

Različito osvjetljeni dijelovi

Ivana Buljan Legati

Sveučilište u Zagrebu
Akademija dramske umjetnosti
Vladimira Ruždjaka 9 c
HR 10 000 Zagreb
ivanalegati@gmail.com

UDK (792.028+792.028.3)
(808.5+612.78)
81'355
Pregledni rad / Review Paper
Primljeno / Received: 18.5.2022.
Prihvaćeno / Accepted: 22.10.2022.



Nacrtak

Tekst razmatra mehanizam uspostavljanja tehničke spremnosti studenata glume tijekom školovanja na Katedri za scenski govor Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu; onu snažnu kohezijsku silu koja povezuje privatnu ličnost, po prirodi autentičnu i slobodnu, s onom idealnom, scenskom koja će preko određenoga dramskog, poetskog ili drugoga književnog djela, radom na konstituiranju partikularnosti uloge, to tek postati. Naglasak je na govornim vrednotama i postupcima kojima se komunicira s publikom i koji nastaju kao posljedica događanja u ljudskom tijelu, a ne samo u intelektu. Govor je nezao-bilazni element strategije obraćanja i čini pedagoški temelj suvremenog poučavanja mladih ljudi. Tjelesnost otvorena gledateljevu oku, svijest o njezinoj direktnoj izloženosti, krhkosti, neponovljivosti i privlačnosti snažan je mehanizam sinergijske regulacije onoga što se na sceni govori, ali i svega onoga što u trenucima tišine njome protječe.

Ključne riječi: *tehnička spremnost, gluma, privatna ličnost, scenska ličnost, uloga, tjelesnost*

Keywords: *technique, students of acting, private person, scenic person, physicality*

Pokušavajući još ponešto dodati mnogome već rečenom o trolistu tekst/glumac/publika koristim priliku da razmišljanje započnem onim citatom dr. **Branka Gavella** koje ga je i inspiriralo.

„Nesumnjivo bismo se udaljili od istine, kad bismo ustvrdili da pjesnički tekstovi tek onda postizavaju vrhunac svoga djelovanja, kad su oblikovani u **živoj govorenoj** riječi. Jasno je, naime, da ima mogućnosti da nas pjesnička riječ očara svojim **unutarnjim govorom** i da bi često svako miješanje nekog trećeg govornog lica značilo narušavanje onog intimnog i čarovitog kontakta između nas i pjesnika. Međutim već sam fakt postojanja kazališta – gdje se pjesnički tekstovi upravo u nekim svojim lirskim partijama, baš tim što se prožimaju svom živopisnom bujnošću živopisne besjede upijaju u naskrovitije pretince naše duše – pokazuje da u suštini pjesničkog teksta postoji neka tendencija, da se pred nama pojavi u nekom određenijem obliku no što mu ga može pružiti samo nečujno preplitanje pjesničkih slika i nastrojenja na unutarnjoj i individualnoj pozornici doživljavanja.“¹

Pišući o tome određenijem obliku pjesničkoga teksta (njegovoj direktnosti) Gavella u mnogim svojim radovima navodi glumčev govor kao jednu od najfascinantijskih mogućnosti razrješenja jezične napetosti zatočene, živo zazidane u svakome dobrom književnom tekstu. Razumijevanje pjesničkoga znaka praćeno samotnim, unutarnjim govorom prostor je reflektivne izolacije u koju nas pjesnik tijekom čitanja zatvara, a svoju uzbudljivu/zavodljivu jasnoću postiže relevantnim kontekstom polja govornih znakova gdje nas dovodi drugi, amalgamom jezika i glasa, organskom prirodom svojega govora, inteligencijom tijela. Tom uparenošću, međuosjećajnošću i međusobnim razumijevanjem s drugima mi dodatno pojašnjavamo svijet, dopisujemo, preslagujemo i promjenama podlažemo mnoga njegova značenja. Upravo mogućnost raznolike jezične eksteriorizacije, direktnoga prilaženja svijetu, daje glumačkoj praksi iznimni status. Da bismo govorili o visokoj transformativnosti koja nas u kazalištu očarava i poziva na povezivanje s mehanizmima i konceptima postojanja *društva* nužno je pomnije pogledati na proces kretanja elementarne, kako joj je Gavella nadjenulo ime, *tehničke glumačke ličnosti* i sve ono na čemu se temelji. Osobito je zanimljivo pod kojim se uvjetima ona aktualizirala. Zahvaljujući mnogim Gavellinim spisima o teoriji glume, kvaliteta mekoće i protočnosti *tehničke ličnosti* pohranjen je zapis, no iščitavanje istog potrebno je neprekidno propitivati.

Naime, nerijetko se u prošlosti događalo da se radu na *tehničkoj ličnosti* (tom spoju dviju potpuno različitih riječi) pristupalo kao nečemu što se bavi isključivo *tehničnošću* (ličnost se počela bolje razumijevati tek kasnije), odnosno posredovanjem uopćenih pravila koja su za studente zasigurno predstavljala način otkrivanja (za neke možda i kraj!), ali bez intuitivnoga, slobodnijeg odnosa prema mjeri i pravilu. Naime, *tehničko* kretanje materijalom zbog pretjerane revnosti da stvari mehaničkim uvježbavanjem dotjera do savršenstva ne obrazuje do stupnja osviještenosti i lako zapada u prikazivanje svijeta u kojeg prethodno možda ništa nije ugrađeno. Često bi u procesu razvoja mladih studenata početak uspostavljanja, kao neki obrazac stabilnosti, značio rad na tehnici koji je iz niza razloga, ponekad čak i razumljivih, znao iskliznuti u pokazivanje načina na koji se nešto govori/glumi (tzv. *foršpil*). Akustičko oponašanje koje bi tada od strane studenata uslijedilo predstavljalo je, zapravo, slijeđenje puta kojim je netko umjesto njih već prošao pa, stoga, nudi svoj, provjereni, unaprijed definirani način svladavanja etapa, kazuje smjer i smisao putovanja. Takva *ready-made* rješenja, naputci o tome kako i kada treba izgovoriti određenu rečenicu koja se onda unedogled i uvijek na isti način reproducira, stvaraju anorgansku scenisku (atmo)sferu u kojoj se gubi kontakt s izvornim trenutkom stvaranja.

Rad na *tehničkoj ličnosti*, onako kako ga je vidio i osjećao Gavella, temelji se na svijesti koja zapravo produžuje/usporeva vrijeme onoga što se s nama ljudima na dubljoj razini događa. Njezinim jačanjem otvaraju se mogućnost za opsežnije opažanje svega što se u studente tijekom rada smješta. Pozornost mi u razmišljanju na trenutak skreće, juri preko asocijacija pa u **filozofskome rječniku** pod pojmom *svijesti* nalazim sljedeće objašnjenje:

„svijest – u svojoj usmjerenosti prema objektu subjekt se nikada ne izgubi potpuno u objektu, nego trajno ostaje 'pri sebi', ostaje svjestan. Prvo jednostavno doživljava svoj čine, oni mu se otkrivaju kao prisutni. U takvoj svijesti vlastitih čina pozornost se usmjeruje na objekt. Subjekt, na neki način izlazi iz sebe i dolazi k objektu (prva intencija), no istovremeno je svjestan svoje usmjerenosti na objekt.“²

Uspostavljanje mladih glumaca koje uključuje rad na ukorjenjivanju glasa, slobodnome, neometanom disanju i kretanju, istraživanju glasovnoga registra, oslobođenome,

1 Branko GAVELLA: *Glumac i kazalište*, Novi Sad: Sterijino pozorište, 1952, 60.

2 Udruga za promicanje filozofije FILOZOFIJA.ORG, *Rječnik filozofskih pojmova*, <https://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-pojmova/> (pristup 14. 8. 2021).

gipkom i prilagodljivom tijelu s vremenom se širi prema rasvjetljavanju i uspostavljanju intimnije veze sa složenim, često zagonetnim protjecanjima u nutrini samoga bića. Ta gibanja, imanentna svakome pojedincu, no neuvježbanu oku nedostupna i nevidljiva, pomoći će staviti riječi u bogatiji, inspirativniji kontekst. Putovi do fizičke, umne i emocionalne jasnoće postajat će postepeno protočnijima; prohodnima i poznatima za razgovijetni, instrumentalan proces rada na umjetničkom materijalu. Buđenje i izmjenično djelovanje ovih temeljnih pretpostavki glumačkoga razvoja stvara uporište za slobodno, jednostavno, prirodno, organsko djelovanje. Prvi koraci mladih ljudi započinju tako usmjeravanjem pozornosti na vlastitu organsku događajnost, aktivnijom suradnjom sa svime onim što se u njima dok još nisu glumci nalazi (buđenje svijesti o tome da uopće nešto čine), te prvim blagim transformacijama misli u određena htijenja (buđenje svijesti o načinu na koji to postižu). Posvećenošću procesu otkrit će im se s vremenom kako se u dobro utemeljenoj *tehničkoj ličnosti* budi i osobiti senzibilitet za ljepotu i kompleksnije razine bavljenja umjetničkim materijalom, njegovim sastavnim dijelovima, naročito onim najsitnijim koji brode u unutrašnjosti osobe koja govori i mreškaju se na površini čitavoga tijela. Elementarnoj, *samonikloj* ljudskoj prirodi dodaje se ona druga, kultivirana ili, kako ju Gavella naziva, umjetna vodeći računa o tome da se ne prekida nit koja ih povezuje. Jedna se drugom postepeno proširuje i tim novim iskustvom obogaćuje. Definirajući ju, ne osobito prikladno, umjetnom, zapravo se želi naglasiti činjenica kako se radi o prirodi koja ne nastaje prirodnim putem nego se radom njeguje i razvija. Ovakav holistički pristup omogućava da se u nazivu *tehnička ličnost* izmire oba pojma (*i tehnička i ličnost*); drugim riječima da se u procesu njezina utemeljenja razvija nešto tako određeno, stabilno i provjerljivo kao što je vještina te se u isto vrijeme uvaži sve ono na čemu se ličnost zasniva – otvorenost prema izboru da bude/ostane svoja, nepredvidljiva, neodrediva, barem načelno slobodna i da se mijenja.

Sredstva koja pomažu da se produbi razumijevanje vlastitoga govora i potakne njegov daljnji razvoj Gavella, doista, naziva *tehničkim sredstvima* jer posjeduju objektivnu stvarnost i provjerljiva su. To su fine, male (primordijalne) *alatke* koje preciziraju i obogaćuju izraz i na taj način osvještavaju svu njegovu osebnost i kompleksnost. Možemo ih predstaviti i kao organizirani skup izražajnih izmjena, mali softverski paket koji pomaže da se dobro promotri temeljni nacrt za jedan tako složen *proces izgradnje* kao što je nastajanje glumačkoga govora. Riječ je zapravo o velikom broju mogućnosti (primjerice promjeni ritma, rasponu

glasa, brzini govorenja, gradiranju, grupiranju asocijacija prolongiranih u gestu, mimiku ili neku drugu tjelesnu aktivnost i dr.) kojima se glumački govor aktivira, obrće u promjenama, *ne-stalnostima*, pokazujući tako sav potencijal trenutka i svu puninu nečijega bivanja na sceni. Dinamika *ne-stalnosti* odvija se kod svake osobe na različit, potpuno autentičan način jer je povezana s mijenama koje se zbivaju u onome tko govori, a ne u onome tko ih u obliku rješenja *iz mraka* predlaže. Ova činjenica leži u korijenu Gavellina učenja i jednostavan je odgovor na pitanje zašto tehnika kao pedagoški postupak *ne pali*.

Stoga način uporabe tih sredstava, koja već samim svojim nazivljem pokazuju stanovitu neprikladnost (*sredstvima* uvijek nešto proizvodimo) i opasnost da se površnim odnosom prema njihovoj uporabi studenti otuđe od vlastite unutrašnjosti i urođenoga stvaralaštva, iziskuje oprez. Spoznaja kako sama za sebe, kao oblik odvojen od stvari, ne jamče nikakav živi prijenos čini se kao jedini ispravni pristup ili put ka postepenom smještanju u **polje organskoga** koje studentima u prvome redu vraća udobnost disanja i osjećaj da su usklađeni s trenutkom. Dakle, prisutni. Dubljim *ulaskom* u tijelo kao jedinstveno energetske polje riječi će kroz njih početi protjecati na mnogo osebniji način. Postat će dijelom tjelesnoga iskustva ne tumarajući više nesigurne u to gdje bi se zapravo trebale smjestiti.

Po ovome zaključku um mi ponovno luta. Traži i nalazi malo nadahnuća. Njujorški filozof i psiholog William James, utemeljitelj pragmatizma, pišući o funkciji svijesti u svom sjajnom eseju „Postoji li 'svijest'?“ objavljenom u knjizi „Eseji o radikalnom empirizmu“ pri samome kraju zaključuje:

„Što god drugi mislili o tome, uvjeren sam da je struja mišljenja u meni (koju nedvosmisleno prepoznajem kao fenomen) samo nemarno ime za ono što se, kritički razmotreno, otkriva prije svega kao struja disanja. Ono 'ja mislim' za koje Kant kaže da mora pratiti sve moje predmete, u stvari je 'ja dišem' koje ih zaista i prati. Postoje i druge unutarnje činjenice osim disanja (unutarlubanska mišićna prilagođavanja itd., o kojima sam govorio u svojoj opsežnijoj Psihologiji), koje povećavaju resurse svijesti ukoliko je ova neposredno percipirana, ali dah, iz kojeg oduvijek potječe i 'duh', dah koji struji prema van, između glasnica i nosnica, uvjeren sam, esencija je iz koje su filozofi konstruirali entitet njima poznat pod imenom svijesti.“³

3 William JAMES: Postoji li „svijest“?, *Holon*, 2 (2012) 3, 113, <https://hrcak.srce.hr/file/139136> (pristup 1. 8. 2021).

Važno je sada naglasiti kako se ovdje ne radi o odricanju važnosti objektivnoga pristupanja umjetničkome materijalu u procesu rada. Upravo suprotno, ono čini nezaobilazni dio glumačkoga zadatka jer povećava objektivnost opažanja i pomaže umanjiti nered, rasutost u trenucima početnoga snalaženja s tekstom. No taj objektivni pristup posjeduje drugačiji intenzitet i fokus od drugih disciplina koje se bave govornim ostvarenjima. U njemu se uvijek izmjenjuju i uređenost i *neuređenost*. U stanovitoj mjeri i potreba za *subverzijom* koja se javlja kao očiti znak istraživačke radoznalosti. Zbog nje će studenti, dok ne dođu do željena cilja, spojeve s tekstom pokušavati kroz sebe provlačiti na mnoge, različite načine, nastojeći ne gubiti vezu s trenutkom u kojem se govorni čin događa. Presudnost i radikalnost podataka bilo koje teorije i discipline čija se znanja u glumačkome procesu primjenjuju prestaju onoga trenutka kada počinju sužavati prostor uključenosti u živo scensko događanje. Taj život uvijek ide dalje od konvencionalnog poimanja granica koje čuva isključivo ispravnost ovoga ili onog pravila. Ovdje je potreban zamah jači od pravila. Nijedno izvanjsko rekombiniranje neće osigurati mjesto za iskrenost.

Stella Adler, američka filmska i kazališna glumica, članica slavnoga Group Theatre, učenica slavnog Konstantina Stanislavskog i osnivačica cijenjenog Stella Adler glumačkog konzervatorija u New Yorku (1949), u kojem u glumačku metodu uvodi mnoga slavna imena (Marlon Brando, Steve McQueen, Robert De Niro, Martin Sheen, Harvey Keitel, Melanie Griffith, Warren Beatty i dr.), u knjizi „The Art of Acting“ svojim učenicima poručuje:

„The words are only the result of what you have seen. To give words alone is ridiculous. The words come only after seeing. That's why it never helps to study the words or to memorize. You risk killing the ideas and the objects you're dealing with.“⁴

Život scene nadređen je podacima jer komunikacijska situacija o kojoj je ovdje riječ specifična je i kao takva u sebi nosi čitav paralelni svemir mogućih odstupanja koja izmiču konačnim *objašnjenjima*. Glumački je govor mreža prekrasnih partikularnosti, iznenadnih iskršavanja mnogih silnica (koje izmiču normiranju) zahvaljujući kojima je liberalniji i nepredvidljiviji, pjenušaviji od bilo kojega drugog oblika javne komunikacije. Ako je dobar, vitalnošću je prožet toliko duboko da se kao medij potpuno osamostaljuje i postaje autonomna sila.

Klasično shvaćanje rada na *tehnicima*, upozorava Gavella, u pedagogiju glume došlo je preko drugih umjetnosti, onih koje umjetnički smisao postižu neizravno, posredno. Sredstva/materijali koji se tamo rabe u osnovnim karakteristikama pokazuju svoju izvjesnost i funkcionalnost koje na točno određeni način treba svladati ili uvježbati. Nadalje, te umjetnosti u svojim izvedbenim formama imaju mnogo elemenata tehničke naravi među kojima vlada precizan i izračunljiv odnos. Ali gluma je, kako precizno artikulira Peter Brook u svojoj sjajnoj knjizi „**Prazni prostor**“, u kojoj na izuzetno lucidan i zanimljiv način iznosi razmišljanja o glumačkome poslu i kazališnoj umjetnosti, u mnogome jedinstvena po svojim teškoćama.

„Umjetnik mora koristiti varavu, promjenjivu i vrlo tajanstvenu građu sebe samoga kao medij. Od njega se traži da bude angažiran, a distanciran–samostalan bez samostalnosti. Mora biti iskren, mora biti neiskren; mora se uvježbati biti iskreno neiskren i lagati istinito. To je skoro nemoguće, ali bitno je, a lako zanemarivo.“⁵

Tehnika (u prijevodu Gige Gračan) ili kako ju Brook u originalu još naziva *know-how* predstavlja način rješavanja, neku vrstu dovitljivosti, gotovo neiskrenosti kojoj ne predviđa dugi vijek, pa ju zamjenjuje terminom *skill* (*umješnost/vještina*). Vještinom naziva ono što glumcu omogućuje da bude čujan, razumljiv i da gospodari svojim vremenom te dodaje ono najvažnije - činjenicu da je „u bilo kojoj umjetnosti, ma koliko duboko utonuli u čin stvaranja, uvijek moguće odstupiti i promotriti rezultat.“

Umijeće, dakle, da zastanem i promotrim! U *I am skillful* pristupu – ništa što činim ne odvija se automatski, mehanički. Sposobna/vješta sam promatrati svoje odgovore na sve ono što umjetnički materijal od mene zahtijeva. To mi pomaže prevladati razdaljinu između sebe i uloge. Ali privlači me i ono nepoznato i utječe na proširivanje u skladu s mislima, namjerama i akcijama koje poduzimam tijekom pokusa. Suprotno od toga, u *know-how* pristupu, unaprijed znam (ne provjeravam) sve što je potrebno znati. Takav me način ograničava postavljanjem uvijek istih ciljeva koje postizem *izvana*, moja se rješenja ne *iznenađuju* pročišćenom pozornošću, pokušajima i traženjima.

U prelistavanju knjiga u kućnoj biblioteci nailazim na dva draga odlomka koji pokazuju što o tehnicima kao didaktičkome postupku govore neke izuzetne kazališne osobe. Prvi od

4 Stella ADLER: *The art of acting*, <http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Stella-Adler-The-Art-of-Acting.pdf> (pristup 23. 7. 2021).

5 Peter BROOK: *Prazni prostor*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972, 124.

njih pripada talijanskome redatelju i kazališnom teoretičaru **Eugeniju Barbi** i knjizi „**Theatre Solitude Craft Revolt**“:

„For a long time the 'myth of technique' nourished our work. Then gradually it brought me to a situation of doubt. I had to admit that the argument for technique was a rationalisation, a pragmatic blackmail – if you do this, you obtain that – which I used to make the others accept my way of working and to give it a useful and logical justification.“⁶

Drugi je odlomak iz knjige „**True and False**“ američkoga dramatičara, redatelja i scenarista **David Mameta**:

„What this talk of technique means? It means we were so starved of anything enjoyable that we were reduced to enjoying our own ability to appreciate. What would the word 'technique' mean if applied to a chef? Or a lover? It would mean that their works and actions were cold and empty and that, finally, we're disappointed by them. This is precisely what it means when applied to performance onstage.“⁷

Ove sam zime na Trećem programu Hrvatskoga radija poslušala esej Helen Macdonald, engleske spisateljice, prirodoslovkinje i istraživačice na Odjelu za povijest i filozofiju znanosti Sveučilišta u Cambridgeu, „Večernji letovi“ iz njezine posljednje istoimene knjige. Helen vrlo suptilno, lirski opisuje povezanost između životnih ciklusa ljudi i životinjskih i biljnih vrsta i na taj način govori o ljubavi, gubitku, sjećanjima, životu. Objavljuje kako je interes za sve što je u prirodi obuhvaćala pogledom nastao iz potrebe za bijegom od obiteljske atmosfere u kojoj odnosi među roditeljima, očito je iz njezina zapisa, nisu bili osobito skladni. Bolne trenutke odrastanja, osim proučavanjem biljnoga i životinjskog svijeta, blažila je i slušanjem omiljenih audio knjiga. Isti naslov znala je preslušavati i po desetak puta. U slušanjima najzujbuditivije bilo je to što je precizno znala kada se pojavljuju mjesta u romanu koja najviše voli. S nestrpljenjem bi ih, kao povratak ptica u njihova gnijezda, očekivala i uzvikivala nešto poput: *Sad će ono poznato mjesto, sad će najdraža rečenica!*

Zvuči tako blisko ovo iskustvo susretanja s lijepim mislima na papiru ili u govoru (svojemu ili tuđem). U svima nama negdje pri dnu leže rastvorene omiljene knjige i u njima najdraže rečenice. Ljepotu tih rečenica ne mogu uništiti ponavljana čitanja ni slušanja, čak ni onda kada potpuno

zavladaju našim prostorom očekivanja ili prostorom doživljanja užitka. Vrijeme kao da ih ne troši. Upravo suprotno, njegovi masovni stupovi obnavljaju im život i one ga više ne mogu izgubiti. Mogućnost ponavljanja otklanja strah od prolaznosti koja prijete da nam naprasno prekine užitak. Iščitavanje i preslušavanje prilika je da mirno i strpljivo proučavamo dubinu, ozbiljnost i rapsodičnost veze između teksta i našeg doživljaja svijeta.

Iz daljine svijesti svejedno čujem kako mladi studenti žrtvuju upornost trajanja za uzbuđenje početka: *Ponavlanje, ponavljanje, ponavljanje. Ah, ta gnjavaža s potrošenim, starim i dosadnim! To smo već vidjeli, već sam čuo to, tisuću puta rekao, ne želim ponavljati uvijek jedno te isto!*

Ponovno je nedjelja. Dio eseja Helen Macdonald odvlači me od poslova koji se tijekom tjedna gomilaju po stanu. Sva sam u slušanju, laktovima naslonjena na radnu površinu u kuhinji. Razmišljam o tome kako mi stilski dobro posložene rečenice, ritmičko došašće stihova u moj unutarnji život, odzvanjanje neobičnih riječi ili nečijeg imena poput finog ogrjeva stvaraju ugodu u duši i u isto vrijeme bude želju da se ono što čujem utisne u mene još jednom, i još jednom, i još jednom i još. Neki od tekstova prate me od dana prve mladosti. Rado ih govorim, rado preko raznih medija i aplikacija uživam u slušanju. Mnogi od njih i danas su mi jednako važni. Odjekuju li, pitam se, informacije kojima se svjesno nanovo izlažemo na isti način kao onda kada smo ih čuli prvi put? Doživljavamo li u opetovanim slušanjima isto što i ranije? Smeta li nas pravilnost pojave jednih te istih efekata? Zasićuju li se čestim ponavljanjem naši doživljaji ili nam, pak, fina, pouzdana, predvidljiva reprezentiranost sadržaja kojoj se višekratno izlažemo pruža mogućnost da se posve nastanujemo u njima? Izmiču mi u ovoj bujici pitanja okrutnosti krajnjih odgovora. Između *da* i *ne* u ovome trenutku za mene ne postoje oštre granice, samo njihova zajednička hologramska logika. Jer nerijetko uvjeti koji ne osiguravaju nikakva iznenađenja omogućavaju da se potpuno udomaćimo u repetitivnosti u kojoj očekujemo da se dogodi ekstaza što nas duboko zakopava u vrijeme u kojem nas je prvotno dodirnula. Osjećaj da možemo zgrabiti u prostor unutarne uzburkanosti koja nas je jednom obuzela i potvrdila da smo ponovno ovdje, prisutni u najživljem dijelu sebe.

U rekreiranju tih trenutaka koji nam pružaju ugodu možda najbolje možemo pratiti kako se jezik na raznolike načine povezuje s našim osjećajima, fantazijama, fascinacijama, uspomenama i drugim intimnim aspektima i tvori transjezični dinamični prostor odnosa koji svakim novim slušanjem

6 Eugenio BARBA: *Theatre Solitude Craft Revolt*, Asheville: Black Mountain Press, 1972, 49.

7 David MAMET: *True and false*, London: Faber&Faber, 1998, 134.

(istoga materijala) formatira ono što je u iskustvu bivanja u jeziku bilo najbolje. S druge strane, užitak na koji računamo i kojemu se rado i s punim povjerenjem prepuštamo nosi, dakako, sa sobom i mogućnosti daljnje preobrazbe naših zanosa i stvara prostor nove doživljajnosti.

Otvora li se ta mogućnost i za svakodnevno glumačko uvježbavanje interpretacije, navikavanje na određeni literarni tekst koji se stotinu puta ima nanovo prijeći? –nadvladavam novim pitanjima pokušaj da se prihvatim konkretnoga kućnog posla. Pronalaženje načina kojim se ponavljanjem/uvježbavanjem određenoga proznog ili lirskog tekst ne gubi ljepota i svježina riječi (koje, zbog prirode posla, ne možemo zamijeniti drugim, novim riječima, nego jednom upamćene iznova ponavljati), ukazivanje na stilističku inteligenciju i njezinu snagu da budi želju za onim dijelovima u tekstu koje volimo više od ostalih, veliki je izazov i suština rada s mladim ljudima.

Pravo, organsko ponavljanje jamči promjenu, a ne istost, dosadu i očaj istina je u koju je na početku školovanja teško povjerovati. Imanentno je mladosti da se suočava s neposlusnom svojom strpljivosti i često propušta priliku da ustraje u *poznatom*, nadahnjuje se onim što je naučeno, mnogo puta ponovljeno. Pod *napipanim* interpretativnim izborom čini se teško iznova tražiti novi život. Rečenice bliske, već toliko puta izgovorene, ne mogu zamijeniti oduševljenje prvoga čitanja u osami pa se vrijednost teksta svede brzo na svježinu početnoga dojma. I tu se iscrpi. Studenti postaju sumnjičavi i prema ljepoti kolebljivi.

Predajem se! Tekst mi je bio tako sjajan na početku, ne mogu ga čuti više!

Podijelim tada s njima svoj radijski susret s Helen Macdonald. Priča ih se obično snažno dojmi i potakne na mnoga razmišljanja: o tome u kojoj je mjeri moguće pod tekstom tražiti nove odluke, kako otpustiti nešto što je jednom u govorenju bilo i sada više nije, kako pratiti mijene u sebi i tekstu, kako sve ovo znati i ne brinuti previše. Bez obzira na to koliko smo određeni tekst puta izgovorili, promjenu mogu poticati uvijek isti, oni nama najdraži, najljepši dijelovi; vrhovi parfemskih bočica koji pomažu da intenzivnije osjetimo miris jezika. Tako govorenje prestaje biti puko ponavljanje iako mu poprilično nalikuje.

O fenomenu ponavljanja (i uopće o trajanju u odnosu) piše jedan od najglasovitijih francuskih filozofa, pisac i profesor na prestižnoj pariškoj školi École Normale Supérieure Alain Badiou. U svojoj knjižici „Pohvala ljubavi“ kao odgovor

na pitanje o prirodi svoje ljubavi prema kazalištu izjavljuje sljedeće:

„Moja ljubav prema kazalištu vrlo je komplicirana i sasvim izvorna. Čak je možda i jača od ljubavi prema filozofiji. Ljubav prema filozofiji dolazi kasnije, polakše i teže. Mislim da me u kazalištu, kad sam kao mlad, stao na pozornicu, fascinirao izravan osjećaj da je nešto u jeziku i u pjesmi na gotovo neobjašnjiv način vezano za tijelo. Ustvari, kazalište je za mene možda već bilo figura onoga što će kasnije biti ljubav, jer je bilo onaj trenutak u kojem su misao i tijelo na neki način nerazlučivi. Izloženi su drugome tako da ne možete reći: 'ovo je tijelo' ili 'ovo je 'ideja'. Tu je mješavina oboga, zahvaćanje tijela jezikom, upravo kao kad nekome kažemo 'volim te': kažemo to njemu živom, pred nama, ali obraćamo se i nečemu što ne možemo svesti na tu jednostavnu materijalnu prisutnost, nečemu što je istovremeno i apsolutno izvan nje i u njoj. A kazalište je u izvornom smislu baš to, ono je misao u tijelu, tjelesna misao. Misao ponovno, mogao bih dodati u drugom smislu. Jer u kazalištu, kao što znamo, ima ponavljanja. 'Ponovimo još jednom', kaže redatelj. Misao ne ulazi lako u tijelo. Odnos misli prema prostoru i pokretima kompliciran je. On istodobno treba biti izravan i proračunat. Tako je i u ljubavi. Želja je izravna sila, a ljubav osim nje traži i njegu, ponavljanja. 'Kaži mi opet da me voliš', a često i 'Kaži mi to ljepše'. I želja se budi uvijek iznova. Pri milovanju, ako je opsjednuto ljubavlju, možemo začuti 'Još! Još!', u trenutku kada se zahtjevnost pokreta podržava inzistiranjem riječi, uvijek novom *izjavom*. Znamo da je u kazalištu pitanje ljubavne igre odlučujuće i da je sve upravo stvar izjave. I baš zato što postoji taj teatar ljubavi, ta igra ljubavi i slučaja, ljubav prema kazalištu je, barem za mene, tako snažna.“⁸

Dolaskom na prijamni ispit za studij glume na Akademiji dramske umjetnosti mladi se ljudi upoznaju s činjenicom da govorenje znači angažiranje kompletnoga organskog potencijala. Da bi barem malo iskusili uspjeh toga procesa, potiče ih se na jednostavne korake. Za početak nudi im se mogućnost pravilnoga držanja, mirnijega/sporijeg (ne predubokog) udaha kojega će govorenjem trošiti, usmjerenog pogleda, kretanja, slobodne i govoru pripadajuće geste. Tim jednostavnim radnjama otvaraju svijest o tome da se unutar njih (osim teksta) nešto zbiva pa počinju snažnije održavati vezu s trenutkom u kojem žele nešto izraziti. Unos povećane svijesti kojom promatraju ono što se na elementarnoj razini događa za mnoge od njih potpuno je novi podatak. Veliki broj mladih ljudi nikada svoj govor nije vidio kao

⁸ Alain BADIOU: *Pohvala ljubavi*, Zagreb: Drugi smjer, 2011, 78.

vrstu potrage u vlastitome tijelu; nešto što ne zadržava pozornost samo na površinskoj sloju teksta gdje se vrlo brzo može razviti utisak da se u kvalitetu rada nema što (dodatno) ulagati.

Svakodnevno monotono ponavljanje istog načina govorenja bez pridavanja pozornosti onomu što se na organskoj razini događa preskače iskustvo fizičke prisutnosti onoga koji govori stvarajući blokadu svih unutarnjih impulsa i vibracija koje izgovaranjem nastaju. Iako se radi o istim mjestima prebivanja (istovremeno u tekstu, umu i u tijelu) mladi studenti često imaju osjećaj da se radi o odijeljenoj svijesti i da se nalaze posvuda. Situaciju pogoršava činjenica što je taj fenomen objašnjiv, ali u isto vrijeme teško izvediv. Govorenje tako može postati silno frustrirajuće i uskoro dovodi do smanjivanja motivacije za rad. Osoba se počinje *zatvarati i smanjivati* do nevidljivosti. No proces negdje mora započeti.

Scenski je govor vrlo zahtjevna disciplina u kojoj studenti (osobito na ranijim godinama studija) često imaju osjećaj prevelike izloženosti na *brisanome prostoru*. Tijekom rada na semestru, kao i na ispitu iz scenskoga govora, bivaju na sceni najčešće sami; svoj govor uglavnom upućuju u publiku, u nemilosrdni mrak. Sva ova propadanja u crne rupe kao da se ne pojavljuju u radu na satovima glume gdje se osjećaju zaštićeno i partnerskom igrom dodatno motivirano. Pozornost više nije trajno na njima samima budući da ju odvlače akcije koje se u dramskome komadu u slijedu nižu. Baš zato ih suočavanje s vlastitim neravnotežama, konfuzijama, projekcijama, pobunama, strahovima, (pretjeranim) samoosuđivanjima i nesigurnostima dodatno uznemiruje. Međutim, napetost između ovih sila jedan je od čimbenika razvoja pa s vremenom, kako svijest i iskustvo pojavljivanja pred publikom jačaju, dolaze i golema zadovoljstva zbog uvida koji im se otvaraju.

Za početnike ovakva vrsta kontrole vrlo je naporna jer je osjećaj da gube kontakt sa sobom neizbježan. Svako pedantnije, svjesnije vođenje sebe kroz materijal odvlači pozornost od njihovih osjećaja na koje u početku stavljaju veliki ulog videći ih kao izvornu i jedinu bliskost s tekstem koji govore. Spoznaja koliko je toga potrebno naučiti, savladati i nadvladati mlade ljude uspijeva ponekada užasnuti. Strpljenje je kvaliteta na koju mlade ljude treba neumorno podsjećati. Ono će otkriti cjelokupnu sliku svega i omogućiti širu percepciju scenskoga iskustva koje se nastavlja u konstantnoj prisutnosti (vraćanju pozornosti u centar zbivanja koje je opreka mehanizmu ponavljanja gdje je automatski nesvjesni pilot jedini vodič).

U nastavku školovanja, potragom za optimalnim uvjetima u sebi, stabilizirat će se njihova snaga i narasti razumijevanje govornoga iskustva na sceni. Ustrajnost nikada nije uzaludna; pokušavanje i mnogi procesi očaravanja i razočaravanja izazivaju popuštanje napetosti i osnaživanje motivacije, kreativnosti i konačno stvaraju uvjete punokrvnom bivanju na sceni. Polako padaju zublje sumnje (da bi se raspodijelile u nove) i pojavljuju se osjećaji radosti i slavljenja rada. Vrijeme, dakle, nikad nije ravnodušno spram potrage. Novim ciklusom koji slijedi započinje odmatanje potpuno novih slojeva s posebnim i neočekivanim redom važnosti u nastajanju. Oslobođaju se poput duha iz boce fantastične kreacije koje su im nastavnici, mentori, promatrači, kolege i prijatelji, prateći ih strpljivo na prijedenoj putu, od samoga početka nagovještavali. U tom obilju smisla više se nitko ne može ponašati kao da nije slobodan.

Bibliografija

- BADIOU, Alain: *Pohvala ljubavi*, Zagreb: Drugi smjer, 2011.
 BARBA, Eugenio: *Theatre Solitude Craft Revolt*, Asheville: Black Mountain Press, 1972.
 BROOK, Peter: *Prazni prostor*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972.
 GAVELLA, Branko: *Glumac i kazalište*, Novi Sad: Sterijino pozorje, 1952.
 MAMET, David: *True and false*, London: Faber&Faber, 1998.

Elektronički izvori

- ADLER, Stella: *The art of acting*, <http://cursteatrubucuresti.ro/wp-content/uploads/2015/09/Stella-Adler-The-Art-of-Acting.pdf> (pristup 23. 7. 2021).
 FILOZOFIJA.ORG, Udruga za promicanje filozofije, *Rječnik filozofskih pojmova*, <https://www.filozofija.org/rjecnik-filozofskih-pojmova/> (pristup 14. 8. 2021).
 JAMES, William: Postoji li „svijest“?, *Holon*, 2 (2012) 3, 97-113, <https://hrcak.srce.hr/file/139136> (pristup 1. 8. 2021).

Summary

Differently lit parts

The article discusses the mechanism of establishing the technical preparedness of students of acting, as developed within the department of Stage Speech of the Academy of Dramatic Arts in Zagreb. Technical preparedness implies a strong cohesive force that bonds a private person, who is by nature authentic and free, and the ideal person that the private person impersonates on stage, and which is yet to become through work on a determined dramatic, poetic or other literary text. The author puts stress on the properties and procedures of speech that communicate with the audience and that arise as an outcome of many events in the human body, and not just in the brain. Speech is an inherent element of any addressing strategy and makes the pedagogical foundation of the modern teaching of young people. The physicality that is open to the viewer's eye and its awareness of its direct exposure, fragility, uniqueness and appeal constitute a powerful mechanism of the synergistic regulation of everything said on stage, as well as of everything that flows through it in moments of noble stage silence. Technique is of huge significance here and does not represent, as is often thought, a threat to the actors' identity. It enables them to leave their exclusively private, often narrow and routine choices, and to evoke unexplored spaces of action. Or, better yet, it helps them realize the interactivity of these two dimensions. According to the demands of the text, they become able to reach even the most subtle particles of the self and make them a part of the experience of the character, who continues to live his or her own life. Fine observation, conscious guidance, daily training that includes work with articulation, and the development of new speech skills, always spring from the generality inside us and strive toward the particularity that lies in another person. The galloping openness of being offers students of acting a variety of ways to shape their inner content and voice.

Having worked with students in their sophomore year, this reopened the need to reconsider the term technique, whose understanding in practice wanders and is subject to many different interpretations.