostalih elemenata) i publike. Mogli bi reći da redatelj kroz svaki element predstave komunicira sa publikom, iako za svaki od tih elemenata uglavnom ima nekog zaduženog samo za taj element. Npr. suradnik za svjetlo radi osvjetljenje u skladu sa redateljevim uputama i uz to ima određeni "prostor slobode" koji pripada njegovoj reakciji na ono što je do tada postavljeno ili se postavlja. Glumac također reagira na uputu i ima dani prostor slobode. Redatelj je taj koji usklađuje sve te "prostore slobode" sastavljajući ih u svoju zamisao koja mora imati određeni okvir (granice prostora) kako ne bi došlo do neželjenog nesklada. Paradoksalno, okvir je taj koji dovodi do slobode u izražavanju (stvaranju). Moguće je da nekim suradnicima na predstavi redatelj da više slobode kako bi stvorio kontrast unutar predstave. No, svaki novi element (scenografija, kostimografija...) utječe na glumca i pridonosi (pozitivno ili negativno) njegovom izrazu. Također, ti (nazovimo ih tako) elementi mijenjaju način na koji redatelj kao vanjsko oko čita predstavu. Npr. jedan koreografski zadatak rađen na veselu glazbu drugačije se čita ako se glazba promijeni u tužnu. Glazba gledatelju sugerira neki odnos naspram onog što gleda. Glazba kao režijsko sredstvo može potaknuti glumca na drugačiju reakciju na npr. tekst ili neku neverbalnu akciju (gestu ili pokret).

Redatelj i dizajner (kostimograf, scenograf itd.) trebali bi svoj dizajn prilagođavati onome što glumac donosi na scenu. Prema tome, potreban im je nepotpun nacrt. "Najbolji designer napreduje korak po korak s redateljem, vraća se, mijenja, dere, jednako postupno kao što se uobličava koncepcija cjeline...Designer misli nazivljem četvrte dimenzije, vremena - ne scenska slika već pokretna scenska slika."¹⁹ Zaključujem da redatelj svojim preuranjenim strogim konceptom i vizualom koji dolazi prije no što su krenule probe u prostoru može glumcu i sebi upropastiti otvorenost istraživanja tokom proba. Također mora biti svjestan da se već nakon prve probe njegov koncept mijenja u skladu sa izvođačima i onime što oni nude. Izbor i slaganje ponuđenog od strane glumaca, te neprestano istraživanje sa ansamblom je jedan od važnijih elemenata režije. Naravno da se zbog pritiska vremena kostimi i scenografija često rade prije prve probe u prostoru. Također je moguće da kostimi i scenografija otvore prostor igre za glumca i redatelja. Problem je u tome što je vrijeme za

¹⁹ Brook, Peter, Prazan prostor, ur.Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str.107.

probe ograničeno pa se ne ide dovoljno u istraživanje dizajnerskih mogućnosti. Stoga je dobro da se odmah na početku istražuje sa svjetlom, prostorom i kostimom. To će uvelike pridonijeti igri i režiji, a izbjeći će se osjećaj da je sve to nametnuto i dodano u zadnji čas.

6.2. Tri vrste uputa

Svaki glumac ima svoj način građenja izvedbe/uloge te bolje reagira na određenu vrstu uputa od drugih. Vrste uputa (onako kako ih ja dijelim) su tehničke, apstraktne i one vezane za sadržaj. Kao glumac mnoge režijske upute pamtim i do dan danas. One odzvanjaju u meni tokom proba kako bi sve ono što se izvodi odzvanjalo u publici dugo nakon što ode s predstave.

Tehničke upute možemo podijeliti na one vezane uz tehnički pristup tekstu i na one vezane uz tijelo. Tehničke upute uglavnom nemaju veze sa proširivanjem glumčeve imaginacije već sa njegovom boljom i organskijom reakcijom na vanjske podražaje i izvedbu općenito. Uz to su najčešće vezane i uz usklađivanje sa “kodom” i vizualom predstave. Npr. tehnička uputa je često vezana uz glasnoću govorenja ili brzinu hodanja i govorenja. Tehnička uputa je djelomice i objašnjavanje logike teksta, iako to malo prelazi u objašnjavanje sadržaja. Tehnička uputa vezana uz tijelo glumca je nešto o čemu bi glumac trebao voditi računa. Redatelj bi mu trebao izaći u susret ako dođe do tehničkih problema npr. grča te ga posjetiti da na tome poradi. Rješenja takvih problema profesionalni glumac bi trebao znati, jer ih je naučio na akademiji. Ona su uglavnom vezana za pravilno zagrijavanje, glumačku svijesti i oslobođeno disanje. Nije na odmet u procesu imati osobu koja se brine isključivo za što bolju spremnost glumca u tehničkom smislu. Ovdje mislim na suradnike za govor i pokret koji uvelike mogu doprinijeti kvaliteti predstave.

Uputa vezana za sadržaj je uputa koja najčešće nadopunjava ono što je rečeno kroz tekst kako bi se ne samo logika nego i akcija unutar teksta bolje razaznala. Često je vezana uz cilj i želju lika u datim okolnostima. Akcije unutar teksta mogu biti raznolike te je otkrivanje njihovih varijanti najuzbudljiviji dio unutar procesa. Npr. kad sam igrao Duha pakljenog u već spomenutom Vetranovićevom “Orfeu”, sadržaj koji se mogao iščitati iz teksta bilo je pragmatično prepričavanje naredbi Hada. Kao lik imao sam funkciju glasnika unutar komada. Zbog režijskog koncepta dobio sam mogućnost da vijesti koje javljam Orfeu ili Euridici javim na način u kojem sam ja treća osoba u ljubavnom trokutu. To ukratko znači da doživljavam Orfea kao konkurenciju, a Euridiku kao svoju ljubav. Tokom proba sam došao do raznih

akcija i rješenja koji proizlaze iz ljubomore i neuzvrćene ljubavi. Tako sam zajedno s redateljicom došao do rezultata koji je za mene bio sasvim logičan, a na van se čitao kao nešto jasno i nejasno, a zanimljivo u isto vrijeme. Upute mogu biti konkretne, a da se na van čitaju kao apstraktne. One su i upute koje nemaju veze sa doslovnim sadržajem onoga što se radi, nego onoga (za potrebe koncepta) izmišljenog sadržaja.

Apstraktna uputa nije tu da zbuni glumca već da potakne njegovu maštu i da mu se da sloboda u izboru forme u odnosu na danu apstraktnu uputu. Takva uputa je svojevrsna “kost za glodanje” koju je redatelj namjerno bacio. Apstraktna se uputa mora davati u odnosu na nešto konkretno, inače je glumac suviše izgubljen.

6.3. Sadržaj i forma: Mogućnosti i primjeri rada

Redatelj zajedno sa glumcima može odabrati ide li iz sadržaja prema formi (što bi bio neki uobičajeni postupak) ili obratno. Sadržaj u ovom smislu označava onaj vanjski sadržaj (tekst, motiv, glazba...) i onaj unutarnji sadržaj (neizrečene misli, impulsi, reakcija na vanjski sadržaj u vidu emocije). Nadalje, do forme se može doći gradeći prvo unutarnji, a zatim vanjski sadržaj ili obratno. Forma označava način na koji se sadržaj realizira putem glumca (njegovog tijela, daha, govora, bivanja). Pokušati ću sve ove varijante oprimeriti pošto je bitno za odnos glumca i redatelja da se odmah na početku odrede kojim putem dolaze do rezultata. Bez obzira na način rada, rezultat je uvijek izvedba.

Mogućnosti su sljedeće :

Primjer 1. Od teksta do uloge (sadržaj-forma)

Primjer 2. Od uloge ka tekstu - improvizacijom

Primjer 3. Od zadatku u izvedbenom prostoru (metodologije) do teksta ili konteksta

Primjer 4. Od motiva (do teksta) do izvedbe

Primjer 5. bez sadržaja - samo forma kojoj gledatelj pripisuje sadržaj

Primjer 6. bez forme ne možemo, ali možemo naglašavati bitnost sadržaja manjom i siromašnom formom

Primjeri nisu beskonačni, ali načini primjene gotovo da jesu. Pogotovo ako uzmemo u obzir činjenicu da nijedan trenutak nije isti kao drugi (u kazalištu i u životu).

Primjer 1. Od teksta do uloge. Ovakav način rada je najčešći i najklasičniji. Redatelj odlučuje o licu koje će glumac igrati. Zajedno moraju prvo racionalno “dešifrirati” tekst i postepeno ga

stavljati u željeni kontekst koji je često determiniran današnjicom. Glumac, nakon što ga nauči, daje tekstu određeni sadržaj koji proizlazi iz njegovih impulsa. Redatelj glumcu zadaje formu (u smislu, recimo, kretanja) kojoj se glumac prilagođava.

Primjer 2. Od uloge ka tekstu. Redatelj i glumci odrede koje uloge žele na sceni. Putem improvizacije glumac osmisli karakter kojeg redatelj stavlja u razne situacije. Na kraju sami ili uz pomoć dramaturga slože dramaturgiju predstave koja se postepeno širi, a na kraju sužuje (štriha). npr. glumac određuje svoj unutarnji sadržaj i poziciju iz koje govori tekst.

Primjer 3. Od zadatka ka (kon)tekstu. U ovom primjeru mislim na zadavanje nekog prostornog zadatka koji redatelj kontekstualizira. Izvođač se može npr. kretati fokusirajući se na kretanje ruku iz lopatica. Redatelj će mu dati glazbu i reći mu na što ga to podsjeća (to kretanje može podsjećati na npr. flamenco, čovjeka koji se probija kroz prašumu, rast stabla...) Michael Chekhov je zagovarao ovakav obrnuti proces. Glumac kreće od prostora i kretanja, a kasnije se dodaje tekst ili kontekst.

Primjer 4. Od motiva (do teksta) do izvedbe. Ovaj je sličan prijašnjim dvama primjerima. Redatelj uzme jedan motiv npr. more. Glumci tada moraju na neki način opisati ili dočarati more svojim tijelima, zvukom ili prepričavanjem. U ovom je smislu apstraktna uputa poželjna, no redatelj ili glumac mora odrediti način (formu) kojim će se to apstraktno konkretizirati. Za jedan motiv moguće je naći bezbroj formi kojima se može prikazati.

Primjer 5. Forma bez sadržaja. Ovo je najrjeđi i možda najmoderniji način rada. Izvođač radi isključivo na tehničkoj razini. Redatelj pokušava ne dati kontekst te se također koncentrira na tehničke upute. Smatram da je ovaj način rada zanimljiv, no istodobno potencijalno dosadan i besciljan. To je odlika apstraktne umjetničke prakse.

Primjer 6. Bez forme se stvarno ne može. Možda je jedino prazna scena nešto što nema formu, kao i prazno platno. Bez izvođača, publike i prostora nema kazališta. Ipak osiromašivanje forme (minimalizam) je odličan način kako pridodati sadržaju na važnosti. Kino i kazalište u kojima su roboti izvođači je za sad možda daleko i zastrašujuće. Odgovor na pitanje može li stroj biti jedini izvođač i spada li to u nešto što se zove kazalište ostavljam teoretičarima i vremenu.

6.4. Podrška i moral

Od “milimetarske režije” gdje se režira svaki iskaz (pokret/govor) na sceni do režije u kojoj se glumcu daje velika sloboda u izboru iskaza, postoji bezbroj nijansi. No, ono najvažnije za glumca jest trud i briga koju pokazuje redatelj. Jedna glumica mi je rekla da joj je gotovo svejedno što se radi na sceni dokle god je redatelj “gleda kao šećer” i pokazuje da mu je stalo.

Tada svaki tvoj iskaz postaje važan i bitan, ne samo za redatelja nego i za glumca te posljedično publiku. Jako je važno da se ta zdrava atmosfera ili energija održi tokom proba i to ne samo između redatelja i glumca već cijelog ansambla. To s druge strane ne znači da zanemarujemo problem koji se pojedinačno pojavljuju kod glumaca, nego da tim problemima pristupamo sa stavom da za njih postoji rješenje koje varira od glumca do glumca. Također nam grč ili neki sličan problem kod glumca ne daje za pravo da kao ansambl ili redatelj rušimo moral tog pojedinca. Rušenje morala nikada nije urodilo plodom. Pitam se da li je odustajanje od predstave ili loša predstava sama uzrok redatelja ili glumca? Krivac može biti i jedan i drugi, no mislim da je glavni krivac u većini slučajeva neznanje ili nerazumijevanje. Još je veći problem ako se to neznanje prešućuje. Bolje je ako su glumac ili redatelj iskreni oko toga da neke stvari ne znaju, ali su voljni to priznati i raditi na tome. Loše je ako se u svom neznanju prikrivaju zbog potrebe da zaštite svoj ego. Što ako na primjer jedan glumac ima zaključana koljena? Ono prvo što moramo vidjeti je utječe li to na kvalitetu njegove izvedbe i koji su mogući uzroci? Rješenje do kojeg sam ja došao je da taj glumac mora svaki dan raditi vježbe za istezanje nogu. Time će i sama koljena biti fleksibilnija i opuštenija tijekom izvedbe. Uzrok problem može biti i psihičke naravi. Tada treba pristupiti razgovoru i potom adekvatnom razgibavanju i disanju koje će smiriti um prije sljedeće probe/izvedbe.

I redatelj može imati svoj grč ili blokadu koja ga sprječava u kreiranju predstave. Redatelj većinom ovisi o tome kakvu će reakciju izazvati u glumcu. Pritom ne mislim samo na reakciju glumca na tekst već na sve ono što čini predstavu (glazba, tematika, kostimi, sam cilj predstave itd.) i reakciju u smislu želje da se baš takva predstava radi. Bez obzira na zavisnost o ansamblu, redatelj može imati blokadu koja ne ovisi toliko o ansamblu, već o problemima (izazovima) vezanim uz osvjetljenje i scenografiju (stvaranje određenog vizuala). Kada govorimo o redateljskim blokadama onda najviše možemo govoriti o nemogućnosti uspostave komunikacije redatelja sa glumcima. One proizlaze iz manjka sigurnosti, odlučnosti i odgovornosti redatelja koji mora biti spreman ući u rizik sa zamišljenim konceptom. Blokade se događaju i u slučajevima u kojima redatelj ne zna kako dati jednostavnu i konkretnu uputu, pa onda često odlazi s proba kriveći glumce jer ga ne razumiju. Redatelj možda ne zna u kojem smjeru odvest glumce te se previše oslanja na njih, pa zbog toga može upasti u problem neujednačenosti u kodu igre glumaca. Također je moguće da redatelj ne prepoznaje ili ne priznaje glumački impuls koji je važno uzeti kao bazu koja se s vremenom razvija. Redatelj ne smije "nasilno" glumca uvesti u svoj koncept (svoj svijet), već glumca strpljivo približiti svom svijetu ostavljajući mu prostor za kreativnost. Bitan je način na koji se pristupa, određena transparentnost i poštovanje tuđeg vremena i rada.

7. ETIKA U KAZALIŠTU

U sljedećem dijelu htio bih se posvetiti etici u kazalištu kojoj je i sam Stanislavski davao veliku važnost. Tko god se poziva na etiku u kazalištu mora prvo početi od sebe. Priznajem da moj rad, etika i disciplina znaju biti poljuljani, no stremim ka tome da te kvalitete budu na nivou koji je dostojan jednog profesionalnog glumca. Ovim ne želim ni pohvaliti ni pokuditi sebe već zaključiti da mnogi ljudi unutar kazališta (uključujući i mene) imaju različite stavove i navike u radu na predstavi. Upravo su te kvalitete ono što odnos glumca i redatelja čini tako različitim ovisno o osobi i životnom trenutku u kojem se nalazi. Iako privatni život može biti izazovan i k tomu situacija unutar odnosa kolega loša, kao glumci moramo težiti pravilu da to kako Stanislavski kaže blato i prašinu istresemo pri ulazu u kazalište.²⁰ Važno je dakle sebe dovesti u red te svojim primjerom voditi druge ka zdravijem radnom okruženju. “Čuvajte svoje kazalište od svake pokvarenosti i sami od sebe stvorit će se prijatni uvjeti za stvaranje i neophodno vam scensko samoosjećanje.”²¹ Međutim, glumci često u kazalište unose “svakidašnje gadosti, spletke, intrige, klevetu, zavist, plitko samoljublje. Kao rezultat kazalište umjesto hrama umjetnosti postaje pljuvačnica,...”²²

7.1. Predradno raspoloženje i scensko samoosjećanje

Stanislavski u svojoj knjizi “Etika” često spominje scensko samoosjećanje i predradno raspoloženje. **Predradno raspoloženje** je kao termin jasan sam po sebi. Odnosi si se na atmosferu unutar koje se svi mogu koncentrirati na ono što izvode. Stanislavski naglašava kako su za takvo raspoloženje potrebni ne samo red, disciplina, etika i slično već i svijest o granicama svoje slobode te briga za slobodu drugih kolega. Važno je voditi se sljedećom parolom: “Ljubi umjetnost u sebi, a ne sebe u umjetnosti”²³ **Scensko samoosjećanje** je možda malo manje jasniji termin, no također je usko vezan uz uvjete rada i etiku. Rekao bih da je to svijest i moć kojom glumac sa scene pridobiva pažnju publike. Također je to svijest glumca o svom bivanju na sceni (tijelu i glasu). Kako bi glumac mogao funkcionirati, važno je da ima uvjete za razvijanje scenskog samoosjećanja i da je atmosfera tokom rada s jedne strane što produktivnija, a s druge strane što manje pod pritiskom vremena. Za to je najviše odgovoran redatelj, a potom i glumci. Oni zajedno moraju poštovati svoj i tuđi umjetnički

²⁰ Vidi također: Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 9., (parafraza)

²¹ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 9.

²² Isto, str.9.-10.

²³ Isto, str. 12.

integritet i slobodu. Vrlo je važno da znamo slušati jedni druge. Ne govorim samo o slušanju onog što je rečeno nego i onog što nije rečeno, a bilo bi na korist čitavog ansambla da se kaže. Glumac i redatelj trebaju znati na koji način da jedan drugome iskomuniciraju nadolazeće prepreke u procesu i da ih zajedničkim radom prevaziđu. Mislim da nema ništa gore nego kad redatelj ili glumac šuti o npr. problemu vezanom za neku scenu koja ne funkcionira na način koji bi htjeli. Zato je važno već od samog početka odnosa između to dvoje ostvariti otvorenu komunikaciju.

7.2. Vremensko ograničenje

Svaki novi ansambl na redatelja reagira drugačije od prijašnjeg. Teško je i besmisleno nametati pravila i način rada jednog ansambla na drugi (sasvim različiti). "Ukratko, zdrava atmosfera, disciplina i etika ne stvaraju se zapovijedanjem, pravilima, cirkularima, jednostavnim potpisivanjem naredbe... To nije masovni niti tvornički, nego domaći rad pojedinca."²⁴ Treba znati što zahtjevaš, koje su prepreke i kako za njih savladati treba vrijeme.²⁵ Prema tome, atmosfera ne bi trebala biti previše hladna i jednolična, niti previše opuštena i razuzdana već što je moguće produktivnija u datom trenutku. To znači da će se ponekad raditi punom parom, a ponekad samo pričati i odraditi neke sitnice ukoliko je ansambl zamoren i umoran. Sve to naravno ovisi o vremenu koje predstoji do premijere. Izgovor "nemam vremena" trebao bi biti zabranjen, iako je razumljivo da neki glumci u danu odrade 3 različite probe i k tomu snimanje filma i radio-drame. Odgovornost je glumca i redatelja da poštuje svoje i tuđe vrijeme unutar proba. Stvarati unutar zadanog roka nije jednostavno. Slikari i kipari nisu toliko ograničeni vremenom. "Glumac nije gospodar svoga vremena"²⁶ "On mora biti spreman za stvaranje u izvjesno vrijeme, određeno na oglasu."²⁷ "Drugim riječima, za razliku od štafelajskog slikarstva s dvije dimenzije i skulpture s tri, dizajner misli nazivljem četvrte dimenzije, vremena - ne scenska slika već pokretna scenska slika."²⁸ Dakle, jako je važno i iz etičkih i iz kreativnih razloga znati organizirati svoje vrijeme, ne samo za vrijeme proba već i izvan njih. Mnogi će reći da živimo u ubrzanom vremenu. Smatram da je perspektiva na vrijeme stvar pojedinca. Za mladog glumca i redatelja je ponekad izazovno organizirati si vrijeme, no definitivno je nužno dobro planiranje. Redatelj koji planira mora uzeti u obzir produkcijske i druge okolnosti koje će ga usporiti. Prema tome, nije etično kasniti ili na bilo koji drugi način usporavati proces ako to nije nužno. Po tom

²⁴ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, "Glas rada", Zagreb, 1949., str.19.

²⁵ Vidi također: Isto, str.19., (parafraza)

²⁶ Fraza koju često spominje prof. Joško Ševo u svojim predavanjima na ADU.

²⁷ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, "Glas rada", Zagreb, 1949., str. 37.

²⁸ Brook, Peter, Prazan prostor, ur.Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str.107.

pitanju je Stanislavski jako strog. “Neka se smatra sramotnim i pogrešnim kada redatelj mora nekoliko puta ponavljati isto. Ne smiju se zaboravljati redateljeve primjedbe. One se moraju odmah usvojiti, možemo se vraćati na njih zbog njihova izučavanja, ali ne valja ih na jedno uho primati, a na drugo odmah puštati. To je vrijeđanje svih radnika kazališta.”²⁹

7.3. Ljubav prema stvaranju

Govoreći općenito o etici možemo reći da svaki čovjek ima svoje vrijednosti i osjećanja. Ona ovise o prisutnosti ili izostanku ljubavi. Što je ljubavi u čovjekovu životu više, to je veća mogućnost da će on bolje funkcionirati i osjećati se kroz život. Dakle, ljubav glumca prema svom poslu i okolini u kojoj se nalazi itekako utječe na njegov način ponašanja ne samo u kazalištu nego i van njega. Iako Stanislavski govori da u kazalište svi trebaju dolaziti nasmijani, mislim da ljudi mogu u kazalište doći i tužni, no puni ljubavi za svoj posao. Ljubav prema poslu se ne očituje samo u tome koliko nekome godi biti u kazalištu već i koliko je spreman pretrpjeti za ono što voli (ne bih htio da se ovo što pišem shvati samo kroz vizuru neke vjerske već životne filozofije). Svjedoci smo toga da se ta ljubav prema umjetnosti često iskorištava na štetu umjetnikova života (vremena, novca, ideala, želja...). Naravno da treba biti svjestan privilegiranosti rada u umjetnosti, no treba i znati naučiti cijeniti sebe. Postoje glumci koji se obožavaju hvaliti i oni koji se “obožavaju” pljuvati. Rješenje je naravno u određenoj umjerenosti. “Treba se jednom za svagda odreći oplakivanja samog sebe i pljuvanja po samom sebi!”³⁰ I sam sam na početku studiranja bio i suviše kritičan prema samom sebi misleći da ono što stvaram ne vrijedi dovoljno. Sada više to ne radim u tolikoj mjeri. Sklon sam konstruktivnoj kritici i to odvajam od privatnog sebe.

O tome kako i zbog čega se glumci i redatelji znaju ponašati maliciozno najbolje piše Stanislavski. “Borba za prvenstvo glumca, režisera, ljubomora na uspjeh drugova, procjenjivanje ljudi po plaći i po položaju, koji zauzimaju glumci po karakteru svoje uloge, isključujući pojedine slučajeve, čvrsto su se vezali uz naš rad i nanose mu veliko zlo. Mi prikrivamo svoje samoljublje, zavist i spletke, svakojakim lijepim riječima kao *plemenito takmičenje*, ali iz njih stalno izbija glupa i otrovna zakulisna glumačka zavist i spletke, koje truju kazališnu atmosferu.”³¹ Upravo je takva atmosfera nešto što se nažalost i danas može naći u kazalištu. U ovom slučaju je jakost autoriteta redatelja i voditelja kazališta jako bitna.

²⁹ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Etika*, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 40.

³⁰ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Etika*, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 10.

³¹ Isto, str. 13.-14.

Oni bi trebali svojim primjerom i organiziranošću postavljati najbolje temelje za dobru radnu atmosferu.

Stanislavski piše i o tome koliko je glumac odgovoran ne samo svojim ponašanjem tokom proba i javnim djelovanjem, već i da je odgovoran spram svoje izvedbe. Važno je da glumac za izvedbu radi kod kuće i da nije pasivan dok svojoj izvedbi udahnuje život.

“Ima mnogo glumaca i glumica koji nemaju stvaralačke inicijative, oni dolaze na pokuse i čekaju, da ih netko povede za sobom na stvaralački put. Redatelju ponekad, poslije ogromnih napora, polazi za rukom da oduševi takve pasivne glumce ili nakon što drugi glumci nađu sigurnu liniju djela, pođu po njoj i ljenivci, osjete život u djelu i zagriju se od drugih. Poslije niza takvih stvaralačkih podstrekivanja, ako su sposobni, oni će se zagrijati od tuđih proživljavanja, osjetiti ulogu i ovladati njome. Samo mi redatelji, znamo, koliko nas stoji truda, dosjetljivosti, strpljenja, živaca i vremena, dok pokrenemo s mrtve točke takve glumce s lijenom stvaralačkom voljom.”³²

Dakle, moguće je da se zbog jednog glumca sve što je napravljeno odvede u krivom pravcu. Sve u svemu, pojedinac koji radi u kazalištu trebao bi što boljim radnim navikama i etikom biti primjer svom radnom okruženju. Biti primjer nije lako. Sama pomisao da trebamo biti primjer samom sebi daje nam određenu motivaciju za daljnji rad i samopoštovanje. Ako smatramo da ne možemo biti primjerom tada sami sebi uskraćujemo put ka napretku izabравši naivno tobože “lakši” put. Tako na primjer moramo dovoljno poštovati svoje vrijeme kako bi drugi poštovali naše i obrnuto. Ako se proba dogovori u određeno vrijeme onda nije u redu od bilo koga da nenajavljeno kasni ili da se svi okupimo, a da se redatelj još 2 sata bavi svjetlom dok glumci “vise” u garderobi. Takvi su propusti demotivirajući za rad. Iako je teško biti strog u tom pogledu, smatram da treba težiti što više produktivnom i etičkom radu. Važan je i motiv našega rada. Dobro je zapitati se: radimo li ovaj posao kao istinski umjetnici zbog neke kreativne potrebe ili kao karijeristi iz čiste taštine? Smatram da je moj odgovor negdje u sredini. Volim kreirati svoju ulogu unutar neke izvedbe, dok istovremeno volim “dati” nešto publici i dobiti njihovu reakciju zauzvrat. Ukratko, volim ovaj posao.

³² Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Etika*, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 43.

8. GLUMAC I PUBLIKA

Važno je da redatelj i glumac imaju svijest o tome za koga rade predstavu. Publika u jednom mjestu nije ista kao u drugom. Publika se mijenja i drugačije reagira na predstavu s obzirom na svoju kulturološko-povijesnu baštinu, godine, politiku, klasu, ukus itd. Teatar bez publike je besmislica. Glumac želi nešto publici dati tj. izreći, dok publika želi nešto dobiti. No publika također glumcu nešto daje (osim aplauza). Ona svojom prisutnošću utječe na glumca ponekad ga zbunjujući, a ponekad ga bodreći. Smijeh publike, komentari, izrazi njihovih lica čak i njihova šutnja daje glumcu subjektivnu informaciju o tome kako njegova izvedba djeluje na ljude. Glumčeva pažnja pritom ne bi trebala biti destabilizirana. Glumac se fokusira na svoju radnju, dok istovremeno osjeća da je promatran. Osjećaj promatranosti je najjači kad dođe prva publika. Tada neke stvari zažive ili se izgube. Tada testiramo sve ono što smo do tada napravili u nadi da smo uspjeli. O glumčevom utjecaju na publiku odlično piše Gavella u odlomku "Glumac i publika" koji se nalazi u knjizi "Teorija glume":

"Unutarnje čelo publike otvara se tek onda kad unutarnje zbivanje glumčevo prelazi na njegovu okolinu. Direktno, glumac ne može djelovati na publiku, on djeluje na publiku djelujući na svog partnera. Uspoređivanje raznih psihičkih zbivanja na sceni daje publici mogućnost kontrole tog zbivanja, a samo kad prijedemo tu kontrolu, koja je u publici uvijek budna, možemo je zadobiti za voljno sudjelovanje u scenskim događajima."³³

8.1. Što se zapravo događa?

Glumac glumi, govori, kreće se, osjeća, biva. Često puta nabrojene radnje izvodi istovremeno. Ponekad ih odvaja naglašavajući samo jednu ne shvaćajući da su svi ti procesi jednako važni. Bitno ih je pritom uskladiti, pustiti ih da se odvijaju po svojoj inerciji i osloboditi se bilo kakvog pritiska koje remeti glumčevo organsko psihofizičko djelovanje. Možemo reći da je organsko psihofizičko djelovanje glavni nazivnik svih navedenih radnji kojima glumac utječe na publiku. Glumac pritom mora paziti da ne pretjera u svojoj emociji.

"Prevelika, nekontrolirana bujnost vlastitog, tako reći privatnog osjećanja, upravo onemogućuje ispravno buđenje paralelnog doživljavanja u gledaocu. Ono ga svojom

³³ Gavella, Branko, Teorija glume: Od materijala do ličnosti, ur. Nikola Batušić i Marin Blažević, CDU, Zagreb, 2005., str.47.

neuravnoteženošću zbunjuje i odbija od scene, i sav znoj i sve suze glumčeve ostaju bez odjeka u gledalištu. Glumac mora kao kontrolu svog doživljavanja imati uvijek pred očima svijest o idealnoj nazočnosti gledaoca.”³⁴ To će reći da se glumcu emocije događaju same od sebe uzrokovane fokusom na radnju, a ne na izazivanjem emocije.

Publika također biva, sluša, gleda, govori ili šuti, kreće se ili sjedi, osjeća ili ne osjeća, ali ne glumi, iako se možemo s njom odnositi kao glumačkim partnerom. Iako se granice između glumca i publike danas često testiraju, pa čak i brišu, jasno je da je glumac/izvođač osoba koja je pripremila određenu izvedbu pretpostavljajući na postojanje onoga što zovemo publika (gledatelj-i). Sjetimo se Petera Brooka još jednom. “Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga pozornicom. Netko se kreće u tom praznom prostoru dok ga netko drugi promatra, i to je sve što treba da bi se stvorio teatar.”³⁵ Dakle, prazan prostor koji ima svoje granice unutar kojih jedan izvodi, a drugi prisustvuje (ne izvodi). Od onog koji ne izvodi očekuje se pažnja (pozor). Stanislavski govori o pred-raspoloženju gledatelja. “Gledalac, kao i glumac, tvorac je predstave, i njemu kao i nosiocu radnje potrebna je priprema, dobro raspoloženje, bez kojeg on ne može primati utiske i osnovnu misao pjesnika i kompozitora.”³⁶ Smatram da pod dobrim raspoloženjem Stanislavski ne misli toliko o dobrom ili lošem psihičkom raspoloženju već o spremnosti gledatelja na praćenje izvedbe. Mislim da gledaoc kao i glumac ne mora biti pozitivno raspoložen prije predstave, ali oboje bi trebali biti spremni veći dio svog fokusa staviti na npr. na sadržaj koji se priča. Tako bi nas neka komedija trebala oraspoložiti, a tragedija rastužiti kako bismo na kraju doista doživjeli “katarzu” (pročišćenje) nakon koje se lakše nosimo sa svakodnevnim brigama. Nadalje, smatram da gluma i kazalište kao i umjetnost imaju terapijske učinke. Za takvu mogućnost koju publika preko glumca i režije može doživjeti važan je odabir teme predstave, načina izvedbe, glumačke tehnike i sadržajnosti, glazbe, svjetla, scenografije, scenskih efekata itd.

8.2. Brecht i Gavella - Dva mišljenja o odnosu glumca i publike

”Glumac je gotovo nosiocem potencijalnog zbivanja u gledaocu samom. U neku ruku njegovim reprezentantom... Razmotrimo li samo specijalnu formu onog vrhovnog stapanja gledaoca i glumca, osjetit ćemo da to nije stapanje pojedinca, nego naprotiv stapanje jedne mase, jednog kolektiva u neku višu cjelinu, u kojoj je glumac reprezentant i nosilac svijuju vrijednosti te više cjeline. Utisak zaboravljanja svog vlastitog, malog pojedinačnog “ja” leži u

³⁴ Gavella, Branko, Glumac i kazalište, ur. Nikola Batušić, Sterijino pozorište, Novi Sad, 1967., str. 154.

³⁵ Brook, Peter, Prazan prostor, ur. Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972., str. 5.

³⁶ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 28.

tome što je na njegovo mjesto stupilo novo, bogatije “ja”, koje kao da je podignuto na neki pijedestal, jer se u njegovom zbivanju, u njegovoj momentanoj i određenoj sudbini stječu i prepliću vitalna i presudna zbivanja cijele jedne množine. Mi se kao gledaoci prepuštamo sa zadovoljstvom struji rijeke bujnije i snažnije, a tok te rijeke upravljen je snagom glumčevog doživljanja.”³⁷

I Brecht govori o odnosu glumca i publike, ali kroz svoje viđenje epskog kazališta u kojem se remeti emotivna identifikacija gledatelja sa glumcem.

“Odnos glumca prema svojoj publici trebao bi biti najslobodniji i najizravniji. On ima naprosto nešto da saopšti i prikaže, i osnova svega treba da bude stav onoga koji, eto, saopćava i prikazuje. Ovdje još nije značajno da li se njegovo saopćavanje i prikazivanje događa usred publike, na ulici ili u sobi nekog stana ili na pozornici, toj odmjerenoj dasci rezerviranoj za saopćavanja i prikazivanja. Ništa zato što je on već u nekom posebnom kaputu i što se našminkao, uzrok tome on može objasniti naknadno kao i prije. Samo ne smije nastati utisak kao da je u davna vremena došlo do pogodbe po kojoj ovdje treba da se u određeni sat odigra neko zbivanje među ljudima, kao da se ono baš sad događa, bez pripreme, na “prirodan” način; do dogovora koji je uključivao klauzulu da nije bilo dogovora. Nastupa samo neki čovjek i pred svima javno pokazuje nešto, pa i *samo pokazivanje*. On će oponašati drugog čovjeka, ali ne tako, ne do tog stupnja kao da je on taj čovjek, ne s namjerom da se pritom zaboravi na njega. Njegova ličnost ostaje sačuvana kao obična ličnost koja se razlikuje od drugih, sa vlastitim crtama, ličnost koja time sliči svima ostalima koji gledaju.”³⁸

Gavella i Brecht govore o utjecaju glumca na publiku. Gavella se fokusira više na onaj aspekt prepoznavanja i prepuštanja u glumčevom doživljaju, dok se Brecht fokusira na onaj aspekt racionalne spoznaje pozadinske društveno-političke logike odigranih zbivanja.³⁹ Gavella govori o zaboravljanju svog “ja” koje ustupa mjesto bogatijem “ja”, dok Brecht govori o tome kako se pritom ne zaboravlja taj “ja” čovjeka koji glumi. Odnosno, on oponaša (bolje rečeno igra) nekog drugog “ne do stupnja da je on taj čovjek”⁴⁰. Stvar je u tome da oboje pričaju o odnosu s publikom, ali na dva različita načina koji se ne očituju samo u režiji i dramaturgiji već i u načinu glume. Prema tome je glumac taj koji odabire igra li svoj lik s odmakom

³⁷ Gavella, Branko, Teorija glume: Od materijala do ličnosti, ur.Nikola Batušić i Marin Blažević, CDU, Zagreb, 2005., 46.

³⁸ Brecht, Bertolt, Dijalektika u teatru, ur.Miloš Stambolić, NOLIT, Beograd, 1979., str.134.

³⁹ Vidi također: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=18176> o Epskom kazalištu

⁴⁰ Isto kao fusnota 38.

(djelomično poistovjećivanje) ili s potpunim poistovjećivanjem; vodeći računa da se lik stvara u očima gledatelja, dok glumac obavlja radnju svoje uloge.

8.3. Manipulacija i konzumerizam

Publika može biti zavarana određenim elementima predstave. Velebna scenografija, svjetlo i glazba često znaju zavarati publiku da misli kako je predstava odlična, pogotovo u slučajevima kada ništa nisu razumjeli. Ovakav rezultat čest je u modernom i postmodernom kazalištu, no ni klasično kazalište ne izmiče ovakvom problemu. Npr. izazovni shakespearijanski stih može u upotrebi neiskusnog glumca izazvati nerazumijevanje kod gledatelja. U tom slučaju glumac mora biti izvrsno tehnički potkovan, a publika se tokom predstave navikava na neobičnu glazbenost i ritmičnost takvog jezika. U slučaju da glumac zajedno sa redateljem nije uspio svoj govorni izraz “uvesti u red kako bi bio slobodan” tada može zapasti u kaos. Taj kaos je tim veći ako je kazalište nedovoljno organizirano i nefunkcionalno. “Na koncu svega gledaoci, koji su osjetili nered, zapadaju u dezorganizaciju i ponašaju se tako bučno i nepristojno, da se jadnom glumcu stvara još nova, mnogo teža smetnja pri stvaranju- borba s masom.”⁴¹ U ovakvom slučaju ipak je teže zavarati publiku dobrom režijom scenografije i svjetla, no nije nemoguće. Žalosno je kad je publika osuđena prihvatiti varku koja najčešće prikriva nerad. Ne mislim da je svaki kazališni neuspjeh uzaludan ukoliko ga i kao izvođači i kao publika odlučimo prihvatiti, donekle razumjeti i ponijeti sa sobom kao podstrek za daljnji razvoj kritičkog mišljenja. Sa izvođačke strane moramo biti otvoreni prema greškama jednako kao i prema uspjesima kako bi bili u mogućnosti napredovati. U suprotnom nismo ništa naučili. Samo tako možemo svoja kazališta držati čistim jer gledatelj osjeća svaki red i nered unutar kazališta. “Govorim iz iskustva, da od čistoće atmosfere u kazalištu materijalna strana samo dobiva. Ona se pored njihove svijesti prenosi na gledaoce, privlače ih k sebi, čisti, izaziva potrebu da diše umjetnički zrak kazališta.”⁴² Želim dodati da ono što smatramo greškom ponekad može biti jako dobra ideja koju samo treba promotriti iz druge perspektive.

Kao izvođači moramo privući publiku i nametnuti im temu koju smatramo bitnom za izvođenje. U tom smislu važan je omjer “komercijalnog” i “artističkog” u izvedbi. Mogli bi reći da je u mjuziklu većinom naglasak na komercijalno (prodaju karata), dok je kod suvremenih avangardnih predstava naglasak na “artističko”. Naravno da ova tvrdnja ne stoji uvijek, ali razmišljajući o kazalištu kroz neku predodžbu publike mogli bi reći da postoje različite predstave i publike koje različito stoje na skali između “komercijalnog i artističkog”.

⁴¹ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, *Etika*, “Glas rada”, Zagreb, 1949., str. 33.

⁴² Isto, str. 34.

Razne kategorije ukusa publike mijenjaju se rapidno kroz vrijeme. “Kod kupca se mogu proizvesti umjetno određeni apetiti i navike - katkad ih treba samo otkriti... Brz ekonomski i socijalni razvoj ovog stoljeća rapidno i temeljito preobražava gledaoca, neprestano zahtijeva od njega i omogućava mu nove načine mišljenja, osjećanja i ponašanja.”⁴³ Jasno je da se modu kroji i izmišlja uvijek nanovo ne samo iz kreativnih potreba nego i onih komercijalnih (financijskih). O utjecaju Hollywooda na modu zapadne civilizacije može se govoriti jako dugo i opširno. Dovoljno je spomenuti jedan *blockbuster* film za djecu kao “Potraga za Nemom” nakon kojeg je prodaja “ribe klaun” porasla do nebesa. Dakle, snaga izvođača u komercijalnom i političkom smislu pomalo je zastrašujuća. Prema tome je odgovornost glumca spram publike još veća. Moramo se prilagođavati vremenu imajući u vidu neku socijalno-političku odgovornost. Ne želim reći da sve predstave trebaju imati naglasak na neke revolucionarne ili anti-revolucionarne poruke, ali svaka predstava ostavlja za sobom jedno sjećanje (sliku ili osjećaj) koji nosimo sa sobom i to može neizravno utjecati na naše poimanje svijeta i odluke koje donosimo. A upravo je donošenje odluka nešto što možemo nazvati politikom.

⁴³ Brecht, Bertolt, *Dijalektika u teatru*, ur. Miloš Stambolić, NOLIT, Beograd, 1979., str. 111.

9. ZAKLJUČAK

Odnos glumca i redatelja je istovremeno kompleksan i jednostavan. Možemo ga razlikovati po fazama u procesu, po tome koliko je on poslovan, a koliko privatn, po produktivnosti odnosa, po samom stilu predstave (fizički teatar, suvremeni teatar, klasični teatar...) te po tome što oboje na kraju procesa dobiju kao iskustvo. Jedna od važnijih redateljevih funkcija je ona prvog gledatelja. "Redatelj prima u sebe glumčevo stvaranje i kontrolira ga u sebi onom istom funkcijom kojom čini publika...Primajući u sebe efekt glumčevog stvaranja, on ga u sebi kontrolira i kao publika i kao glumac, mjeri postignut nivo efekta, pa kad osjeti da nije postignut onaj potrebn maksimum, navodi glumca na korekturu svog stvaranja."⁴⁴ Redatelj i glumac tako uspostavljaju odnos unutar izvedbe tj. Gavellinim riječima "Mitspiel". Gavella tako kaže da se "temeljna glumačka funkcija sastoji u takvom odabiranju i pojačavanju organskih psihofizičkih rezonansa čovječjeg doživljavanja, koje preneseno optičkim i akustičkim putem izaziva u gledaocima paralelne psihofizičke pojave, što postaju tako izvor naročitog oćućenog i predoćenog, osjećajnog doživljavanja."⁴⁵ Dakle, funkcija redatelja i glumca je uspostava "mitspiela" unutar kojeg publici pružaju navedeni doživljaj. To znači da se odnos (mitspiel/međuigra) razvija unutar proba kako bi se naposljetku uspostavio i nastavio razvijati s publikom.

U svemu tome ne smije se zaboraviti cilj i smisao radi kojeg se sve to radi. Svatko u teatru traži nešto za sebe, a potom i za publiku. Traži ono što ga motivira da radi na predstavi. Traži cilj koji je usko vezan uz pitanje "zašto kazalište?"

"Zadatak umjetnosti, a prema tome i kazališta je stvaranje unutarnjeg života djela i uloga i scensko ostvarivanje osnovne iskre i misli, koje su rodile samo djelo pjesnika, kompozitora."⁴⁶ Uz taj zadatak dodao bih i one koji su došli kao zahtjevi moderniteta. Ti novi moderni i postmoderni -izmi, bez obzira na svoju otvorenost ka novom i različitom, ipak podliježu zakonitostima izvedbe, tj. organskog glumačkog izraza usmjerenog na publiku nastalog pod redateljevim vodstvom. Svi problemi tokom proba u odnosu s redateljem, ansamblom i ostalim sudionicima u stvaranju predstave za glumca padaju u zaborav kada on stupa pred publiku. U tom trenutku on se smatra glavnim nositeljem svega napravljenog.

⁴⁴ Gavella, Branko, Teorija glume: Od materijala do ličnosti, ur.Nikola Batušić i Marin Blažević, CDU, Zagreb, 2005., str. 48.

⁴⁵ Gavella, Branko, Glumac i kazalište, ur.Nikola Batušić, Sterijino pozorište, Novi Sad, 1967., str. 151.

⁴⁶ Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, "Glas rada", Zagreb, 1949.

Završio bi svoj rad citatom Cicely Berry jer su mi njene teorijske knjige najviše pomogle u osvještavanju organskog glumačkog procesa.

“...u kazalištu se nosimo ne samo sa redateljem, glumcem i njihovim kolektivnim pristupom tekstu, već i sa slušaocem tj. publikom čije je pojedinačno očekivanje onoga što žele čuti različito - ali na kraju je glumac taj koji mora izvoditi (*dati, pridonijeti*) i donositi odluke.”⁴⁷

⁴⁷ Berry, Cicely, *Text in action*, Virgin Publishing Ltd, London, 2010., str. 69. Original citata na eng.: “...in the theater we are dealing not only with the director and the actor and their collective approaches to text, but also with the listener, the audience, each one of whom has a different expectation of what they want to hear - but in the end, of course, it is the actor who has to deliver and make the choice.”

10. LITERATURA

- Berry, Cicely, Text in action, Virgin Publishing Ltd, London, 2010.
- Brecht, Bertol, Dijalektika u teatru, ur.Miloš Stambolić, NOLIT, Beograd, 1979.
- Brook, Peter, Prazan prostor, ur.Srećko Lorger, biblioteka mm, Split, 1972.
- Gavella, Branko, Glumac i kazalište, ur.Nikola Batušić, Sterijino pozorište, Novi Sad, 1967.
- Gavella, Branko, Teorija glume: Od materijala do ličnosti, ur.Nikola Batušić i Marin Blažević, CDU, Zagreb, 2005.
- Internetski izvor: Definicija epskog kazališta - <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=18176>
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič, Etika, “Glas rada”, Zagreb, 1949.