

*Dubravka Crnojević-Carić*

## OD TEKSTA DO SCENSKE IZVEDBE (U POTRAZI ZA PUTOVIMA KOMUNIKACIJE)

*dr. sc. Dubravka Crnojević-Carić, Akademija dramske umjetnosti, dubravka.crnojevic-caric@zg.t-com.hr, Zagreb*

*pregledni članak*

UDK 792.071.2.028

792.026.1

rukopis primljen: 26. 8. 2015.; prihvaćen za tisak: 3. 12. 2015.

*U ovom se radu na interdisciplinarnan način, povezujući uvide koji dolaze iz područja teorije i pedagogije glume te teatrologije (Branko Gavella, Mihail Čehov, Konstantin Stanislavski, Lee Strasberg, Cicely Berry), ali i iz suvremenih uvida neuroznanosti (Antonio Damasio, Michel Lacroix, Rosa Alice Branco), analizira glumački proces. Analizom glumačkog procesa, progovorit će se i o naravi govornih činova. Glumac, naime, ima privilegij, u svojoj igralačkoj poziciji, isprobavati različite varijante životnih i komunikacijskih stanja, pa tako i govornih činova.*

*Rad problematizira glumčev proces rada na zapisanom tekstu (dramski tekst), opisujući nekoliko faza rada (proces čitanja teksta: samostalni susret s napisanim tekstom, zajedničke „čitaće” probe, „mizanscenske” probe, generalne i tehničke probe, kao i javne izvedbe). Tijekom rada na odabranom dramskom tekstu, sudionici se komunikacije mijenjaju a na taj se način usvajaju raznolike strategije komuniciranja. Glumac je onaj koji trenira vlastitu pozornost, kao i govorni čin, trajno i višestruko pre-usmjeravati: usmjeravajući pozornost na partnera na sceni, na redatelja, na tehničko osoblje, na imaginarnog idealnog gledatelja, kao i na realno prisutan auditorij. Rad tematizira i tzv. „krugove pozornosti” koji određuju i voljno usmjeravaju govorni akt, a čiji se karakter tijekom izvedbe u više navrata može i/li mora mijenjati. Sve je navedeno (glumački proces rada na tekstu) na određeni način povezano i s komunikacijom kakva je na snazi u „prostorima svakodnevice” ili pak prilikom javnih izlaganja unaprijed zadanih tema. Glumački se prostor trenirane „izdvojenosti” i „scenske samoće” dijelom razlikuje u odnosu na ono kako te fenomene opisuje retorika, baš kao što postoji i distinkcija između govornog čina koji ima pragmatičnu funkciju u smjeru zagovaranja tzv. „građanske iskrenosti” te poziciju koja nastoji ka „glumačkoj vjerodostojnosti” a u svrhu „suigre” glumaca/govornika i gledatelja/slušatelja.*

**Ključne riječi:** govorni čin; izvedba; glumac; simultanost naracija; temeljna i proširena svijest; istina tijela

## 1. Uvod

U ovom se radu na interdisciplinarnan način, povezujući uvide koji dolaze iz područja teorije i pedagogije glume te teatrologije (Gavella, Čehov, Stanislavski, Strasberg, Berry), ali i iz suvremenih uvida neuroznanosti (Damasio, Lacroix, Branco), analizira glumački proces. Analizom glumačkog procesa, progovorit će se i o naravi govornih činova. Glumac, naime, ima privilegij, u svojoj igralačkoj poziciji, isprobavati različite varijante životnih i komunikacijskih stanja, pa tako i govornih činova. U tom činu sudjeluju mnogi: oni koji su vidljivi pri samoj izvedbi (glumci, gledatelji) i oni koji nisu vidljivi a koji sudjeluju na ovaj ili onaj način pri tom *dogadjaju* (redatelj, majstor svijetla, majstor tona, dramski pisac, inspicijent...). Glumačka aktivnost, glumčevo nam stvaranje, nudi i uvide koji se tiču raznih tipova komunikacije. Glumac je onaj koji trenira vlastitu pozornost, kao i govorni čin, trajno i višestruko preusmjeravati: usmjeravajući pozornost na partnera na sceni, na redatelja, na tehničko osoblje, na imaginarnog idealnog gledatelja, kao i na realno prisutan auditorij. Tijekom rada na odabranom tekstu, sudionici komunikacije se mijenjaju a na taj se način usvajaju raznolike strategije komuniciranja. Glumčev proces rada na zapisanom tekstu (dramski tekst), uključuje nekoliko različitih faza rada: takozvane „čitaće probe”, „mizanscenske probe”, „tehničke” i „generalne” pokuse, kao i javne izvedbe.

\*\*\*

Helmut Plessner<sup>1</sup> višestruko žali što se antropolozi i etnolozi intenzivnije ne bave fenomenom glume jer gluma uvelike otkriva kompleksnost komunikacijskih odnosa (2004: 155). Suvremeni neuroznanstvenici također se pozivaju na glumca kao na ishodišno mjesto u svojim otkrićima.

Držim da je u tom smjeru važno trajno doprinositi i u području pragmalingvistike, kako referirajući se na glumačka umijeća i vještine, tako i na izazove i prepreke koje stoje ispred glumaca u njihovom ovladavanju i osvještavanju naravi govornih činova. Možda se baš preko glumačkog procesa, dadu osvjetliti procesi koji su prisutni i u svakodnevnom govornim situacijama. Za teatar se još od Aristotela<sup>2</sup> tvrdi kako je riječ o „mimezi”, odnosno „tvorenju, (...) stvaranju novog svijeta” (Biti 2000: 317), pa tako i putem osvještavanja proizvodnje govora. U kazališnom činu, činu koji podrazumijeva svjesno preuzimanje tuđih riječi, glumac je okrenut samootkrivanju, jednako kao i razotkrivanju mnogih stvarnosnih igara.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Helmut Plessner (1892. – 1985.), njemački je filolog i etnolog.

<sup>2</sup> Za teatar se još od antike veže fenomen „mimeze”. Određivanje toga što mimeza jest, kompleksan je zadatak. Platon, budući da gradi taj pojam na tzv. inertnim umjetnostima – slikarstvu i kiparstvu – u prvi plan, pri razradi ovog pojma, postavlja „oponašanje” (imitacija, preslikavanje, odslikavanje, odražavanje, modeliranje), te je mimezis za njega „sekundarna djelatnost u odnosu na djelatnost prirode, koja i sama oponaša nebeski poredak ideja” (Biti 2000: 317). Međutim, Aristotel kreće od tzv. „progresivnih umjetnosti – pjesništva i glazbe – koje nastaju iz božanskog nadahnuća, tako da u prvi plan dolazi dimenzija prikazivanja/ predočavanja (tvorenja, stvaranja, proizvodnje, oblikovanja, stvaranja novog svijeta)” (Biti 2000: 317).

<sup>3</sup> Upravo se na opreci oponašanje/prikazivanje grade teze o raznim tipovima glume. O glumcu kao oponašatelju, te s druge strane o glumcu kao onom koji proživljava pa tako i organski „proizvodi” pišu Jouvett, Stanislavski, pa i Diderot. O tome sam i sama detaljno pisala u knjizi *Gluma i identitet*.

## 2. „Čitaće” probe

Louis Jouvet, glumac, redatelj, glumački pedagog, u svojoj knjizi *Rastjelovljeni glumac* čitaće probe opisuje kao one koje uključuju rastavljanje i sastavljanje. Glumac, čitajući, rastavlja odabrani dramski tekst, ali ga pokušava i ponovno sastaviti, istražujući osobno stanje ali i situacije koje bi njega osobno potaknule na određenu fizičku, emocionalnu i misaonu, pa tako i govornu reakciju<sup>4</sup>. Već prilikom tih početnih pokusa glumac iskušava imaginirati raznolike govorne događaje. Tijekom čitaćih proba, glumac nije sam: prisutan je i redatelj, kao i kolege glumci koji prolaze sličan proces. No glumčeva je pozornost prvenstveno usmjerena na vlastite unutarnje procese, dijaloge sa samim sobom, na preispitivanje i autorefleksiju. U ovoj je fazi rada ključno pronalaženje onog samoosjećanja koje će u najboljoj mjeri zadovoljiti redatelja kao slušača i kontrolora, graditelja kompleksne polifone zajednice. Glumac pronalazi unutar svog vlastitog (personalnog/osobnog) sistema način na koji je bi određena rečenica postala dijelom njegovog „prirodnog”, „organskog” procesa (o čemu piše i Gavella u svojem eseju o glumcu i njegovoj umjetnosti još davne 1952. godine). Glumac pamti kako izgovor neke riječi ili glasa djeluje na unutarnje stanje, poigravajući se raznolikim glasnoćama, registrira tzv. opsesivne motive i riječi koje „njegov” lik najčešće koristi.

Propituje koji i kakav bi govorni događaj<sup>5</sup> bio najprihvatljiviji njemu, partneru i redatelju, te postaje svjestan poveznica između stanja svijesti i načina na koji „lice” izgovara određene rečenice. Tijekom tog procesa glumac istu rečenicu iskušava u stanju kad je potpuno „budan”, kada kontrolira ono što govori, ali i u trenucima kada neke stvari izgovara po određenom automatizmu, u stanju koje je „na rubu svijesti”. Louis Jouvet piše u svom dnevniku: „promišljena glasovna modulacija ili gesta samo su pokreti unutarnjeg života, određeni ritmovi dubokog disanja što pokreću senzibilnost” (Jouvet 1986: 236, 237).

### 2.1. Mimoilaženje ograničenja vlastita cerebralnoga glasa

Slično je i sa samim zvukom, odnosno fonom. Važno je prepoznati „unutarnji proces stvaranja riječi, koji znači borbu u asocijativnom kaosu, kod koje aktivno sudjeluje svaka žilica našega mozga” (Berry 1997: 9), ističe Cicely Berry, svjetski poznata stručnjakinja u istraživanjima fenomena glumčeva glasa i govora. Sve se navedeno odvija i registrira zahvaljujući proprioceptorima<sup>6</sup> o kojima dvadesetak godina kasnije piše Antonio Damasio, svjetski priznati neuroznanstvenik, ali o kojima i davno prije na

<sup>4</sup> Tu se susrećemo s fenomenom prebacivanja iz *langue* u *parole*. Ferdinand de Saussure u svom djelu *Opća lingvistika* (1969), dijeli govor na jezik i živu riječ, odnosno na *langue* i *parole*. U područje žive riječi spada sve što je konkretni čin (individualni i stvaralački čin), dok jezik predstavlja društvenu instituciju, kodificiran i fiksiran način govora.

<sup>5</sup> Zahvaljujući radovima Austina i Searlea pozornost je s tradicionalne semantike i proučavanja referencijalnih i istinosnih aspekata rečeničnog značenja usmjerena na pragmatičnu stranu jezika u kontekstu.

<sup>6</sup> Branco ustanovljuje kako je ideja da imamo samo pet osjetila velike zastarjela. Proprioceptorji nam pružaju informacije o nama samima u odnosu na svijet. Damasio upućuje na postojanje osjećaja kojim registriramo svoj osjećaj.

svoj način svjedoči Branko Gavella: „Glumci, slično slikarima i muzičarima, imaju pamćenje unutarnjim gledanjem i sluhom” (Gavella 1967: 63).

Berry također ustvrđuje kako je „teško govoriti o glasu općenito, jer je glas apsolutno individualan. On je sredstvo kojim priopćujete svoje unutarnje *ja*” (Berry 1997: 19). Nužno je raditi na proširenju kapaciteta svojeg glasa, doslovno i metaforički. Razvoj glasa prolazi kroz tri etape: vježbe za opuštanje, vježbe za disanje, te vježbe s pomoću kojih postižemo pojačanu čvrstinu usana i jezika. Sve navedeno, a osobito produžena vokalizacija i relaksacija omogućuje tzv. kreativno stanje ”što oslobađa i otvara glas” (Berry 1997: 17, 18). Tada dolazi do svojevrsnog iznenađenja: u tim trenucima prestaje dominacija „cerebralnog glasa” (Berry 1997: 18); te „čujete tonove u glasu za koje niste znali da ih imate, i koji iznenađuju” (Berry 1997: 18). To je jedna od ključnih glumačkih vještina: umaknuti ograničenjima vlastitog „cerebralnog glasa”. Naime, „cerebralni” zvuk „neće otkriti ništa od onoga što je onkraj vaše namjere, i neće imati ni fizičku ni emotivnu rezonancu” (Berry 1997: 35).

Navedeno upućuje na to kako možemo pažljivim radom naići na niz iznenađujućih potencijala, pa tako i što se tiče vlastite boje ili modulacije glasa. Opisano je još naglašenije kada je riječ o rečeničnom iskazu ili govornom događaju. Berry, dakle, upozorava na značaj činjenice kako je unutar svakog govornog čina prisutno i ono što emaniramo na *nesvjesnoj razini*, te je upravo to način na koji glumac treba raditi.

I Gavella zagovara okrenutosti „organskom”, „autentičnom” glasu, koji je rezultat prave mjere i skladnog odgovora na unutarnji nagovor subjekta tj. glasu koji je simptom „unutarnjeg organskog plova”, što je povezano s autentičnom namjerom kao i uvjerenosti govornog subjekta u vlastiti iskaz. Stanislavski i Strasberg također ističu kako je ključno djelovati na vlastito ali i na gledateljevo nesvjesno – kontroliranom glumačkom psihotehnikom.

## 2.2. Namjeravani i nenamjeravani efekti govornih činova

U teoriji govornih činova često se tematiziraju namjere i podnamjere govornika, te prepoznavanje tih namjera od strane slušatelja. Uspješnost komuniciranja se često time mjeri. No izgovorena rečenica jest tek vrh sante leda: ono što osjećamo u velikoj mjeri ostaje neizgovoreno, ono što bismo htjeli reći nije nužno podudarno s rečenim. Navedeno ukazuje na činjenicu kako govorni čin nije nužno podudaran s namjerom govornog lica. Sloterdijk ističe kako je ključan proces „rađanja rečenice”, odnosno udovoljavanje poticaju za izgovaranjem neizgovorivog (Sloterdijk 1992: 32). U takvim se govornim situacijama tek tijekom izgovaranja dolazi do određenog idioma: u mnogim trenucima nije važno značenje i logika, već ono što stoji *iza* i *pored* značenja i logike. Govornik, dakle, mnoge rečenice i misli izgovara onkraj vlastite namjere<sup>7</sup>. Na tome radi i svaki dobro trenirani glumac.

<sup>7</sup> Efekti koji se ostvaruju govornim činovima mogu biti namjeravani ili nenamjeravani. Ponekad se događa da govorno lice ne namjerava izazvati određene efekte, ali se oni ipak dogode, ili obratno (Austin). Saul drži

### 2.3. Glumačka iskrenost kao „istina tijela”

Okrenimo se načas „iskrenosti” kao fenomenu koji se često uzima kao jedan od glavnih kriterija pri analizi govornih činova i događaja. Govorni čin u teatru Austin naziva „nametničkim govornim činom”, suprotstavljajući ga „ozbiljnim činovima” koji pripadaju svijetu svakodnevice. Njih, prema Austinu, prati neiskrenost, dok „ozbiljne čine” podvrgava performativnoj analizi pozivajući se na šest uvjeta za uspješne performative, koji pored konteksta, uključuju i izvjesna psihološka stanja govornog lica. Ovdje se na trenutak trebamo zaustaviti na fenomenu „iskrenosti” o kojem Gavella detaljno piše opisujući odnos glume i društvene zajednice. Gavella se, naime, na određeni način suprotstavlja navedenoj Austinovoj tezi, uspostavljajući distinkciju između građanske i glumačke iskrenosti. Koliko god to u prvi mah djelovalo paradoksalnim, Gavella ističe kako se „iskrenost” – nasuprot očekivanjima i predrasudama onih koji ne poznaju fenomen teatra iz samog procesa rada – u glumčevom govornom činu (ili govornim događajima koji se realiziraju u teatru) može prepoznati kao pojačani stupanj iskrenosti, ukoliko iskrenost tretiramo kao „povanjštenje vlastitog unutarnjeg plova”, povanjštenje onoga što se upravo tog trenutka na organskoj razini zbiva u tijelu govornika. Riječ je o iskrenosti koja stoji iza/mimo građanske iskrenosti: „Kad upotrebljavam izraz ‘iskrenost’ ne mislim tu na neku moralnu iskrenost, ne mislim pod neiskrenosti ono što se u životu dotiče s pojmom laži. Pod iskrenošću u tom glumačkom smislu, estetskom smislu, mislim na vlastiti odnos prema svom unutrašnjem zbivanju” (Gavella 1967: 58). Zaboravljamo, kaže Gavella, da smo u svakodnevnom životu, sami prema sebi često neiskreni: „A to je neiskrenost ili iskrenost u odnosu prema doživljavanju” (Gavella 1967: 58). Građanska iskrenost je „često u neku ruku izraz najveće unutarnje neiskrenosti, ili bar u neku ruku borba s tom unutrašnjom evidencijom ili iskrenošću” (Gavella 1967: 59). Kako bismo se prilagodili zahtjevima zajednice „pokušavamo potamniti jasnoću našeg psihičkog zbivanja (...) hotimično odvrćamo unutrašnje oko od onoga što se u nama zbiva” (Gavella 1967: 59). O glumcu koji na organski način proizvodi željenu emociju te na taj način djeluje „zarazno” i oslobađajuće i na one koji ga gledaju, pišu i suvremeni neuroznanstvenici.

„Dobra” se gluma po Gavellinom mišljenju često poklapa s „istinom tijela”, s „organskom istinom” (Gavella 1967: 18). Navedeno bismo mogli povezati s jednim od elemenata na koje se Austin poziva kada govori o pouzdanosti, ističući kako je jedan od važnih faktora kontekst, ali i psihološko tj. osobno stanje govornog lica. Jedan od kriterija jest da govorno lice vjeruje u istinitost izricanja onog što tog trenutka izgovara, kao i da gaji adekvatna osjećanja i namjere. Dakle („dobar”) glumac u trenutku u kojem govori, uistinu gaji „adekvatne osjećaje i namjere”, što dovodi u pitanje tretiranje glumačkog iskaza kao onog „nametničkog” (Biti 1997: 160).

---

kako je značenje usko povezano s namjerom govornog lica, dok „ono što je implicirano” nije povezano s namjerom, već sa sudionicima u komunikacijskom činu (Stojanović-Prelević 2013: 40).

## 2.4. Simultanost naracija

Kako na čitaćim, tako i na ostalim probama, trajno se propituje i fenomen o kojem pišu Damasio i Lacroix, a to je „simultanost naracija” (Damasio 2005: 184). Lacroix, Damasio i Branco velik značaj pripisuju neverbalnim iskazima. Verbalni iskazi koji prate konvencije, jesu tek maska jezika, koju je potrebno mimoići. Naracije, naime, pripadaju dvama tipovima svijesti: proširenoj i temeljnoj svijesti. Potonja je neovisna o jeziku i povezana s neverbalnom naracijom: „ta je naracija nejasno izražena (...) mutno nagoviještena” (Damasio 2005: 186), ali iznimno značajna za svaki spoznajni proces, pa tako i onaj intersubjektivni. Sve je navedeno višestruko povezano s glumačkim umijećem (o čemu izriječom piše i sam Damasio), s glumčevim osobitim načinom izražavanja.

## 2.5. Glumčevo kretanje različitim značenjskim oblastima

Prije negoli krenem u opis slijedeće faze glumačkih pokusa, pozabavit ću se nakratko raznim spoznajnim stilovima, ali i njima pripadajućim načinima govornog izričaja, kako su to postavili fenomenolozi. Oni ističu kako je ljudsko iskustvo organizirano po područjima<sup>8</sup>. Svakodnevni se svijet raščlanjuje u značenjske oblasti (provincije) kao što su umjetnost, religija, znanost, politika itd. Za različite značenjske provincije vezana su različita stanja svijesti (od stanja prave budnosti, preko razdraženosti, opojnosti pa sve do sna...); raznoliki doživljaji vremena (kozmičko, biološko, vrijeme čistog trajanja, fizikalno, doživljeno tj. psihičko vrijeme). Osjećaj vremena povezan je s percepcijom prostora. Uz razne spoznajne stilove povezano je različito iskustvo sebe (od stanja u kojem smo spremni za rad, pa do kontemplacije), a uz to je vezan i oblik društvenosti, odnošenje prema drugome a sve je navedeno ovisno o stupnju formalizacije intersubjektivnih odnosa. Stav prema svijetu u svakom je spoznajnom stilu drugačiji: kreće se od djelatnog do trpnog. Nemaju ni svi govorni činovi istu težinu, budući da ih realiziraju govornici koji imaju veće ili manje ovlasti ili kompetencije. Pitanje se adekvatnosti problematizira u odnosu na govornu situaciju u kojoj se nalazimo (nije u svakoj situaciji primjereno visoko formalizirano govoriti, ili pak pričati viceve)<sup>9</sup>. Stanley Fish upozorava i na razne interpretativne zajednice u kojima vladaju razne norme, koje su ujedno i nesvjesne pretpostavke čitanja (a rezultat su ideologije, podneblja, karaktera čitatelja i sl.). Česte su homogenizacije određenog sklopa pretpostavki unutar određene interpretativne zajednice. Sve je navedeno važno i pri glumčevom načinu izvedbe, odnosno odabiranju adekvatnog govornog čina.

Prestrojavanje strukture svijesti prepoznatljivo je i načinom na koji se formira govorni čin, odnosno govorni događaj. Glumac, tijekom pokusa, osluškuje i osvještava, kako bi ih mogao upotrijebiti, unutrašnje ali i vanjske odlike raznorodnih stanja svijesti. Primjerice, u mnogim situacijama nejasno artikuliranje upućuje na stanje „nepotpune”

<sup>8</sup> O tome Young (1987) koja se oslanja na koncepcije Merleau-Pontyja, Schutza, Bergera, Goffmana.

<sup>9</sup> Iser drži kako se ne može po svakoj partituri svirati na identičan način, dok Jauss ističe kako tek čin čitanja postavlja parametre u zadanom tekstu. Povijest je tu važan faktor, pa tako i život određenog teksta. Jauss ističe kako nasljeđujemo čitanje teksta, a ne tekst kao takav.

budnosti. I suvremeni neuroznanstvenici tematiziraju ove fenomene, govoreći o njima na sličan način. Damasio ta stanja svijesti opisuje na sljedeći način: „izraz *alertnost* trebao bi značiti da subjekt nije samo budan, nego i očigledno pripravan za opažanje i djelovanje. Točno značenje riječi *alert* je negdje na pola puta između budan (*awake*) i pozoran (*attentive*), (...) čovjek može biti budan, alertan i pri punoj svijesti, a da pri tom nije ‘pobuđen’” (Damasio 2005: 98).

Dio glumčeva zadatka jest, dakle, prepoznavanje značenjske oblasti kojom se kreće, te uvježbavanje različitih brzina kojim se navedeno izmjenjuje.

## 2.6. Standardizirani javni nastup i glumačka praksa

Nužno je naglasiti kako postoji razlika između naravi „standardnog” javnog nastupa, koji se sugerira u retoričkim praksama, te glumačkih praksi. Za većinu se javnih istupa stavljamo u stanje intenzivirane budnosti (u tom smjeru činimo razne napore: vježbamo prije izlaska na pozornicu ili prije važnog sastanka, razgibavamo govorni aparat kako bi artikulacija bila jasna, upražnjavamo vježbe disanja, a sve u svrhu što snažnijeg razbuđivanja organizma). U javnom se nastupu obično nastoje isključiti elementi za koje se procjenjuje kako predstavljaju „višak”, te da bi mogli negativno utjecati na precizan govor pa tako „onečistiti” artikulirano govorenje. Za razliku od navedenog, u glumačkom iskazu i „onečišćenja”, poput podrhtavanja glasa ili zamuckivanja imaju svoju funkciju. Glumac ukazuje na različita stanja svijesti i razne razine budnosti, o kojima pišu već navedeni pedagozi glume, kao i neuroznanstvenici, pa tako svjedoče o raznolikosti i kompleksnosti svijeta života, kako bi to nazvao Bahtin.

Mnogi će postaviti pitanje je li uistinu moguće istovremeno su-djelovati, izvoditi govornu ili tjelesnu radnju, osjećati, misliti, a paralelno pratiti osjećaj koji nam osvještava kako se osjećamo? O ovom je fenomenu tzv. dvostruke svijesti, kontrole onog naizgled nekontrolivog, pisao i Louis Jouvet, Branko Gavella, Lee Strasberg, a danas to potvrđuje i neuroznanost. Damasio<sup>10</sup> i Branco ustvrđuju postojanje osjetila koji nam omogućuju da osjećamo zbivanje. Branco upućuje i na dva perceptivna modaliteta (Branco 2003: 420). Pri tom se Damasio učestalo poziva na glumca, koji bi trebao biti uzorom.

## 3. „Mizanscenske” probe

Sljedeća faza glumčeva posla pri radu na „klasično” organiziranoj dramskoj predstavi jesu tzv. „mizanscenske probe”. Probe u kojima se glumac podiže sa stolice, te se smješta u prostor nastanjen drugima i drugim: partnerima, rekvizitom, scenografijom. Govorni je čin određen pozicijom tijela, odnosom raznih tijela u prostoru, načinom na koji se glumac u određenom prostoru susreće s drugima. U ovom trenutku

<sup>10</sup> Damasio definira dva oblika svijesti: proširenu i temeljnu svijest. „Za proučavanje ljudske svijesti potrebni su i pogled izvana i pogled iznutra” (Damasio 2005: 88). Mi nadgledamo ono što se zbiva dok doživljavamo.

dolazi do procjene u kojoj su mjeri čitaće probe bile plodne. Ukoliko je glumac otvorio više mogućnosti u prostoru vlastite imaginacije, utoliko bolje funkcionira i u prvim „mizanscenskim” probama. On nije zarobljenik načina govora kojeg je usvojio, „okamenio”, „fiksirao”, već je otvoren za brojne nadolazeće promjene; kako u načinu gradnje rečenice, duljine pauza, mijenjanju ritma i tempa govorenja ali i načina izgovora (otvoren glas, zatamnjen glas, glas okrenut sebi, glas usmjeren na drugog). Govorna je situacija određena i fokusom glumčeva oka: glumac više ne usmjerava pogled ka tekstu ili partneru koji sjedi do njega za stolom, već pogled primjerice često seže dalje, na drugu stranu pozornice. Uključuju se pomaci koji podrazumijevaju stalno mijenjanje „krugova pozornosti”.

### 3.1. Krugovi pozornosti i govorni čin

Krugovi pozornosti određuje način govora, pa tako i narav govornog čina: mogu biti „uski”, „široki”, „bliži” ili „dalji” (o tome piše Stanislavski, ali i Čehov). Često su promjenjivi i mnogovrsni<sup>11</sup>, ovisno o kretanju i unutaršnjim (psihološkim) procesima i interpersonalnim odnosima koji se na sceni uspostavljaju. Glas je drugačiji kada skačemo, pijemo čaj ili ležimo. Uzimanje daha je drugačije organizirano, struja zraka nema uvijek jednaku prohodnost, pa i o tome ovisi koliko jasno i glasno govorimo. Isto tako, tijelo može obavljati sličnu radnju, no ukoliko je odnos spram sebe ili svijeta drugačiji (ukoliko je, primjerice, fokus pogleda zamućen), obično će i način artikuliranja glasova biti drugačiji. Ukoliko se fokus, odnosno „krug pozornosti” širi, uobičajeno je da se s tim u vezi mijenja i način izgovaranja rečenice: što dalje oko seže, to je glas voluminozniji, glasniji, jasnije artikuliran („grizu se riječi”), ali može se ciljano raditi i na disproporciji, asimetriji odnosa tijelo-pogled-glas.

### 3.2. Mentalna intencija i fizička akcija

O povezanosti daha, glasa, mentalne intencije i fizičke akcije piše i Cicely Berry. Ona insistira: „Morate povezati mentalnu intenciju s fizičkom akcijom” (Berry 1997: 12). U uputama glumcima opisuje povezanost govora i tijela: „Govor i služenje glasom dijelom je fizički čin u kojem sudjeluju određeni mišići” (Berry 1997: 14).

Berry naglašava kako ton glasa ovisi i o tome s kim se i s kojom lakoćom komunicira<sup>12</sup>, te ističe kako je glas „nevjerojatno osjetljiv na sve oko sebe (...) uvjeti života određuju govor, tako da se ovisno o njima mijenja ritam, visina i modulacija. Na isti način, samo neizmjerljivo suptilnije, osobni odnosi i stupanj lakoće u odnosu prema okolini i situaciji neprestano utječu na glas pojedinca” (Berry 1997: 13). Glas je važan način komunikacije: zahvaljujući visini i volumenu glasa, stankama, načinu artikuliranja, ostvaruju se brojne varijacije govornog čina. On djeluje na svjesno i na nesvjesno

<sup>11</sup> To opisuje Mihael Čehov u svojoj knjizi *Glumcu*, ali i u predavanjima koja su zabilježena samo auditivno opisuje na slijedeći način.

<sup>12</sup> Ona potvrđuje teoriju o dijalogu koji je neprekidno prisutan, neovisno o tome radi li se o formalnom monologu ili o dijalogu. Riječ je tek o eksplicitnom ili implicitnom dijalogu.



slušatelja, odnosno onoga koji sudjeluje u komunikaciji (publika). Publika je tu istovremeno kao onaj odsutni ili imaginirani idealni Drugi.

Berry u uputama glumcima nastavlja slijedećom tvrdnjom: „Govor i služenje glasom dijelom je fizički čin u kojem sudjeluju određeni mišići, i upravo kao što atletičar trenira da bi djelotvorno osposobio svoje mišiće, ili kao pijanist koji vježba spretnost svojih prstiju, tako i vi vježbom mišića uključenih u baratanje glasom možete proširiti njegovu zvukovnu sposobnost” (Berry 1997: 14).

O afektivnom atletizmu glumca i vježbanju specifičnih mišića, govori i Antonin Artaud<sup>13</sup>.

### 3.3. Namjera i podnamjera

Glumac je kao govorno lice nositelj niza namjera i podnamjera, a ciljevi njegovih govornih činova dadu se razdvojiti na one „kratkoročne” i „dugoročne”. Na trenutak ću podsjetiti na neke teze Kenta Bacha: on uspostavlja razliku između namjere i konteksta. Namjere su vezane uz psihološka stanja govornog lica, dok je kontekst određeno stanje stvari. Namjere je stoga teže prepoznati od zadanog konteksta. Namjera pripada govornom licu i ona tek treba postati dijelom znanja slušatelja. Namjere često nisu određene kontekstom<sup>14</sup>, te kontekst može ali i ne mora određivati što govorno lice podrazumijeva pod značenjem izgovorenih riječi. Prema Recanatiju, refleksivna se namjera sastoji od neograničenog broja podnamjera. Kako bismo objasnili podnamjeru, potrebno je podsjetiti kako postoji namjera kako bi se proizvelo više evidencija nego što to namjera govornog lica pruža<sup>15</sup>. Slično je i u svijetu svakodnevice: glumac prokazuje stvarnosne igre, te upućuje na odnose i probleme koje nismo u stanju uočiti kada se s njima nosimo u vlastitom životu.

### 3.4. Glas i prostor

Odnos spram prostora uvelike utječe na govorni čin, ali i na sam glumčev glas. „Velik je problem neprestana promjena prostora”, ističe Berry, opisujući promjenu situacije i upotrebu glasa (Berry 1997: 29). Pišući o ambijentalnom teatru, Gavella pak ustanovljuje četiri paralelna prostora, koji djeluju na način izvedbe: riječ je o unutarnjem, osobnom prostoru glumca; o izvanjskom prostoru; o socijalnom prostoru; kao i o prostoru grada i institucije. Gavella primjećuje kako prostor, pred glumca ali i gledatelja, postavlja dodatne izazove i prepreke: „možda najveće izmjene nastupaju u akustičkom pogledu (...) Riječ je o sasvim novoj i drugačijoj rezonantnoj sferi” (2005a: 258). Procjena distanci se zbiva instinktivno, bez prethodne analize, drži Gavella, a tada

<sup>13</sup> Artaud tvrdi kako su oni koji su „zaboravili na tijelo, zaboravili su na upotrebu grla” (2000: 66). Upozorava kako je povećavanje energije temeljeno je na dahu, te da spuštanje registra glasa djeluje na vitalnu energiju.

<sup>14</sup> Bach to naziva argumentom asimetrije.

<sup>15</sup> Kontekst pomaže govornom licu odredi namjeravanu referenciju; a povremeno određuje i nečije emocionalno stanje te namjeru da se nešto kaže.

se „mijenja i funkcija pretvaranja danih udaljenosti scenskih točaka u konkretne ‘korake’” (Gavella 2005a: 258). O ovakvom, intuitivnom načinu procjenjivanja zbivanja također pišu, opisujući novu paradigmu „tijelo-um”, suvremeni neuroznanstvenici.

### 3.5. Osjetilno pamćenje i sugestija

Značajni teoretičari i pedagozi glume ustanovili su kako boja glasa ovisi i o zaposlenosti naših osjetila (Strasberg, Stanislavski, Čehov, Artaud). Stoga se, prilikom glumačkih treninga, nerijetko upražnjavaju i vježbe koje se bave osjetilnim i emotivnim pamćenjem. Boja se glasa mijenja ovisno o tome osjeća li glumac intenzivan okus limuna (što ga je glumac, zahvaljujući imaginaciji i osjetilnom pamćenju, sam „proizveo”), ili pak gorak okus pelina. Ilokucija u ovom slučaju ne pretpostavlja izraz neke jasne tvrdnje ili misli, već više svjedoči o tzv. „pozadinskom stanju”, o stanju govornika, o „aromi” zbivanja i samoosjećanja, koja se prenosi i na gledatelja a ilokucijska se snaga iskaza, može mjeriti „zarazom” koju određeno stanje proizvodi u odnosu na gledatelje.

## 4. Tehničke probe, generalne probe i izvedbe

Tijekom rada na predstavi, glumac trenira realizirati sve složenije kombinacije, sve slojevitije govorne događaje. U trenucima kada dolaze novi suradnici, glumčeva se pozornost, pa tako i govorni čin, usmjerava na njih.

### 4.1. Slojevitost namjera

Glumac istim govornim iskazom djeluje na majstora svijetla, na majstora tona, na partnera i na gledatelja, te je svjestan naloga koji su tada dodatno uključeni (a to je primjerice zadani „šlagvort” za promjenu scenskog svijetla). Tada je govorni čin istovremeno usmjeren i onome koji sjedi u udaljenoj kabini, ili se pak nalazi iza „ulice” kojom je kazališna kutija „okružena”. Namjera je glumca kao govornog lica slojevita<sup>16</sup>. Svaki od sudionika u teatarskom činu, prepoznaje drugu i drugačiju namjeru (majstor svijetla, rekviziter, partner, majstor svijetla, inspicijent, gledatelj), s obzirom na funkciju koju vrši. Za mnoge je, neupućene, ilokucijska namjera skrivena (gledatelj nije svjestan koja je riječ ili rečenica nalog onome koji mijenja svjetlosne brojeve). Onaj tko nije upućen u prethodni dogovor, nije u stanju prepoznati ga. Kompetentni slušatelj/gledatelji čitaju taj kod na dogovoreni način. Komunikacija je uspješna, jer su pretpostavke govornog lica (glumca) i slušatelja (u ovom slučaju „majstora svijetla”) zajedničke (Searle 1981: 80).

<sup>16</sup> Namjera može biti prema teoriji relevancije dvojake prirode: informacijska i komunikacijska (Sperber). Prva podrazumijeva namjeru da se određeni skup pretpostavki prikaže sugovorniku na očigledan način. Komunikacijska je namjera višeg reda, koja teži biti prepoznatom kao namjera od strane slušatelja. Teoretičari relevancije upućuju i na postojanje refleksivne namjere. Slušatelj, prema ovoj teoriji, pretpostavlja koje je značenje relevantno te donosi o tome zaključak, bilo da je riječ o očekivanoj relevanciji ili pak o operativnom značenju.

Podsjetimo na trenutak: sklopljeni iskazi stvaraju se sa ciljem i svrhom. To je druga razina, odnosno ilokucijski čin. Ovaj čin izvršen je kroz komunikativnu silu iskaza (ilokucijsku moć ili snagu). Iskazima se ostvaruje neki efekt ili djelovanje. To je treća ravan ili perlokucijski čin. Iskaz se stvara s pretpostavkom da će odabrani slušatelj prepoznati i shvatiti efekt koji je namjeravan (perlokucijski efekt). Razumijevanju namjere pomažu okolnosti u kojima se nalazi iskaz (govorni događaj). Često sama priroda govornog događaja određuje interpretaciju iskaza kao određenog govornog čina. Dakle, ista rečenica, ovisno o govornom događaju, može biti protumačena na više načina; ne postoji primjer gdje bi jedna rečenica odgovarala samo jednom govornom činu.

#### 4.2. Mikroravan i makroravan govornih činova

Govorni čin može biti realiziran na mikro i makro razini. Mikroravan je govorni čin na razini konkretnog iskaza, dok makročin može biti čitav tekst koji se sastoji od više mikročinova koje spaja zajednička funkcija. O tom fenomenu pišu i Stanislavski, Strasberg, Gavella, u poglavljima koja se dotiču rada glumca na konkretnoj ulozi. Upravo zahvaljujući tom fenomenu, podjeli na mikro i makro činove, organizira se glumačka uloga. Glumac, istovremeno, treba na umu imati namjere unutar pojedinačnih prizora, ali i namjeru koja čini cjelinu uloge, baš kao i cjelinu predstave.

#### 4.3. Dekodiranje govornih događaja

Svaki od sudionika teatarskog čina ima više ili manje slobode pri dekodiranju govornih događaja. Toga je glumac trajno svjestan: tehničko osoblje ima malu slobodu, budući da za njih određeni govorni čin ima točno definirano značenje (hoće li pri izgovoru određene riječi, ugasiti ili uključiti svjetlo, promijeniti glazbu ili scenografiju), partneri imaju nešto više slobode, mada je i ona ograničenog kapaciteta (partner uvijek može u svom unutarnjem doživljaju drugačije pročitati namjeru govornog lica), dok gledatelji imaju veliku slobodu, koja ovisi o horizontu očekivanja i znanju kojeg posjeduju, kao i eventualnoj pripadnosti određenoj interpretativnoj zajednici. „*Govorno lice može ograničiti interpretaciju, to jest kontekst, i s njim u vezi kontekstualne efekte, na osnovu kojih se može tumačiti iskaz, tako da slušalac ima slobodu, ali i odgovornost da shvati značenje iskaza kako želi, i to se zove jaka komunikacija*” (Stojanović-Prelević 2013: 82). Prihvatimo li ovu definiciju, komunikacija između glumca i gledatelja jest *jaka komunikacija*. Ta komunikacija slabi sa smanjenjem slobode interpretacije slušatelja, te onda možemo ustanoviti kako je u slučaju komunikacije između glumca i majstora svijetla riječ o *slaboj komunikaciji*. U teatru se potvrđuje teza kako ovisno o zadatku slušatelja, te i o njegovom backgroundu, ovisi perlokucijski<sup>17</sup> efekt nečijeg govornog čina.

<sup>17</sup> Vidljivo je u kojoj su mjeri često nepodudarne namjere prilikom govora (ilokucija) i djelovanje koje ima na slušatelja (perlokucija).

#### 4.4. Suigra – buđenje novog vitaliteta

Imati ilokucijsku snagu do te mjere razvijenu da gotovo „zarobljavamo” svijest onoga koji nas sluša, ambicija je mnogih. To je prisutno kao namjera i u retorici, ali i u svakodnevi, tj. svijetu života, kao i u raznim izvedbenim formama. Međutim, glumčeva je uloga, po shvaćanju mnogih teoretičara, umjetnika i znanstvenika specifična. Riječ je o osobitoj snazi koja djeluje na svjesno i nesvjesno kako izvođača, tako i gledatelja. „Suigra” glumca i gledatelja, onako kako je Gavella shvaća, znači uspješno pobuditi unutarnji, organski plov gledatelja na određenu funkciju. „Mi glumca ne poimamo slušanjem i gledanjem, već time što se u nama paralelno s njegovom akcijom bude svi oni organski elementi koji su pratioci i regulatori tih akcija”, kaže Gavella (1967: 24). U trenucima kada je ilokucijska snaga glumčeva govornog čina iznimno velika, gledatelj zaboravlja sebe, briše „svoj vlastiti vitalitet”, te se u njemu budi, posredovanjem glumca, potpuno novi vitalitet (Gavella 1967: 25).

Gavella zaključuje: „glumac je čvrsto, organski vezan za naše najvitalnije funkcije” (1967: 24), te odatle dolazi *pobuđivanje paralelnih organskih pojava u svijesti gledatelja* i mogućnost dubinskog djelovanja na mase.

#### 5. Zaključak

Suvremeni neuroznanstvenici, mada zasigurno nisu čitali autore o kojima smo govorili (Gavella, Berry, Jouvét...), uvelike podržavaju baš one teze o kojima teoretičari i pedagozi glume, kao i citirani teatrolozi, desetljećima pišu. Naime, trenutno je na snazi uspostavljanje nove paradigme: „tijelo-um”, koja je značajna i na planu vladajuće epistemologije. Upitna je naslijeđena paradigma teorija svijesti koja zagovara razum „očišćen” od emocija, te se sve češće govori o tzv. Descartesovoj pogrešci. Emocije bivaju prepoznate kao *vodiči apstraktnog i logičko-matematičkog razmišljanja*. Damasio tvrdi: „doista postoji nit koja, na anatomskoj i funkcionalnoj razini, sposobnost rasuđivanja povezuje s percepcijom emocija i s tijelom” (Damasio 2003: 397).

U tom je smjeru proučavanje glume kao fenomena, kao i procesa rada na dramskoj izvedbi, što uključuje i pragmalingvističke teme i dileme, iznimno značajan korak što svjedoči o potencijalu prevladavanja binarnih opozicija unutar kojih se, svjesno ili nesvjesno, već dugi niz desetljeća krećemo te upućuje na mogućnost propitivanja dosadašnje hijerarhije koja je zagovarala odvojenost unutarnjeg i izvanjskog, pa tako i iskazivog i neiskazivog. Ljudska je svijest i njezin odnos spram jezika kompleksan, te ima snažan utjecaj na način i dubinu spoznaje subjekta.

Promjene koje vode ka „infraintelektualnosti”<sup>18</sup> značajan su pomak. No takav se doživljaj svijeta, prema uvidima suvremenih neuroznanstvenika, daje trenirati. Antonio Damasio ističe kako postoje osobe koje su tome sklonije, od kojih trebamo učiti, a to su – na iznenađenje mnogih – glumci.

<sup>18</sup> Lacroix uvodi termin *infraintelektualnost* opisujući poseban tip intelektualnosti povezan sa senzornošću, osjetilnošću.

Zahvaljujući takvom stanju svijesti "duboke skrivnice podsvjesnog oprezno se otvore i iz njih izađu osjećanja koja nam nisu uvijek razumljiva (...) i povedu nas onamo kuda im naredi nešto iznutra" (Damasio 2005: 57) te na taj način otvaraju put ka novim, značajnim spoznajama.

Upravo je to „baš jedan od razloga zbog kojih smo spremni skupo platiti ulaznice u kojima dobri glumci vrhunskim umijećem nadziru izražavanje" (Damasio 2005: 57).

## Literatura

- Artaud, Antonin (2000) *Kazalište i njegov dvojniki*, pr. Vinko Grubišić, ITI – Unesco, Zagreb.
- Austin, John Langshaw (1962) *How to do things with words*, Oxford University Press, Oxford.
- Austin, John Langshaw (2014) *Kako djelovati riječima*, pr. A. Milanko, Disput, Zagreb.
- Bach, Kent (2003) „Speech Acts and Pragmatics”, eds. Devitt, M. Hanley, R. Blackwell *Guide to the Philosophy of Language*, San Francisco: San Francisco State University.
- Badurina, Lada (2000) „Tekst i kontekst”, *Riječ*, časopis za filologiju, god. 6, 1, Hrvatsko filološko društvo, Rijeka, 7–17.
- Badurina, Lada (2005) „Od teksta prema diskursu”, zbornik *Od fonetike do etike*. O sedamdesetogodišnjici prof. dr. Josipa Silića, uredio Ivo Pranjković, Disput, Zagreb, 363–371.
- Badurina, Lada (2007) „Jezično raslojavanje i tipovi diskursa”, *Jezični raslojavanje i književni ideologemi*, ur. Krešimir Bačić, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, 11–20 (<http://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=1835&naslov=jezicno-raslojavanje-i-tipovi-diskursa>).
- Badurina, Lada, Pranjković, Ivo (2014) „O dijalogu”, u: Palić, Ismail; Drkić, Munir (ur.). *Sarajevski filološki susreti II (knjiga I)*. Bosansko filološko društvo, Sarajevo, 216–226.
- Bahtin, Mihail (1991) *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, pr. Aleksandar Badnjarević, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad.
- Berry, Cecily (1997) *Glumac i glas*, pr. Antonija Čutić, AGM, Zagreb.
- Biti, Vladimir (1997) *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Biti, Vladimir (2000) *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Branco, Rosa Alice (2003) „Tijelo razuma”, u: *Europski glasnik*, godište VIII, 8, Zagreb, 419–424.
- Crnojević-Carić, Dubravka (2008) *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb.
- Chekhov, Michael (2004) *On Theatre and The Art of Acting*, The Working Arts Library, New York.

- Čehov, Mihail (2004) *Glumcu – O tehnici glume*, pr. Vladimir Gerić, ITI – Unesco, Zagreb.
- Damasio, Antonio (2003) „Descartesova greška”, u *Europski glasnik*, pr. Tanja Tarbuk, Godište VIII, br. 8, Zagreb, 397–414.
- Damasio, Antonio (2005) *Osjećaj zbiljanja*, pr. Miloš Judaš, Algoritam, Zagreb.
- Gavella, Branko (1967) *Glumac i kazalište*, Dramaturški spisi, Sterijino pozorje, Novi Sad.
- Grujić-Erenrajh, Ljiljana (1985)  *Glasovno obrazovanje glumca*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd.
- Guberina, Petar (1952) *Zvuk i pokret u jeziku*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Jouvet, Louis (1983) *Rastjelovljeni glumac*, pr. Vlasta i Ana Gotovac, Prolog, Zagreb.
- Lacroix, Michel (2003) „Kult emocije”, u *Europski glasnik*, pr. Jagoda Milinković, Godište VIII, br. 8, Zagreb, 425–442.
- Lytard, Jean-François (1991) *Raskol*, pr. Svetlana Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci.
- Mead, George Herbert (2003) *Um, osoba, društvo*, pr. Srđan Dvornik, Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb.
- Plessner, Helmut (2004) „Prilog antropologiji glume”, u: Lazić, R. ur., *Filozofija pozorišta*, Biblioteka Teorija dramskih umetnosti, Beograd, 155–167.
- Recanati, François (1987) *Meaning and Force: The Pragmatics of Performative Utterances*, University Press Cambridge, Cambridge.
- Saussure, Ferdinand (1991) *Problemi opšte lingvistike*, pr. Sreten Marić, Nolit, Beograd.
- Searle, John R. (1981) *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Sloterdijk, Peter (1992) *Doći u svijet, dospjeti u jezik*, pr. Mirjana Stančić, Naklada MD, Zagreb.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1945) *Sistem*, Državni izdavački zavod Jugoslavije, Beograd.
- Stanislavski, Konstantin Sergejevič (1989) *Rad glumca na sebi 1,2*, pr. Ognjenka Milićević, Cekade, Zagreb.
- Stojaković Prelević, Ivana (2013) *Performativi i refleksivna komunikacijska namera*, doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet Beograd.
- Strasberg, Lee (1987) *A Dream of Passion*, Boston, USA.
- Užarević, Josip (2005) „Neurosemiotičko tijelo”, u: *Književna republika*, god. III, rujan/prosinac, Zagreb, 39–50.
- Young, Katharine Galloway (1987) *Taleworlds and Storyrealms, The Phenomology of Narrative*, Dordrecht, Boston, Lancaster.

## SUMMARY

Dubravka Crnojević-Carić

### FROM TEXT TO STAGE PERFORMANCE (IN SEARCH OF PATHS OF COMMUNICATION)

This paper explores the acting in an interdisciplinary way, linking the insights that come from theory and pedagogy of acting and theater studies (Branko Gavella, Michail Chekhov, Konstantin Stanislavsky, Lee Strasberg, Cicely Berry, Antonin Artaud), as well as from contemporary insights of neuroscience (Antonio Damasio, Michel Lacroix, Rosa Alice Branco). By analysing the creative process of the actor, I'll speak about the nature of speech acts. The actor has the privilege to explore different forms of the communication, as well as speech acts. The creative process of the actor will be analysed through the several work phases (the process of text reading, the individual introduction with the text, the group reading rehearsal, the misenscene rehearsal, tech rehearsal, as well as public performance). During the work processes on a play, communication participants are changing and they adopt the various strategies of communication.

An actor is the one who practices how to re-direct his attention, as well as speech act: he pays attention to the partner, to the director, technical staff, imaginary ideal spectators and real present auditorium. The paper thematises so-called "attention circles" which are defining the speech of actor.

Nature of "attention circle" is changing during the performance. All of the above (the creative process of the actor) is somehow connected with the everyday communication and with the communication during the public presentation of the default topics.

A separate part of this paper will be dedicated to those differences. In this paper I will also consider distinction between the speech act which has pragmatic function in the form of so-called "civil honesty" and position which requires "credibility and organic truth" in order to maintain the interplay between the actors/speakers and spectators /listeners.

**Key words:** *speech act; performance; actor; simultaneity of narration; the basic and expanded consciousness; the truth of the body*