

---

UDK 81'342:792  
792:81  
Esej

---

**Vlado Krušić**  
Učilište Zagrebačkog kazališta mladih, Zagreb  
Hrvatska

## RECITIRANJE (NI)JE GLUMA

### SAŽETAK

*Određenje recitiranja kao žanra koji retorici pripada upravo stoga jer nije gluma, stvara nemale poteškoće u poučavanju recitiranja. Nastojanje da se recitiranje odvoji od glume u Hrvatskoj posljedica je specifičnog povijesnog razvoja scenskoga govornoga standarda. U članku se primjerima pokazuje da recitiranje jest gluma. Autor se ujedno trudi odrediti specifičnosti recitatorskog stila koji se razlikuje od karakterne glume, koja dominira u dramskim medijima poput kazališta i filma.*

*Ključne riječi: recitiranje, gluma, govorne vrste, retorika*

---

U knjizi *U potrazi za izgubljenim govorom* Ivo Škarić *recitiranje* smješta u grupu "posebnih govornih vrsta", koju čine "govorenja koja su se ili razvila u sklopu suvremenih medija, ili su stara, ali po nekim odlikama nisu pravo retorička, ili su sasvim specifična". (Škarić, 1982)

Nešto dalje Škarić daje definiciju recitiranja popraćenu i nekim dodatnim pojašnjenjima: "Recitiranje (deklamiranje) je interpretativno govorenje pred publikom pjesničkih, proznih i govorničkih, u načelu tuđih, tekstova. Od svih retoričkih sastavnica recitator je autor samo govorne izvedbe. Recitiranje se bitno razlikuje od glume, koja ne pripada retorici, po tome što recitator govori u svoje ime, a ne preobrazuje se u neki drugi lik." (Škarić, 1982)

Ista određenja Škarić ponavlja u knjizi *Temeljci suvremenoga govorništva* objavljenj 2000. godine, koja, osim što nastoji opisati te definirati i standardizirati prepoznatljive vrste i podvrste suvremenoga javnoga govorenja, ujedno, u uvodnom tekstu, poziva na daljnju teorijsku i didaktičku razradu popisanoga.

Odazivam se tom pozivu. Više od dvadeset godina recitiranje i poučavanje recitiranja važan su dio mojih profesionalnih interesa, što velikim dijelom mogu zahvaliti upravo dugogodišnjoj suradnji i uvijek poticajnoj razmjeni mišljenja s prof. Škarićem. A kako to obično bude, praktične poteškoće, nedoumice i sumnje s kojima sam se u svom radu susretao, nametnule su potrebu jasnijeg promišljanja i određivanja temeljnih pretpostavaka, definicija i metodičkih uputa kojima svaka didaktika mora raspolagati da bi bila učinkovita. Naime, neke od postojećih pokazale su se u pedagoškoj praksi nedovoljno određenima, a onda i zbunjujućima te stoga nefunkcionalnima. Neke dileme sadržane su već u spomenutoj Škarićevoj definiciji: *Jesu li recitiranje i deklamacija isto? Što znači da je recitiranje "govorenje u načelu tuđih tekstova"? Je li točno da recitiranje nije gluma? Ako gluma ne spada u retoriku, što je onda sa scenskim govorom? Vrijede li za nj ikakve retoričke kategorije ili ne? A ako recitiranje možda ipak jest gluma, hoće li to značiti da recitiranje nije retorička vrsta? Odnosi li se retorika samo na govornu djelatnost u zbilji ili i u fikcijskim oblicima?* Kao dramski i recitatorski pedagog iz iskustva znam da o odgovorima na ova pitanja ovisi koji će umjetničko-pedagoški ciljevi biti zadani učeniku-recitatoru te kako će biti razrađeni umjetničko-pedagoški postupci kojima te ciljeve treba dosegnuti.

Ovdje ću se baviti problemom koji mi se presudno nametnuo u pedagoškom radu i čije je rješavanje, pokazalo se, razriješilo i izgladilo mnoge druge nejasnoće prakse, naime i tvrdnju da *recitiranje nije gluma*.

No, prije nego iznesem svoja razmišljanja, želio bih pojasniti uporabu pojedinih pojmova, bez obveze da ih odmah i konačno definiram.

Neovisno o malo prije navedenoj definiciji, nazive *recitiranje* i *recitacija* koristit ću, najprije, kao zamjenska imena za široko shvaćeno "govorenje poezije". Pri tome treba imati na umu da kad se danas kaže "poezija" ili "pjesništvo", običan čitatelj, a ne stručnjak, najprije pomisli na isto tako široko shvaćeno *lirsko* pjesništvo. Ne isključujući iz njega epske ili dramske

elemente, recitiranje (recitaciju), dakle, bitno vezujem za *lirsko* kao kvalitetu koja ga kao vrstu umjetničke djelatnosti određuje kako u shvaćanju šire publike, tako i u ovom mojem izlaganju. To je *šire* određenje recitiranja kao žanra.

Međutim, ono nam ništa ne govori o brojnim razlikama, vidljivima u praksi, između pojedinih oblika i osobnih inačica ovako široko shvaćene recitatorske djelatnosti. A upravo te razlike u nastupu, vezane i uz osobni stil izvođača, i uz kakvoću izvedbe, često daju osnovu za procjenu da nešto jest ili nije recitiranje. Kad, dakle, s opisa šire recitatorske prakse pristupamo njezinu vrednovanju, *spontano u uporabu uključujemo i jedno uže shvaćanje recitiranja*, jer provjeravamo je li recitator uspio upravo recitatorskim, a ne nekim drugim sredstvima oblikovati svoj nastup. Stoga ću *pod recitiranjem (recitacijom) podrazumijevati eminentno stvaralačku, osobnu i autorsku, umjetničku djelatnost*. Ona, dakako, uključuje "posredovanje između pjesničkog djela i slušatelja/gledatelja", ali se u njemu ne iscrpljuje. Naime, može se jednako valjano reći da izabrani pjesnički tekst posreduje između recitatora i slušatelja/gledatelja. Drugim riječima, *u dobroj recitaciji ne samo da recitator izgovara tekst, nego i tekst izgovara recitatora*. Jednako kao i Škarić, recitiranje odvajam od interpretativnog čitanja.

Kao praktičara, uvijek me čudila tvrdokornost u nas široko rasprostranjenog uvjerenja da recitiranje i gluma nisu isto. Također, ovo inzistiranje na podjeli čini se da je hrvatska osobitost, jer nigdje drugdje nisam primijetio da se različitost recitacije spram drugim oblicima govornog stvaralaštva pokušava objasniti time da ona nije gluma. Francuzi znaju da glumci u klasicističkoj drami recitiraju dok glume. Njemački glumci bez stida zapjevavaju dok glume Goetheova *Fausta*. Čini se da pitanja kojima ću se baviti, za strane glumačke pedagoge uglavnom ne predstavljaju nikakav veći problem. Stoga sam si postavio jednostavno pitanje, ali iz drugog smjera: Ako recitiranje jest gluma, što se bitno mijenja?

Razlikovati retoričke govorne vrste od karakterne glume uobičajene u raznim dramskim žanrovima potrebno je. Dakako, ne samo zbog veće preglednosti vrsta i podvrsta te prepoznavanja njihovih značajki, što je pitanje opće kulture i bogatstva njezine teksture, nego i zbog konkretnih zahtjeva koji se postavljaju pred govorne profesionalce, posebno pred umjetnike. Lakonsko, a stoga i neodgovarajuće, dijeljenje na "recitaciju" i "glumu", pak, iz vidokruga uglavnom gubi prirodu njihova uzajamna odnosa, kao i sve nijanse koje zapravo čine bogatstvo scenskih govornih umjetničkih vrsta i žanrova, kao i osobnih interpretacija.

Dakako, recitiranje – a ono loše ponajprije – lako se prepoznaje i izdvaja po nekim čujnim i vidljivim znakovima. Zapjevavanje, držanje vremena u govoru, rimovanje i isticanje ritma pri govorenju tekstova u vezanu stihu, neobraćanje partneru, okrenutost gledateljima, (pretežito) mirovanje na pozornici uz prigušenost geste i mimike..., sve te prepoznatljive značajke recitiranja karakternu glumu u kazališnim predstavama mogu samo ograničiti. Razlike su tu neupitne, no nedostatne za određivanje nedvosmislene granice između recitacije

i glume. Uz to, argumenti za razdvajanje nisu posve jasni, a često su i proturječni.

Tako Škarić, osim u nadopuni uz već navedenu definiciju recitiranja, u uputama polaznicima govorničke škole jasno želi razdvojiti recitiranje od glume tako što im izravno kaže: "Budi ti, recitator, a ne glumi pjesnika ili koji drugi lik!" (Škarić, bez godine.) Namjera je jasna: "Budi osoban!", poručuje Škarić recitatoru. No, je li uputa ispravna? Primjerice, također pokušavajući razgraničiti glumu i recitaciju, Branko Gavella kaže: "...glumac govori svoj tekst kao da je njegov vlastiti, on nastoji dočarati situaciju, kao da on pomoću danih tekstova iznosi svoje vlastite doživljaje". I dalje: "Recitator ne iznosi tekst kao direktan izraz svog doživljaja, već iznosi svoj umjetnički doživljaj izazvan tim tekstom." Recitatorova "osobnost neka ne prekorači granicu danu njegovom zadaćom, a to je: svoj doživljaj dati u službi oživljenja i stvaranja potpune slike pjesničkog sadržaja". (Gavella, 1967: 72) Što da recitator, ili recitatorski pedagog koji čita malobrojnu stručnu literaturu i sluša glas autoriteta, što dakle da učini suočen s dvije ovako oprečne upute? Ne samo recitator i njegov učitelj, nego i svaki psiholog našao bi se u nedoumicama o tome što se tu zapravo hoće reći i kakve didaktičke pouke iz rečenog valja izvući. Primjerice, ako recitator govori u vlastito ime, ako je on on, u čije će ime izreći tekst s kojim se osobno ne slaže? Kako shvatiti Gavellinu istovrsnu argumentaciju, ali koju on daje o glumčevom stvaralaštvu? Što znači da recitator ne iznosi tekst kao izraz svog doživljaja, nego iznosi svoj umjetnički doživljaj izazvan tim tekstom? Je li to uopće dvojba – tekst ili doživljaj? Zar i glumac ne stavlja svoj doživljaj u službu oživljenja i stvaranja potpune slike pjesničkog sadržaja dramskih tekstova Shakespearea, Calderona, Eshila ili Racinea? Zar su tekstovi tih dramatičara lišeni pjesničkosti?

Neodgovaranje na ovakva pitanja u sustavnom poučavanju recitiranja izaziva nemale nedoumice, koje se u praksi mogu preskočiti, prešutjeti ili odgoditi, no koje stvaraju trajan šum u radu školaraca koji recitiraju i njihovih učitelja, a također u našem glumačkom obrazovanju.

U školovanju naših dramskih profesionalaca odvojenost recitiranja i glume drastično se iskazuje između ostalog tako da, i unatoč nekim aktualnim nastojanjima, studenti glume nastavu scenskoga govora, u okviru koje se po naravi profesije dosta i recitira, uglavnom doživljavaju kao odrezanu od ostatka svog školovanja. To je kod mnogih, s jedne strane, stvorilo trajni otpor oblicima umjetničkoga govora koji nisu karakterna gluma. S druge strane, interpretiranje pjesničkih tekstova svodi se na kultivirano, ali neosobno, interpretativno čitanje kakvo danas dominira u govornom izvodenju poezije na radiju i televiziji.

Kao jedan od očeva modernog hrvatskog teatra i osnivač moderne hrvatske kazališne škole, Gavella se čitavog života bavio problemima modernog hrvatskoga scenskoga govora, i neprekidno je isticao velike poteškoće vezane za činjenicu da se, za razliku od scenskoga govora nekih drugih srodnih naroda, u nas radi o umjetnoj lingvističkoj tvorevini. Ipak, ne samo da je potomcima ostao dužan čitavu jednu pedagogiju scenskoga govora (koju tek možemo naslućivati u njegovim raspravama o prirodi glumačkoga stvaranja),

nego je nekim svojim idiosinkrazijama - zasigurno opravdanima u doba u kojem su nastale, no koje nitko nakon njega nije dovodio u pitanje niti raščlanjivao – pridonio da niz pitanja, među kojima i pitanje je li recitacija gluma ili ne, (p)ostanu zamućena. Gavella je u svom redateljsko-pedagoškom radu neprekidno radio na oplemenjenosti i kultiviranost hrvatskoga scenskoga govora, tako još i više na njegovoj uvjerljivosti, prirodnosti i istinitosti. U to ime prognao je iz hrvatskoga glumišta – kao lažno i artificijelno – *deklamiranje* naslijeđeno od austro-njemačkih glumačkih modela koje su hrvatski glumci između dva svjetska rata još obilato koristili./1/ U razdoblju poslije Gavelline smrti opći prezir profesionalaca prema deklamiranju kao govornom stilu prenio se, nažalost, i na recitiranje kao djelatnost, tako da ono sve više ostaje predmetom zanimanja općeg školskog sustava i njegovih aktivnosti (nastava jezika i književnosti, priredbe, smotre), dok kao umjetnička disciplina među profesionalcima kržlja i biva neproblematizirana.

I školski metodičari u uputama voditeljima školskih recitatorskih družina, iako s drugog polazišta i zbog drugog cilja, ponavljaju distinkciju između recitiranja i glume ne čineći je nimalo fleksibilnijom. Njihovo je polazište uvjerenje da je recitator "posrednik između književne riječi i slušatelja", a cilj, sukladno tomu, "govornim izrazom približiti slušateljima napisano umjetničko djelo". (Kunić 1990) Recitiranje je tu poglavito shvaćeno kao pomoćna aktivnost u sklopu nastave jezika i književnosti. U školskom priručniku o govornoj interpretaciji umjetničkoga teksta Novak Novaković razlikuje "glumca" i "recitatora-čitača" (Novaković 1980), čime, usprkos svim lijepim riječima i točnim zapažanjima o samosvojnosti stvaralaštva recitatora, poništava bitnu – i čujnu – razliku između recitiranja i čitanja. S druge strane, upravo su školske smotre u nas najživlji prostor u kojem se recitiranje danas ostvaruje, sa svim različitostima, žanrovskim i stilskim preklapanjima, nijansama i neodređenostima, dakle, s vrlinama i s manama, spoznajama i dvojama koje dinamična i raznovrsna praksa, lišena nažalost opće-priznatih modela i odgovarajuće teorije, nudi u izborilju.

A sad, vratimo se početnom pitanju: Je li točno da recitiranje nije gluma?

Neće biti teško ustvrditi da recitiranje *jest* gluma; bit će zahtjevnije zaključiti o kakvoj se vrsti glume radi i po čemu se recitiranje bitno razlikuje od karakterne glume. Uzimajući u obzir široko rasprostranjenu mistifikaciju koja prati glumu i još više glumački svijet, definicija glume koju daje Lee Strasberg u opširnom članku u *Encyclopaedii Britannici* bezobrazno je jednostavna i glasi: "Prema općem uvjerenju, gluma nije toliko mimikrija, egzibicionizam ili imitacija koliko sposobnost reagiranja na zamišljene poticaje" (Strasberg 1995). Jednako tako i Michael Kirby kaže vrlo sažeto: "Kad god izvođač na bilo koji način oponaša, predstavlja, utjelovljuje itd., on ili ona glumi", i još: "Može se reći da gluma postoji u najneznatnijoj i najjednostavnijoj radnji koja uključuje pretvaranje (*pretence*)" (Kirby 1995). Dakle, ustvrdimo li da recitiranje jest vrsta

"reagiranja na zamišljene poticaje" ili da se recitator makar i malo "pretvara", onda je ono gluma.

A što su "zamišljeni poticaji"? I što je "pretvaranje"? Ništa drugo nego ono čarobno "kao da" o kojem govori Stanislavski kao pretpostavki svake glume, korak kojim iz zbilje zakoračujemo u dramsku fikciju i u njoj preuzimamo određenu ulogu. Ta sposobnost - dramska sposobnost – obilježje je čovjeka kao vrste, ona ne počinje s kazalištem niti glumcima, nju posjeduju i mala djeca služeći se njome za potrebe vlastita sazrijevanja, a dramska je umjetnost njezina socio-kulturna nadgradnja i izraz. "Mi dramtiziramo stalno, traži li to od nas učitelj ili ne, s glumačkom školom ili bez nje. Ovu sposobnost nisu izmislili dramski pedagozi ni kazalištarci, kao što ni kipar nije izmislio kamen koji kleše. Oni je samo koriste na poseban način" (Robinson 1980).

Glumčevi "zamišljeni poticaji" su mnogostruki, često proturječni, mogu doći iz različitih izvora i s različitih razina, najčešće iz svijeta dramskog teksta i predstave, tih tvorevina mašte opredmećenih u djelu-predmetu (tekst), odnosno u djelu-dogadaju (predstava). S druge strane, za svoje stvaralaštvo glumac obilato uzima poticaje iz proživljena ili saznata osobna iskustva. Ukupnost glumčeva reagiranja na te zamišljene poticaje oblikuje njegov scenski lik – izmišljaj kojeg je on autor – kao konačno ostvarenje preuzete uloge.

Kao što dramski glumac svoj prvi poticaj dobiva iz dramskog teksta u kojem mu je dodijeljena uloga, pri čemu se kroz samostalan i zajednički rad s redateljem i ostalim glumcima mora upoznati s cjelinom teksta, njegovim značenjima, značajkama i funkcijom svoje uloge, odnosima spram drugih likova itd., tako i pjesnički tekst – tvorevina pjesnikove mašte, "svijet pjesme", kako pedagozi i kritičari s pravom govore – za recitatora predstavlja osnovni poticaj njegova stvaranja. Recitator je stvaralac po vlastitu doživljaju pjesničkog teksta koji interpretira. Zato svijet pjesme recitator mora ne samo upoznati i shvatiti; on mora "ući u njega" i doživjeti ga. Dakako, za doživljaj bilo kojeg umjetničkog teksta još nije potrebna gluma u pravom smislu riječi, nego uživanje i empatija kakvu doživljavaju čitatelji knjiga i gledatelji kazališnih ili filmskih predstava kad se užive u sadržaj onoga što prate. No, takvo uživanje već je korak prema glumi. Ono je gluma u vlastitu duhu, gluma koju ne pokazujemo drugima, bliska sanjarenju i maštanju i u pravilu snažnog emocionalnog djelovanja.

Recitator, međutim, ima konkretan zadatak: javno izvesti pjesnički tekst. No, reći će se, ako je bio dobar čitatelj, ako je snažno doživio izabrani pjesnički tekst i proniknuo u njegova značenja, to još uvijek ne znači da u izvedbi mora glumiti. Što ga, dakle, u pjesničkom tekstu obvezuje na glumu?

Pojam glume neodvojiv je od pojma uloge ili lika. Kroz ulogu/lik gluma kao stvaralački čin postaje vidljiva, pretvara se u umjetnički oblik. Pa gdje su uloge/likovi u pjesničkim tekstovima? U epskim i epsko-lirskim pjesničkim oblicima likove prepoznamo prilično lako. U *Eneidi* se odmah na početku javlja *pripovjedač*, koji pripovjeda doživljaje Eneje i drugova, ali i *prepričava*, koristeći upravni govor, što su to Eneja i Didona, razgovarali odnosno što joj je

pripovjeda o Eneja o svojim doživljajima. Isto nalazimo u *Hasanaginici* i u Senoinim povjesticama. Uloga/lik je ovdje, dakle, onaj koji pripovjeda o događajima koje iznosi, karakterizirajući likove o kojima govori baš onoliko i onako kako bi to učinio pripovjedač.

A gdje su uloge/likovi u "pravim" lirskim pjesmama? Uloga/lik u lirskoj pjesmi je ono što se obično naziva "lirskim subjektom". Književna interpretacija i stilistika već su davno odbacile automatsko poistovjećivanje subjekta lirske pjesme i privatne osobe pjesnika. Subjekt pjesničkog teksta može, ali ne mora, biti doživljen i shvaćen kao privatni pjesnikov glas. Cesarićev pjesnički glas možda je najbliži tome, ali ni tada ne bismo smjeli pasti u iskušenje da ga po svaku cijenu poistovjećujemo s privatnim životopisom, nego prvenstveno s onim pjesničkim. I Tadijanovića ćemo u većem dijelu njegova opusa tako doživljavati, no tu već osjećamo značajnu razliku između pjesama, kakva je velika većina, pisanih sa stanovišta pjesnika koji reagira na događaje koji se njemu i oko njega događaju, i pjesama s temama iz dječastva, gdje osjećamo vremenski i psihološki odmak autora i gdje je lirski subjekt dijete s pripadajućom mu dječjom psihologijom, pa dakle i s drukčijom karakterizacijom. Pjesnici, međutim, u svojim pjesmama progovaraju mnogim glasovima. U Mihalićevoj pjesmi *Sam jer takva je pobjeda*, subjekt iskaza opisuje sebe kao nekoga tko hotimice, s prkosom i čak sa stanovitim užitkom, poprima vučja obilježja. U pjesmi *Pastorala*, tekst govori ovca. Glasovi lirskih subjekata u te dvije pjesme potpuno su različiti, to su dva različita lika, njihove su karakterizacije potpuno suprotne, a ipak su obje pjesme istinski mihalićevske, obje se bave istom temom - sudbinom pojedinca u totalitarizirajućem društvu - no dok je prva patetična, druga je ironična. Slamnigovo pjesništvo, pak, vrvi raznolikim, neki put čak bizarnim lirskim subjektima. Poznata *Barbara* nosi podnaslov "Večernja čakula barba Nike", u *Naronskoj siesti* govore Drus i Drusilla, stanovnici rimske vile negdje na ušću Neretve, u pjesmi *Htio bih da mogu nekud otputovati* govori nepokretna karijatida, a u pjesmi *Porezala sam se*, Slamnig je promijenio spol, naime, jedini lirski subjekt je ženskoga roda.

Čak kad pisac i ne bi koristio lirske subjekte različitih karakterizacija niti uočljivo različite uloge/likove, *lirski je subjekt za nas kao čitaoce uvijek neki u tekstu-napisani-glas koji govori*, glas što ga neki put doživljavamo kao glas (maskiran ili ne) pjesnika, a neki put kao glas s kojim se poistovjećujemo, pa *kao da* postaje naš vlastiti glas. Taj glas, smatrali ga glasom pjesnika ili nekog drugog, ima sva obilježja lika kojem se mogu pripisati određena karaktera obilježja i psihološka stanja, kao i odrediti kome se taj lik unutar svijeta pjesme obraća. Isto se tako može ustanoviti o čemu se u pjesničkom tekstu govori, dakle tema, te kako se govori, tj. s kojim osjećajima, raspoloženjem i odnosom, a može se odrediti i što se u tekstu događa, dakle radnja (premda učitelji hrvatskog i danas poučavaju da u lirici radnje nema). Sve su ovo – dakako, uz analizu formalno-stilističkih obilježja teksta – uobičajene zadaće koje, u pisanom obliku, školnički, ili intuitivno, mora izvršiti svaki tumač pjesničkih tekstova. Za recitatora ne je samo logično, nego je i nužno da lirski subjekt pjesničkog teksta

shvati kao lik koji u recitaciji treba oživotvoriti. Jer to nije glas njegove privatne osobe koji se u recitaciji treba čuti, nego u-tekstu-napisan-glas; dakle *uloga*, predložak po kojem treba raditi i koji očito treba *odglumiti*. Različitost i samostalnost pjesničkog djela spram privatnoj osobi i životopisu pjesnika čine ovaj zahtjev valjanim, bez obzira na to interpretira li recitator tuđi ili vlastiti tekst.

Za recitatora, pak, nakon što je pjesnički tekst pročitao i doživio kao čitatelj te nakon što je obavio sve navedne zadaće, pojavljuje se ona glavna obveza: Kako tekst pretvoriti u govorom oblikovano umjetničko djelo - svoje djelo - poštujući pritom što više onoga što je i kako je u tekstu napisano? Kako vidimo, ovdje se otvara prostor stvaralačkoj vlastitosti recitatora, njegovu autorstvu. Kao pedagog, za ovu zadaću tražim od recitatora da naprave neku vrstu dramaturško-redateljskog plana izvedbe i to tako da odgovore na nekoliko jednostavnih pitanja: "Tko sam ja dok govorim pjesnički tekst?", zatim "Tko mi je sugovornik, tj. komu govorim?", pri čemu se ne misli na stvarnu publiku koja će recitatora slušati ili gledati, nego na u-tekstu-naznačenog-ili-pretpostavljenog-sugovornika, dakle, na onog koji pripada fikcijskom svijetu teksta. Slijede pitanja: "Kako govorim, tj. kojim osjećajima, raspoloženjem i kakvim odnosom?" i "Što zamišljam dok govorim pjesnički tekst?", a nije nekorisno, naročito ne za mlade recitatore, odgovoriti i na pitanje: "Što svojim govorom poručujem?" Osim posljednjeg, sva ostala pitanja mogu pomoći da jasnije uočimo glumačku prirodu recitiranja, ali također da pokušamo razjasniti, te možda izgledati moguće nesporazume.

Ograničimo se na pitanje: "Tko sam ja dok govorim pjesnički tekst?" Odgovor kod niza pjesničkih tekstova može glasiti: "Dok govorim ovaj tekst ja sam netko tko ima takva i takva obilježja, odnosno takav i takav problem. Takva obilježja, odnosno takav problem poznati su mi iz privatnog života, pa se ne moram truditi glumiti nekog drugog. Dakle, dok govorim ovaj tekst, ja sam ja." Ovakav odgovor vjerojatno će zadovoljiti recitatorske pedagoge koji od recitatora traže da tekst govore "u vlastito ime", ali to još ne ukida glumu kao "reagirane na zamišljene podražaje". Naime, u vlastito ime se može izgovoriti i Mihalićeva pjesma o ovci kao i ona o čovjeku koji postaje vuk, no karakterizacije likova koji u njima govore bitno su različite, pa ih prema tome nužno treba različito i govoriti, s različitim raspoloženjem i odnosom, te s različitim zamišljajima. A zamišljati ili predočavati nešto u skladu sa sadržajem teksta - prostor, zvuk, dodir, okus, osobe ili događaje, stvarne ili sanjane, ili viđene na televiziji - sve to potiče doživljajnost, osjećajnost i izražajnost recitatora, pomaže mu da bude u pjesničkom tekstu i da ga proživljava. Škarić u uputama recitatorima govori nešto slično: "Predočuj doslovna značenja, sva!" (Škarić, bez godine) A sve to nisu ništa drugo nego "zamišljeni podražaji" koje govor "u vlastito ime" nipošto ne isključuje, niti oni njega isključuju; to je, dakle, sasvim jednostavno rečeno - gluma.

Što pedagoški dobivamo ako prihvatimo da recitacija jest gluma? Prije svega, recitator i njegov pedagog dobivaju smislen i opipljiv okvir za rad na



osnovnom materijalu recitatorovog stvaralaštva, a to je njegova doživljajnost - oćuti, emocije, asocijacije, predodžbe – kojom treba reagirati na tekst izabran za recitiranje. Ne može se kao interpretator ući u "svijet pjesme", a da se ne glumi. Jer "svijet pjesme" jest imaginarni, fikcijski poticaj recitatorovu doživljaju. Stoga je uputa: "Ne glumi!" neprirodna i recitatora sputava u stvaralačkom procesu, budući da taj proces nije ništa drugo nego rad na sebi i vlastitoj doživljajnosti koju recitator pokušava uskladiti, s jedne strane, s izabranim tekstom, a s druge, s vlastitim izražajnim sposobnostima, rećena uputa može, u blažem obliku, dovesti kod recitatora do nerazumijevanja onoga što sa sobom treba ćiniti, a u težem slučaju i može blokirati stvaralaćki proces. To se čeće događa s vrlo mladim recitatorima, koji još ne znaju analizirati, odnosno njegovati vlastitu doživljajnost. Usuprot tomu, sugestija: "Zamišljaj tko si, gdje si i što doživljavaš dok izgovaraš izabrani tekst!", što odgovara Škarićevoj uputi govornicima-recitatorima: "Predoćuj doslovna znaćenja, sva!" (drugim rijećima: "Da, glumi!"), svakog recitatora dovodi u svjestan kontakt s vlastom emocionalnošću, doživljajnošću, maštovitošću a onda i izražajnošću, kojima se, ovisno o talentu i zrelosti, može baviti u punoj slobodi stvaralaćkog istraživanja i "kopanja po sebi", bez nepotrebna opreza je li to možda gluma ili nije.

Pretpostavljam da sve rećeno još uvijek može djelovati dovoljno prihvatljivo svima onima koji i nadalje smatraju da recitator ipak mora govoriti "u vlastito ime". Sto je, međutim, sa slučajevima kad odgovor ne može biti: "Ja sam ja dok govorim tekst", i kada recitator u oblikovanju subjekta iskaza treba napraviti veću glumaćku karakterizaciju? To naroćito vrijedi za pjesnićke tekstove koji nisu ćisto ili ćak pretežitio lirski, primjerice oni u kojima dominiraju dramska obilježja, poput niza Krlećinih *Balada Petrice Kerempuha*. Uzet ću kao primjer samo dvije, "Ni med cvetjem ni pravice" i "Baba cmizdri pod galgama", u kojima kajkavština ima važnu ulogu u karakterizaciji i stvaranju raspoloženja, i gdje u prvoj treba ostvariti i odglumiti nekoliko razlićitih likova (s jedne je strane pobunjenik "terputec", glas "poljskog draća", s druge "ponizni gumbek", glas "fijolica dišećih", a između njih neutralni pripovjedać), dok je druga po formi zapravo monolog u stihovima. Najveći broj profesionalaca takve pjesme u pravilu izvodi kao monologe, jer je tako lakše i dopadljivije. Ni jednoj ni drugoj pjesmi, međutim, ne može se osporiti lirska dimenzija, tj. onaj spoj raspoloženja, smisla i estetskog oblika koji nalazimo samo u lirici i koji se ne ostvaruje u epskoj naraciji ili dramskom zbivanju. Za interpretatora koji spomenute Krlećine tekstove ne želi iskoristiti da bi ostvario tek efektne i dopadljive likove, nego ih interpretirati kao samosvojne umjetnićke cjeline, ovdje se nameće zadaća da svojom interpretacijom obuhvati i pomiri sve spomenute znaćajke u recitaciji kao scenskoj govornoj vrsti. To znaći da ove i slićne tekstove treba, s jedne strane, oblikovati prvenstveno *govornim* izražajnim sredstvima, ćime ukupan opseg glumaćkih sredstava biva reduciran, a s druge, da se *dramski momenti podrede i interpretiraju kao dio dominantno lirske cjeline*. To zapravo znaći zadati si drukćiji stvaralaćki cilj nego što bi to ućinio izvođać kojemu je jedina

želja ostvariti dopadljiv monolog lika koji govori. Cilj je ovdje realizacija lirskog potencijala teksta, a time se mijenja i glumački zadatak. Kako?

Nastojeći odrediti antropološke parametre lirske pjesme, Zoran Kravar ističe da "lirska pjesma svojom izražajnom funkcijom dodiruje nadindividualnu subjektivnu podlogu". (Kravar 1983) "Komuniciranje lirskim iskazima... ne služi poravnavanju nejednakosti između pjesničke preosjetljivosti i ravnodušnosti mnoštva. Misija je lirike prije u formuliranju i konzerviranju subjektivnih stanja koja se na sličan način, izazvana istovrsnim stimulima, uspostavljaju u duševnom životu mnogih individua" (Kravar, 1983). Bez obzira na to kako subjektivan, intiman, čak hermetičan i ekskluzivan bio iskaz pjesnika, samom činjenicom da je oblikovan kao nešto što prepoznamo kao pjesnički tekst, kao djelo, on se uklapa, te time i sam pridonosi njegovu opstojanju, u ono što Kravar naziva njegovim "nadindividualnim kodom". Lirika je "ritualizirani izraz društveno posvećenih i obilježenih afekcija" (Kravar 1983), a prepoznatljivost tom ritualiziranim izrazu daju njegove kodne oznake, one po kojima lirsku pjesmu razlikujemo ne samo od drugih književnih oblika, nego i od svakodnevnog govora.

Kao što subjektivna očitovanja pjesnika lirskim tekstom bivaju društveno kodificirana, postajući tako dijelom neke opće osjećajnosti i duševnosti, jednako tako "u kontekstu lirske pjesme faktor 'primatelj' pojavljuje se uvijek kao pripadnik manje ili veće društvene zajednice, kao sudionik u kolektivnoj svijesti, kao osoba koja vlada nizom društvenih konvencija." Lirska pjesma "računa s apstraktnim osobinama svoga čitatelja (poznavanje jezika, sposobnost prihvaćanja metričkih i stilskih konvencija, poznavanje vrsnih kodova) koje nisu vezane za jednu individuu ili za posebne životne situacije" (Kravar, 1983). Sprega pojedinačnog i skupnog iskustva u lirici se, prema Kravaru, očituje tako u dva uzajamno uvjetovana i ispreplićuća vida: najprije kao a) nadindividualno iskustvo, koje se zatim ostvaruje u prepoznatljivu b) nadindividualnom kodu, s time da vrijedi i suprotno kretanje: općeprihvaćeni kod sam po sebi je u stanju nečije subjektivno i ekskluzivno iskustvo – koje može proturječiti društvenim kodovima, običajima i moralu – učiniti društveno legitimiranim iskazom. Od romantizma lirika to svojim značajnim dijelom upravo i jest – utočište Razlike i Drugosti.

Vanjske oznake javnog izvođenja lirike, od antičkih rapsoda do Allana Ginsberga, oduvijek su kroz povijest zapadnjačke kulture uzimale u obzir, pratile i potvrđivale ovo njezino nadindividualno značenje. *Svečano raspoloženje, dostojanstveno držanje, povišen ton izvedbe, pjevačka izvedba ili, u kasnijim razdobljima, pjevna intonacija govorne izvedbe, posebne prigode u kojima se lirika izvodila, kao i poseban način izvođenja koji i prigodu čini posebnom*, sve su to bile njezine kodne oznake po kojima je i danas prepoznamo.

No, osim scenskih izvedbenih oznaka, lirika je kodificirana oblikom jezika i teksta: stihom prije svega, zatim rimom i ritmom, osebujnim vokabularom, nesvakodnevnom sintaksom, a često i grafizmom.

Koje, pak, posljedice za recitatora ima činjenica da lirika svojim psihološkim sadržajem kao i svojim kodovima bitno predstavlja nadindividualno iskustvo? Na koji način u svom govornom nastupu ostvariti ovu nadindividualnost? To se, dakako, najprije postiže isticanjem vanjskih oznaka lirskog događaja. Većina recitatora i njihovih pedagoga to upravo i čini, prihvaćajući kod jer je jednostavno kod, više intuitivno osjećajući čega je on izrazom, negoli zbog jasne svijesti o tome. Za recitaciju kao *umjetničko* govorno djelo to, međutim, nije dostatno. O tomu često svjedoče upravo neiskusni recitatori, u čijim se nastupima te vanjske kodne oznake prevrću u svoju suprotnost – dostojanstveno držanje pretvara se u ukočenost, povišeni ton u lažni patos, a zanos djeluje hinjeno i naučeno.

Da bi bio stvaratelj, autor, a njegova recitacija umjetnički ostvaraj, recitator mora, glumački rečeno, nadindividualno iskustvo proživjeti u trenutku izvedbe. I taj osjećaj nadindividualnosti, koji se, kad je ostvaren, empatički prenosi i na publiku, čini recitaciju različitom od karakterne glume. Samo preko takva stanja vanjske oznake lirike postaju logične i opravdane. Uz ukupna sredstva svog scenskog nastupa, recitator mora i svojom glumom oblikovati pijadestal na koji će se uzdignuti i koji će mu omogućiti da s njega progovori dvostrukim glasom, i osobnog i nadosobnog iskustva. Od njega se traži podignuta, ritualizirana govorna i glumačka izražajnost.

Odgovarajući tako na pitanje "Tko sam ja dok govorim pjesmu?" za interpretatora Cesarićeve *Pjesme mrtvog pjesnika* odgovor ne može biti tek "pjesnik", nego "Pjesnik"; u Ujevićevoj *Svakidašnjaj jadikovci* ne obraća se Bogu tek "osamljeni čovjek", nego "Osamljeni Čovjek", zastupnik Čovjeka kao Bića Samoće; u Mihalićevoj *Pastorali* lirski subjekt nije ovca nego Ovca, alegorijski lik u jednom svijetu gdje se ispravnost društvena ponašanja mjeri slijedenjem Predvodnika. U umjetničkom recitiranju publika uz osobni glas recitatora čuje i glas tog nadosobnog iskustva. To može biti glas nekog kolektiviteta – Plemena, Naroda, Klase, Čovječanstva – ali i glas, u modernom pjesništvu mnogo češći, Čovjeka, Umjetnika, Pjesnika uopće, nekog osjetljivog Ja, subjekta koji može biti u oporbi s općeprihvaćenim vrijednostima. To isto može biti glas nekog općeg nadindividualnog jedinstva poput Sudbine, Boga ili Prirode... Osobni glas recitatora s njime mora biti stopljen. Tako oblikovan glas ne dopušta da se recitatorska izvedba pretvori u karakternu glumu, jer uzvisuje lirski subjekt, a preko njega i publiku, iz pojedinačnosti u općost, iz osobne drame u nadindividualni patos.

Takvo stanje nadindividualnog patosa izvodača, nužnog za recitiranje lirskog pjesništva, i vidi se i čuje. Njegov izraz može poprimiti različite inačice, uključiti različite momente i stupnjeve dramskog ili epskog iskaza, zatim različite stupnjeve emocionalnosti, od krajnje suzdržanih emocija do njihova paroksizma, ovisno o vrsti teksta, kao i ovisno o osobnosti recitatora, ali je manifestiranje tog patosa nedvojbeno takvo da ga ne smatramo karakternom glumom.

Za razliku od iskaza koji su dominantno dramski ili epski, kao u dramskoj predstavi ili u filmskoj priči, gdje se susrećemo s izrazito individualiziranim diskursima kao dijelovima veće cjeline koju treba spoznati i razumjeti, i gdje imamo mogućnost kritičkog odnosa spram tim iskazima, odnosno spram događaju ili postupku većeg broja pojedinačnih likova, u lirici smo suočeni s izravnim pozivom pretpostavljenoj publici da, sada i ovdje, kroz empatičko sudjelovanje u individualiziranom umjetničkom iskazu, pisanom ili govorenom, osjeti i prepozna neku općost ljudskog iskustva. Otuda su prepoznatljive ritualne značajke recitatorskog nastupa. Dramski lik rezultat je drukčije logike, pa je i gluma kojom se oblikuje uglavnom lišena ritualnih zahtjeva.

Ukratko. Ako recitiranje, kao govorno interpretiranje poglavito lirskog pjesništva, smatramo eminentno stvaralačkom, autorskom, osobnom umjetničkom djelatnošću, a ne tek oblikom kultivirana i neosobna izražajna čitanja, nema dovoljno valjanih razloga da ga ne smatramo oblikom glume. Dapače, negiranje njegove glumačke naravi izaziva nemale poteškoće u razumjevanju i realizaciji recitatorskog stvaralačkog procesa. Polazeći od definicije glume kao "reagiranja na zamišljene poticaje", nastojao sam nizom primjera pokazati da u onome što nazivamo lirskim subjektom možemo u pjesničkom tekstu prepoznati lik/ulogu koju recitator glumom treba ostvariti. Ta gluma, međutim, nije identična s karakternom glumom kakva danas preteže u dramskim medijima. Ona je drukčija zbog naravi lirskog iskaza koji u recitiranju predstavlja dominantu kojoj se sve ostale sastavnice podređuju. Antropološki lirika je "ritualizirani izraz društveno posvećenih i obilježenih afekcija" oblikovanih u prepoznatljivom nadindividualnom kodu. Nadosobni karakter lirike očituje se i u njezinu spoznajnom učinku i u ritualiziranim oblicima njezina javnog izvođenja. Nadindividualne intencije lirike usmjeravaju recitatora prema ritualiziranom glumačkom izrazu različitom od onoga koji prepoznajemo u karakternoj glumi, koja takvoj ritualizaciji ne mora težiti. I samo se po tome razlikuju karakterna gluma i recitiranje: po cilju i sredstvima glume, a ne po tome da jedno jest, a drugo nije gluma.

### BILJEŠKE

- /1/ Valja reći da Gavella lošoj deklamaciji, koju poistovjećuje s "pjevanjem" u govoru, suprotstavlja "pravu deklamaciju" koja je, "pravilno shvaćena, prelazni stadij između recitacije u užem smislu i – glume" (Gavella 1967: 66) Iz ove kratke bilješke zaključujemo da Gavella, kao prvo, razlikuje deklamaciju od recitacije, i kao drugo, da razlikuje recitaciju u širem od recitacije u užem smislu. Nažalost, ove kategorije nisu doživjele njegovo podrobnije razjašnjenje.

## REFERENCIJE

- Gavella, B.** (1967). O govornoj umjetnosti. *Glumac i kazalište*, 60-72. Sterijino pozorje.
- Kirby, M.** (1995). On Acting and Not-Acting. U Zarrilli, P. (ur.), *Acting (Re)Considered*, 43-58. Routledge.
- Kravar, Z.** (1981). Lirska pjesma. U Stamać, A. – Škreb, Z. (ur.), *Uvod u književnost*, 485-529. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Kunić, I.** (1990). Kultura dječjeg govornog i scenskog stvaralaštva. Zagreb: Školska knjiga.
- Novaković, N.** (1980). Govorna interpretacija umjetničkog teksta. Zagreb: Školska knjiga.
- Robinson, K.** (1980). Drama, Theatre and Social Reality. U K. Robinson (ur.), *Exploring Theatre and Education*. Heinemann.
- Strasberg, L.** (1990). Gluma. *Encyclopaedia Britannica*, Vol. 28. 524-530.
- Škarić, I.** (bez godine). *Recitacija*. Metodički listić govorničke škole.
- Škarić, I.** (2000). *Temeljci suvremenoga govorništva*. Zagreb: Školska knjiga.
- Škarić, I.** (1982). *U potrazi za izgubljenim govorom*. Zagreb: Školska knjiga - Liber.

Vlado Krušić  
Zagreb Youth Theatre Workshops, Zagreb,  
Croatia

## RECITATION IS (NOT) ACTING

### SUMMARY

*Defining recitation as a rhetoric genre by saying explicitly that it is not acting, creates many problems in teaching recitation. This insistence on the separation of recitation and acting in Croatia is the consequence of a specific historical development of the speech standard in the Croatian theatre. The author gives a number of examples to prove that recitation is acting. He also tries to define specific features of the recitation style which make it distinctive from the character acting dominant in other dramatic media like film and theatre.*

*Key words: reciting, acting, speech type, rhetoric*

---