

Moje kazalište - pisani rad: Rad na tri uloge - objedinjenje sustava

Šatara, Luka

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:556281>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U SPLITU
ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

LUKA ŠATARA
MOJE KAZALIŠTE:
RAD NA TRI ULOGE – OBJEDINJENJE SUSTAVA

Diplomski rad

SPLIT, 2022.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U SPLITU
ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

MOJE KAZALIŠTE:
RAD NA TRI ULOGE – OBJEDINJENJE SUSTAVA

Diplomski rad

ODJEL ZA KAZALIŠNU UMJETNOST

Naziv studija: Diplomski studij Gluma

Kolegij: Gluma – Diplomski rad (samostalni rad studenta s mentorom) II

Mentor: izv. prof. Goran Golovko

Student: Luka Šatara

Split, rujan 2022.

SADRŽAJ

1. Uvod

2. Marius von Mayenburg, "Mučenik" – o autoru i komadu

3. Proces rada – od "Povišice" do "Mučenika"

4. Rad na ulogama – potraga za tehnikom

5. Zaključak

6. Popis literature

1. Uvod

Nakon pet godina studiranja glume na Umjetničkoj akademiji u Splitu došlo je vrijeme da i u pismenom, diplomskom radu zaključim ovu fazu života i obrazovanja te da podarim uvid u sami proces vlastitog rada na završnoj diplomskoj predstavi utjelovljenjem u komadu "Mučenik" autora Mariusa von Mayenburga dviju potpuno suprotnih uloga i jedne koja ih povezuje. U nastavku ću podrobnije prikazati kako je tekao proces koji sam prošao zajedno sa svojim kolegama koji su također sudjelovali u ovoj diplomskoj predstavi, koja je za njih također bila praktični dio diplomskog ispita.

Zanimljiva je činjenica kako je ovaj diplomski ispit ujedno i suradnja dviju akademija, Umjetničke akademije u Splitu (UMAS) i Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu (ADU), koja je nastala kada je student diplomskog studija kazališne režije i radiofonije na ADU-u, Bojan Brajčić (ujedno i diplomirani glumac s UMAS-a), predložio našem mentoru izv. prof. art. Goranu Golovku suradnju dviju akademija prema kojoj bio on diplomirao režiju, a moji kolege (Lara Jerončić, Stipe Jelaska, Nika Petrović, Petar Salečić) i ja (Luka Šatara) glumu. Tako smo u zajedničkom razgovoru i nakon pročitavanja komada odlučili kako ćemo ostvariti ovu suradnju.

Imajući na umu činjenicu da nam je Bojan već prije, na drugoj godini preddiplomskog studija, bio asistent na kolegiju glume, bio sam upoznat s njegovim pristupom radu i načinom na koji predaje, pa mi pomisao da opet surađujem s njim, i to u službi glumca u komadu koji on režira, uopće nije bila upitna. Štoviše, vrlo sam se veselio toj činjenici jer smatram da je njegov pristup glumi i kazalištu blizak mom biću i poimanju stvaranja kazališta, što mi je bilo od velike važnosti jer mi je bilo u interesu da završni rad na ovoj akademiji napravim s velikim zadovoljstvom i predanošću.

Također, ova diplomatska predstava bila je moj glumački izazov jer sam imao priliku utjeloviti dvije uloge koju su dijametralno suprotne onome što svaka od njih predstavlja, pa mi je upravo rad na objema bio važan u istraživačkom smislu jer sam do posljednjih dana prije premijere *brusio* svoje uloge koje u odabranom režijskom ključu nije bilo nimalo jednostavno oblikovati, a da pritom moj glumački angažman ne bude ni pretjeran ni "premlak". Svakodnevno istraživanje i primjena raznih tehnika i elemenata koje sam imao prilike iskusiti u procesu studiranja pridonijeli su nastanku poprilično kompletnih uloga, koje, naravno, imaju još prostora za nadogradnju koja bi u slučaju da predstava nastavi igrati bila i više nego dobrodošla. Zasad jedino mogu govoriti o onome što sam proživio i iskusio cijelim svojim

bićem, mentalno i fizički. Imajući na umu sve navedeno ne bi bilo na odmet da u nastavku približim glumački proces koji sam prošao stvarajući ovu predstavu.

2. Marius von Mayenburg, "Mučenik" – o autoru i komadu

Marius von Mayenburg rodio se 1972. godine u Münchenu. Nakon završenog studija starogermanistike počinje studij scenskog pisanja na berlinskoj Hochschule der Künste. Svoje prve komade piše 1996., a dosad je napisao više od petnaest kazališnih komada¹ među kojima se smjestio i "Mučenik" iz 2012. godine². Najbolji uvid u Mayenburgov stil pisanja i namjeru koju želi predstaviti javnosti mogla bi iskazati njegova izjava na tu temu: "Što mi je važno: da su lica u konfliktu sa samim sobom i da iz toga dolazi do osnovnog sukoba. Do sukoba ne dovode izvanjske okolnosti, već unutarnja proturječja."³ On jednostavno ne zastupa stavove već samo predstavlja ljude koji imaju osobne borbe sa svojim ličnostima i moralnim načelima, koje su osobito vidljive u "Mučeniku", gdje glavnu riječ ima mladi adolescent Benjamin Südel, koji svojim vjerskim fanatizmom postupno počinje nametati drugima svoja uvjerenja.

Komad je Mayenburg koncipirao poput filmskog scenarija, što se može spoznati u procesu čitanja. "Mučenik" se sastoji od 27 scena koje imaju svoje nazive koji čitatelju navješćuju glavnu temu svake od njih. Čitajući primjećujemo kako su jezik i stil pisanja svedeni na jednostavan govor koji u sebi sadržava svakodnevne izraze i psovke kojima se ljudi koriste u svakodnevnom razgovoru. Samim time omogućeno nam je da još lakše pratimo radnju koja se brzo izmjenjuje.

Lica koje pratimo u komadu predstavljaju zapravo društvo sa svojim manama i vrlinama i njegovu nemogućnost da uvijek pravilno odgovori na izazove koji su stavljeni pred njega. Willy Batzler jest ravnatelj i osoba u čijem je interesu da zadrži *status quo* i da sve probleme koji mu se događaju u školi pokuša, uvjetno rečeno, staviti pod tepih kako se ne bi stvarala panika koja njemu ne ide u prilog. Erika Roth, kao profesorica biologije, kemije i zemljopisa, svaki problem koji joj se nametne sagledava iz znanstvenog ugla te na temelju toga pronalazi moguća rješenja koja nalikuju na pokus, dok se, za razliku od nje, profesor povijesti i tjelesnog, Markus Dörflinger, s kojim je u ljubavnoj vezi, ne zamara previše pitanjima koja muče Roth.

¹ Torjanac, Dubravko (2009.), *Ružni* (drama), Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost, Vol. XII No. 39/40, 2009.

² Mayenburg, Marius von (2012.), *Mučenic*, prijevod: Dubravko Torjanac (2012.)

³ Torjanac, Dubravko (2002.), *Marius von Mayenburg*, Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost, Vol. V No. 9/10, 2002.

Obavlja svoj posao i ne zanima ga previše situacija koja se odvija između nje i Benjamina. Nadalje, župnik Dieter Menrath predstavlja vjerski element koji dolazi u direktan sukob s vjerskim načelima i njegovim pogledima kada s Benjaminom razgovara o Bibliji. Njemu je važno da mu u crkvu dolaze vjernici i traži načine kako mladima približiti vjeru, a koji često nisu najbolji izbor. Benjamin Südel je učenik i adolescent koji sve što vidi oko sebe počinje tumačiti kroz biblijske tekstove i tako dolazi u direktne sukobe sa svim licima poput njegove majke, Inge Südel, koja u vlastitoj životnoj nemoći ne može izaći na kraj sa sinom koji sve više pokazuje znakove za koje ne može naći pravo rješenje. U komadu se pojavljuju još dva lica koji predstavljaju Benjaminovu generaciju, od kojih njegov prijatelj Georg Hansen još nije potpuno razvio socijalnu inteligenciju. On zapravo u Benjaminu vidi jedinoga pravog prijatelja do trenutka kada uviđa da neke stvari za koje se Benjamin zalaže nisu ispravne i dobre. Za kraj nam je ostala Lidija Weber, koja se ne libi svoje seksualnosti, pa na taj način provocira sve, a posebice Benjamina, koji ju intrigira svojim rigoroznim proučavanjem Biblije, pa ona zapravo postaje i oblik iskušenja i ispita njegove vjere i moralnosti.

Djelo, iako jest dinamično i stilom vrlo jednostavno, zapravo u odnosima donosi previranja i izazove koje lica moraju podnositi i upravo takva struktura čini djelo zanimljivim za čitanje, a posebice za igranje jer međusobni su odnosi skrojeni na način koji nije sasvim lako izgraditi a da se ne ulazi u klišeje koje smo već vidjeli. Iz toga razloga bilo mi je zanimljivo i izazovno utjeloviti dva potpuno različita lica i karaktera koji se izmjenjuju na sceni iz prizora u prizor.

3. Proces rada – od "Povišice" do "Mučenika"

Iako bih mogao početi pisati o procesu rada od trenutka kada smo se dogovorili da ćemo raditi "Mučenika" pa do premijere, čini mi se nepotpunim započeti od tog trenutka jer je puno situacija dovelo do toga da se baš na kraju opredijelimo upravo za ovaj komad. Imajući to na umu krenimo s time da smo u studenome 2021. godine kroz razgovor i na prijedlog našega mentora izv. prof. art. Gorana Golovka odlučili početi raditi na komadu Georgesca Pereca "Povišica" kako bismo u prvom semestru diplomskog studija napravili jednu klasnu predstavu prije nego što se samostalno svatko posveti kreiranju svoga diplomskog rada. Ujedno bismo tako i nadopunili eventualne nedostatke koje možda nismo bili u stanju realizirati zbog cijele situacije s karantenom i pandemijskim razdobljem koje nas je pratilo kroz posljednje godine studija, pa nam se učinilo kako bi rad na zajedničkoj predstavi svima bio važan. Tako smo i započeli naš rad.

Rad je bio prožet razgovorima, čitanjima, gledanjem videomaterijala postdramske tematike kako bismo razumjeli i vidjeli na koji način možemo/moramo pristupiti stvaranju ove predstave. Zapravo je to istraživanje bilo prožeto cijelim procesom stvaranja, što je nekada bilo i umarajuće jer je od nas zahtijevalo puno spremnosti da ponudimo razne smjerove unutar kojih se možemo kretati. Puno smo isprobavali i improvizirali. Pokušavali smo ponuditi što više ideja i rješenja koja bismo kasnije mogli iskoristiti u igri.

Lehman o postdramskom kazalištu kaže kako ono treba omogućiti novu formu u vidu nadindividualnih dodirnih točaka koje to ostvaruju u realizaciji slobode od mnogih vidova dotadašnjeg mišljenja koje podrazumijeva podčinjavanje hijerarhiji, prisili da sve mora biti dovršeno i zahtjevom za koherentnost, što podrazumijeva da takvo kazalište postaje objedinjenje za sve vidove dekonstruktivne umjetničke prakse trenutačnog događaja pri kojemu se događa tehnološko i medijalno odvajanje osjetila kako bi se postigla dekompostacija opažanja, što bi trebali biti umjetnički potencijali ubuduće.⁴

Sama "Povišica" predstavljala nam je izazov ponajprije zbog stila pisanja i zahtjeva teksta da mi budemo maksimalno angažirani i koncentrirani jer se replike vežu jedna na drugu i ritam nije dopuštao da se opustimo i zaboravimo na tuđe replike. Stalno smo morali paziti gdje upasti i pratiti sve što se događa. Tako je meni, primjerice, bilo izuzetno izazovno i teško, a usudio bih se reći i nemoguće učiti svoj tekst kod kuće bez prisustva ostalih kolega baš iz tog razloga što su te replike bile povezane te su tim nadovezivanjem jedne na drugu, zapravo, činile cjelinu.

I tako smo mi pokušavali, radili, isprobavali i istraživali. Primjenjivali smo tehnike, igre, sve moguće alate koje smo imali na raspolaganju kako bismo se najviše približili pravom putu koji nam je sve više odmicao, ali nismo još potpuno odustali jer smo u tom procesu uvidjeli mogućnost da ovaj rad pretvorimo u zajednički diplomski ispit. S tom idejom otišli smo mentoru, kojega smo uz malo nagovaranja uspjeli uvjeriti da bi to bio dobar zadatak za rad. Tako smo i nastavili raditi na komadu i dalje.

Također, smatram kako je tekst od nas kolektivno zahtijevao da se zajednički upustimo u igru u kojoj bismo zaista istinski mogli istraživati koje nam sve mogućnosti pruža. Žudio sam da se na probama ostvari takav oblik rada i da samo bacamo ideje i isprobavamo nove stvari bez *fige u džepu*. Brook, primjerice, to zagovara i traži da glumac bude potpuno otvoren i

⁴ Lehman, Hans-Thies (1999.), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost (CDU), Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004., str. 108. – 109.

spreman reagirati. Takav glumac je oslobođen od djelovanja vlastitog ega, što ga može odvući na pogrešan put, pa onda svu slobodu izražaja skriva ili ne pokazuje u potpunosti. Emocije moraju biti slobodne.⁵ Nažalost, taj moj san nije ostvaren jer sam možda naivno očekivao da i drugi gledaju na proces stvaranja jednakim očima kao i ja. Gluma, bar što se tiče proba, po meni mora biti slobodna od ustezanja i naših privatnih nemoći s kojima se svakodnevno susrećemo. Probe za mene podrazumijevaju da su one "trenutak u kojemu dolazi do 'kreativnog rada'. Izgrađuje se karakterizacija, stvara se ili uči koreografija, probaju se mnogi elementi koji čine predstavu."⁶ Svakodnevno su se probe postupno pretvarale u rupu bez dna jer nisu svi ulagali jednaku energiju, pa smo u razgovoru s kolegicom došli do zaključka kako bi bilo najbolje da se svi izjasnimo oko toga želimo li nastaviti raditi na ovom komadu. Ona je ipak imala želju posvetiti se samostalnom radu, što je sasvim legitimno i razumljivo, ali bilo mi je žao što smo toliko dugo trošili energiju na nešto što se neće ostvariti. Naravno, nije to bio uzaludan trud jer se iz njega kasnije razvilo puno toga što nam je kasnije koristilo da ostvarimo završni diplomski rad.

Od šestero ostalo nas je pet, pa smo s mentorom počeli razmišljati u kojem smjeru ići dalje i što odabrati za završnu predstavu. Na njegov prijedlog pročitali smo tri komada, "Zanat gospođe Warren" Georgea Bernarda Shawa⁷, "Dragu Jelenu Sergejevnu" Ljudmile Razumovske⁸ te "Mein Kampf" Georgea Taboria⁹. Ideja je bila da kombiniramo sve tri drame te da iz njih izvučemo elemente koji bi nama osobno koristili. Dakle, to je trebala biti zapravo autorska predstava inspirirana trima dramama. Svidjela mi se ideja i dobili smo zadatak da iz tri drame izaberemo misao, stav ili neku rečenicu koja je nama kao pojedincima bitna i zanimljiva. Radeći na tom zadatku nisam htio pisati o tome na klasičan način, pa sam se sjetio da bi možda bilo prikladno da zadatku pristupim na način da snimačem zvuka zabilježim razmišljanja o pročitanome. Tako je nastalo dvadesetak mojih komentara koji su nastali bez pretjeranih priprema. Riječi su samo izlazile, a smisao i tema bili su vrlo blijedo predstavljeni, no ipak prisutni i meni razumljivi jer se iz tih komentara koji su na prvi pogled besmisleni moglo izvući ono bitno i smisljeno.

⁵ Hodge, Alison (2010.), *Actor training*, Routledge, London, 2010., str. 189.

⁶ Sekner, Richard (1992.), *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*, Institut za film, radio i televiziju, 1992., str. 162.

⁷ Shaw, Georg Bernard (1951.), *Četiri drame; Kućevlasnici; Zanat gospođe Warren; Candida; Đavolov učenik*, Matica hrvatska, 1951.

⁸ Razumovska, Ljudmila (1989.), *Draga Jelena Sergejevna*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1989.

⁹ Tabori, George (2003.), *Mein Kampf*, Disput.d.o.o. za izdavačku djelatnost, Zagreb, 2003.

Jedan od mojih komentara iskoristili smo i u "Mučeniku", u kojemu smo se između scena obraćali publici uz osobne komentare i priče, a primjer mojega komentara pod nazivom *O IDEALIMA* izgledao je ovako: "Pa sad iskreno ne znam koliko će nam to pomoći, znaš, tu sam uvijek pola-pola, fifti-fifti... nisam sigurno, nisam siguran, mislim ne mogu ja pobjeći od sebe, da se razumijemo i to šta su me učili... i ja to držim uvijek negdje u sebi, al' opet kad gledaš sve okolo šta se događa, jel, šta ljudi rade, onda se pitaš jesam li ja glup pa moram trpiti to ili da idem k'o oni pa ću onda nešto... sa strane, jel... i sad tu čovjek stoji na međi, na, na, na toj granici, ivici, margini i sad se on pita 'oću li prekoračiti' il' ću ostat', jel, i to je sad vel'ko pitanje... i tu se mnogi zeznu, al' ono šta je na kraju, šta ja mislim da... nekako,... trebaš slušati sebe." Ovaj komentar podrazumijeva da u kazalištu, posebice postdramskom, nije potrebno sve razumjeti odmah jer samo značenje postaje odgođeno, pa se na takav način publika postdramskoga kazališta ne potiče da sve odmah razumije, već da je u redu podražaje koje osjeća ostaviti otvorenima bez potrebe za pridavanjem značenja.¹⁰

Imali smo zamisao da u predstavi stojim na mjestu i da pokraj mene bude jedno zvonce koje bi netko iz publike uzeo i zazvonio, pa bih se onda ja uključio i počeo neprekidno govoriti svoje komentare, što bi bilo jako zanimljivo iskusiti jer bi se s tim efektom moglo puno igrati kroz cijelu predstavu.

Kod kuće bismo proizvodili materijale koje bismo na probama čitali i razgovarali o njima, ali kako je vrijeme odmicalo imajući na umu da je već kraj travnja, a plan je bio održati ispit do kraja lipnja, nismo postigli uvjet da se svi potpuno otvorimo i da bez neke kočnice stvorimo materijal koji bismo pretvorili u predstavu. To je bila bitka na individualnoj i kolektivnoj razini. Individualno smo se borili sa svojim preprekama u nama samima koje nisu omogućavale potpunu otvorenost. Osobno mi se to činilo kao zanimljiv postupak za glumački razvoj. Kolektivno smo se morali dobro pomučiti da međusobno stvorimo sporazum jer nikako nismo svi gledali na proces istim očima, pa bi dolazilo do rasprava koje su opet mogle poslužiti kao temelj za jedan od elemenata predstave, no nisu.

Vremena je bilo sve manje, a naših materijala puno, no realizacija je bila sve dalje i dalje, ali onda se dogodio prijedlog Bojana Brajčića, studenta kazališne režije i radiofonije na ADU-u, koji je našem mentoru predložio da s nama napravi svoju diplomsku predstavu iz režije s kojom bismo ujedno mi diplomirali glumu. Nakon izloženog prijedloga i čitanja komada

¹⁰ Lehman, Hans-Thies (1999.), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost (CDU), Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004., str. 113.

"Mučenik" konačno smo se svi složili da je to odličan prijedlog i rješenje naših problema da konačno postanemo akademski glumci.

I tako je 29. travnja održana prva proba za diplomsku predstavu (glume i režije) "Mučenik". Premijera je na sceni Gradskoga kazališta mladih u Splitu bila zakazana za 25. lipnja, što je značilo da nam baš ne preostaje mnogo vremena za pripremu predstave. Odmah smo prionuli poslu, pa smo tako prva dva tjedna iskoristili za čitaće probe i proizvodnju zadataka koje nam je redatelj Brajčić davao, a koje bismo mogli iskoristiti u predstavi.

Već smo na čitaćim probama okvirno dobili crte lica koja ćemo igrati, ali za ovu fazu rada te skice služe više kao smjernica koja po meni nikada ne treba biti i završni rezultat. Ima glumaca koji sve već utvrde na čitaćim probama, pa kasnije nisu u mogućnosti slobodno ulaziti u igru s drugim kolegama. To je tek temelj za izgradnju uloge, koja se do premijere stvara i brusi. Osobno mi čitaće probe služe za stvaranje općenite slike cijelog komada i uloga mojeg, a u ovom slučaju mojih dvaju lica unutar cjeline. Kao glumcu jedna od važnijih stavki mi je riječ redatelja jer smatram da se zajednički dogovor oko uloge postiže u razgovoru oko toga što ja pridonosim svojim bićem i onoga što redatelj želi uprizoriti. Osjećam se slobodan i sretan, ispunjen i pun energije kada mi redatelj dopusti da pridonosim svojim idejama i da nudim rješenja. Ta sinergija mi osobno prija, a svjestan sam da nije česta u kazalištu i zato sam u cijelom procesu istinski bio zadovoljan radom i samim procesom.

Ono oko čega sam se sukobljavao zapravo je bilo stvaranje uloga. Taj se sukob odvijao u meni iako možda riječ sukob i nije previše ispravna u ovome smislu. Možda bi ipak bila riječ o svakodnevnom preispitivanju i istraživanju načina kojima bih stvorio svoje uloge. Pritom ne tvrdim da sam imao velikih sumnji i nedoumica, već su to bile stavke prema kojima se trebalo pristupiti odmjereno.

Kako sam imao priliku utjeloviti dvije uloge, taj je zadatak postao izazovan jer je u redateljevoj zamisli predstava bila prikaz predstavnika društva koje mi ne bismo pretjerano "uživljeno" igrali što zbog činjenice da se predstavom nije htjelo sugerirati mišljenje ili zauzimati stav, a što zbog toga što se scene brzo odvijaju i "uživljavanje" u lica u standardnom smislu nisu bila moguća. Pod "uživljavanjem" podrazumijevam tehnike Stanislavskog i Chekhova jer one zahtijevaju od glumca da sve ono što igra na sceni mora biti sposoban iz privatnih životnih situacija iskusiti i iskoristiti za stvaranje uloge.¹¹ Takvo umnožavanje informacija koje publika može prihvatiti ostvaruje suvišak koji se može očitovati u obliku

¹¹ Hodge, Alison (2010.), *Actor training*, Routledge, London, 2010.

činjenice da smo od početka predstave na pozornicu nagomilavali rekvizite koju ne bismo očistili sve do kraja predstave, kada je publika gledala pet glumaca koji su završili komad i počeli u potpunosti čistiti pozornicu od svih sadržaja koje smo prethodno na nju stavili.¹²

Svojim sam se ulogama bavio uredno, ali sam morao pronaći najbolji način da svoja lica predstavim unutar zadanih okvira. U ovim prvim fazama bilo je potrebno stvoriti, kako bi to Gavella rekao, *normativnu ličnost*. Takva ličnost pretpostavlja svoju određenost, odnosno da se odredi odnos te ličnosti s drugim zbivanjima oko nje. Kao glumac imam zadaću pronaći sadržaj za radnje koje provodim u ime tog lica. Bilo je nužno da se posvetim replikama i da ih oslobodim od viškova koji se mogu razviti u glumčevoj mašti.¹³

Jedna od glavnih odrednica koja mi je možda bila i najbitnija u prvim fazama procesa bilo je inzistiranje redatelja da se scene izvode što čistijim književnim jezikom, dok bi se naši komentari odmicali od književnog standarda kada bismo se koristili vlastitim naglaskom i slengom. Tek kada smo naglasili sve riječi, mogla je početi faza učenja teksta. To mi je možda i najdosadniji dio jer bih nakon probe došao kući i učio svoje replike hodajući po stanu. Naravno, velik dio replika nauči se na probama, no opet sve ovisi o pojedincu i tome koliko aktivno može zapamtiti većinu teksta na čitaćim probama.

Osobno se vodim mišlju da se moram prisiliti što prije naučiti tekst kako bih se u prostoru što prije mogao početi igrati i stvarati. Ujedno mi te naučene replike dodatno pomažu da vizualiziram ulogu. Srećom, ovaj tekst nije bilo teško naučiti, no postoje i oni tekstovi koji se prije mogu naučiti na licu mjesta s ostalim članovima glumačkog ansambla nego u sigurnosti vlastitog doma.

Svoju ulogu ravnatelja Batzlera pripremio sam prije uloge Georga, što me cijelo vrijeme podsvjesno brinulo jer za Georga nisam imao čista i potpuna rješenja sve do posljednjih proba. Redateljeva vizija Batzlera ukratko je opisana u obliku čovjeka koji samo drži do svog položaja, pa se neće puno zamarati problemima koje ima s učenicima i profesorima. To mi je bilo jasno. Sad je bio zadatak da taj opis oplemenim svojim glumačkim sposobnostima i alatima koje posjedujem. Imajući to na umu nisam sebi zadavao ograničenje da moram sve imati spremno, već sam dopustio da na probama istražim u kojem smjeru ići, pa bih onda nakon svake probe i redateljevih uputa na sljedećoj probi ili odmah ponudio sve što mi se u tom trenutku pojavilo

¹² Lehman, Hans-Thies (1999.), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost (CDU), Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004., str. 117.

¹³ Gavella, Branko (1967.), *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967., str. 118.

kao zamisao. Smatram da je ključna stvar za kreiranje mojih uloga bila odluka da ništa ne definiram do kraja. Možda je riječ o nekom mojem pristupu, mislim da jest, ali u svakom slučaju osjetio sam da je to ispravan način. Izbjegavam sve dogovoriti na čitaćim probama. Inzistiram sebi dopustiti slobodu da se nešto dogodi i u trenutku jer tada uloga oživljava i postaje oblikovanija. Ako je redatelj takav pristup poželjan, nitko sretniji od mene. Srećom pa je to redatelj i očekivao od nas, pa sam sebi mogao dopustiti da se uloga postupno kroji na probama.

Još jedan bitan element koji sam sebi na početku proba u prostoru zadao bio je taj da pokušam uloge stvarati ponajprije korištenjem kostima i rekvizita, pa sam na probama odredio kako će Batzler sa sobom uvijek nositi staklenu bocu iz koje će piti. Ta ideja je proizašla iz razgovora s Bojanom u vezi s Batzlerovim karakterom i izgledom. Ideja je bila da on bude primjer ravnatelja koji će povremeno potegnuti iz boce. Praktički sam ulogu Batzlera napravio kroz tu staklenu bocu. Naravno, ta boca me je potaknula da se igrajući s njom u prostoru još bolje povežem sa svojim replikama jer mi je omogućila da replike ne učim napamet već da ih vežem za radnje koje kreiram u prostoru. Svaka je pauza bila povezana s mjestom gdje stojim u trenutku, pijenje iz boce je također bilo traženo tijekom scenskih proba i postupno sam primjećivao kako se Batzler kao uloga upotpunjuje i kako poprima sve ozbiljnije i konkretnije karakteristike. Jedna je stvar kada ti redatelj da uputu kako on vidi da nešto treba izgledati, a drugo je kada tu uputu osobno moram primijeniti na sceni. Ne mogu ulaziti detaljnije u pripremu uloga drugih kolega, no znam da mi je bitno da ulogu stvaram postupno i da joj pristupam otvorenog uma jer jedino tako mogu ostvariti upute koje mi je redatelj dao. Od iznimne je važnosti da sve upute glumac gleda kroz vlastiti pogled i da ne razmišlja o njima kao da ih mora imitirati od redatelja. On mora biti sposoban te upute procesuirati kroz sebe i u njih utkati vlastito shvaćanje kako bi kasnije slobodno mogao igrati igru u zadanim okvirima i prema pravilima koje je redatelj zamislio.

Nadalje, izazov koji mi se nametnuo na početku scenskih proba bio je mizanscen koji sam morao povezati s replikama. Nije bilo lako upute kretanja trenutno zapamtiti i povezati ih s replikama i licima kojima ih upućujem, no nakon nekoliko pokušaja uhvatio sam putanje kretanja, pa sam se u kasnijim fazama rada sve više igrao s detaljima koji bi mi dodatno oplemenili ulogu kao što bi bile sitne geste, pokreti ruku, pogledi iznenađenja. Svi ti detalji dodatno su ocrtavali Batzlera. Sve te detalje nisam planirao, već sam ih pronašao istraživanjem dok sam prolazio scene. Sjedinjenje replika i kretanja u prostoru s vremenom je postalo određeno, što mi je omogućilo da kao glumac oplemenim ulogu svojim unutarnjim doprinosom. Replike su postajale sve određenije jer treba imati na umu da riječ koju glumac izgovara nije

proizašla kao hir, već je lice s razlogom izgovara. Tako u jednom trenutku replike stimulira kretanju, a u drugom kretanja ustraje na tome da lice progovori.¹⁴

Također, kako smo u jednom dijelu predstave imali i svojih privatnih elemenata, Bojan je želio da zapravo u svaku scenu ulazimo iz svojih privatnih postavki. Tako sam se i ponašao kada nisam bio na sceni i igrao. Aktivno sam pratio što se događa na sceni, ali sam opet bio slobodan da popijem vode, obrišem znoj, provjerim je li mi rekvizit za iduću scenu na mjestu. Koristio sam se tim promjenama i da se preodjenem i obujem za drugo lice koje u sljedećoj sceni igram. Tada nisam glumio, već sam bio ja i uvijek spreman reagirati. To mi je dodatno pomoglo da se lakše prebacujem iz jedne uloge u drugu, pa potom opet u svoje privatno ponašanje.

Za početak svake scene netko bi pisao kredom nešto na zid. Bilo bi to ime scene i imena lica koja igraju u njoj, što mi je također jednim dijelom pomoglo da mi karakter uloge bude puno potpuniji jer su Batzlerove scene uvijek bile smještene u njegov ured, pa sam u prvom pojavljivanju na zidu ispisao *URED, RAVNATELJ, BATZLER*. Pri svakom sljedećem dolasku na zid napisao bih *OPET*, svaki put sve većim i većim slovima te bi i svaka točka bila sve veća, a moji potezi kredom postajali sve živčaniji i živčaniji, što je dodatno ocrtalo postupke i karakter ravnatelja, ali i njegovu promjenu koja se događa od početka. Još jedan detalj kojim sam se koristio bilo je odijelo koje sam nosio za Batzlera. Ono bi se pri svakom mom pisanju po zidu zaprašilo kredom, pa bih ga onda čistio. Batzlerova bi gesta i njegov bijes bili vidljivi u toj radnji. Takva mala i možda neprimjetna rješenja ipak publici pojačavaju dojam nekog lica, bila ona njih svjesna ili ne. Sve ovo ne bi bilo moguće da na čitaćim probama nisam stvorio određeni karakter tog lica, ali jedino na probama taj okvir glumac može popunjavati. Uvjerio sam se da, iako se čini da je okvir ograničavajući faktor, svakim danom opet pronađem novo prazno mjesto koje mogu ispuniti tako da nikada do kraja nije definirano. To je dobro, poželjno, najbolje. Bar meni. Korištenje izvanjskih alata za stvaranje Batzlera nije bilo moguće bez prethodne uspostave karakterizacije lica. Naglašavam kako mi je ona koristila isključivo za stvaranje uvida u njegovu opću ličnost. Napustio sam pravilo da definiram godine lica, njegovu prošlost i informacije o njemu i njegovu životu. Važno je bilo izdvojiti samo glavne točke karaktera.

Potpuna suprotnost nametnula se u obliku Georga, kojega sam također morao utjeloviti na sceni. Dakle, on mi je predstavljao veći problem nego Batzler jer je ovdje bila riječ o jednom krhkom karakteru, mladom dječaku koji nije razvio socijalnu inteligenciju, a ponajviše zbog

¹⁴ Gavella, Branko (1967.), *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967., str. 118.

činjenice kako mu je od rođenja jedna noga kraća od druge, pa je cijelo školovanje meta podsmijavanja i maltretiranja od strane svojih vršnjaka. Jedino je u Benjaminu pronašao osobu koja ga razumije i gleda kao prijatelja, što mu mnogo znači. Iskreno govoreći, bojao sam se da ću stvoriti ulogu Georga vrlo plastično i pretjerano i karikaturalno, a to nipošto nisam htio. U razgovoru s redateljem i mentorom definirali smo da je Georg drag i mio, naivan i neiskvaren i nikako to nisam mogao postići u prostoru. Stalno su se provlačile crte Batzlerova karaktera i to mi je stalno bilo osjetno, ali nisam nikako mogao pronaći pravi alat da se odvojim od njega. Mislio sam kako će mi u tome pomoći kostim. Naime, zamisao je bila da Georg ima jednu cipelu s podebljanim potplatom kako bi se istaknuo njegov nedostatak i mislio sam kako će mi to pomoći da bolje napravim ulogu i jest, no ne u potpunosti. Kako još nismo imali gotove rekvizite i kostime, na jednoj sam probi odlučio igrati bez jedne cipele ne bi li vidio kako će izgledati kada budem nosio podebljani potplat.

To se Bojanu svidjelo pa sam na kraju igrao Georga bos i samo s jednom tenisicom. Još jedan od dokaza da je proces podložen promijeni i istraživanju. Računao sam da će mi taj hendikep odmah dodatno pojačati stvaranje Georga. Ponovno, jest, ali samo djelomično. I dalje se on nije pojavljivao u ponašanju, rečenice kao da su bile odvojene od njega, pa su visjele u zraku. Većina je bila tu, ali ništa još nije bilo spojeno do kraja. Frustracija je bila osjetna u meni. Brinulo me jest, ali od početka sam rekao da će s vremenom sve sjesti na mjesto jer je to proces i da je u redu i da se svakim danom nešto novo napravi i poboljša.

Imajući to na umu puštao sam Georga da se događa i nastaje postupno. Sasvim je u redu da jednu ulogu stvoriš prije, a drugu kasnije. Kao što rekoh, ništa nije apsolutno. Tako je i na kraju i bilo. Kako privatno imam situaciju da mi se ruke u nekim trenucima počnu znojiti, to sam spominjao na probama i tako mi je jedan dan nakon probe, kada nam je davao komentare, Bojan rekao da iskoristim te znojne ruke za Georga. Bio sam pomalo ljut na njega jer bih volio da sam se ja toga sjetio, ali znam za ubuduće da i takve osobne stvari mogu iskoristiti za stvaranje uloge. Odmah sam na sutrašnjoj probi primijenio njegov prijedlog, i to, naravno, što je pretjeranije moguće. Za mene je to normalno jer ću uvijek nastojati pretjerati, pa ćemo kasnije lako umanjiti, nego se suzdržavati, pa da do premijere ne ostvarim puni potencijal. Za mene je to nedopustivo. U igri treba i pretjerivati, a probe su idealno mjesto da se to dogodi.

Nevjerojatno, ali opet ne i čudno, Georg se stvorio u velikoj mjeri i to je meni bilo osjetno, a Bojanu i mentoru vidljivo. Svaka replika bila je smislenija i jasnija, točnija. Namjere su bile povezanije i nisam osjećao grč koji je prije bio prisutan. Konačno mi je laknulo. Sada sam se mogao zaigrati i s Georgom. To se dogodilo u tjednu premijere, pa je zapravo bilo malo

vremena da se u potpunosti spojim s Georgom, ali uspio sam jer je zaista bio potreban taj mali, a opet važan, detalj koji je sve prije pripremljeno povezo u cjelinu, pa onda i nije bio problem upustiti se u samu igru jer je već sve bilo postavljeno. Smatram da je i u ovom slučaju bitno napomenuti da ni ovu ulogu nisam stvarao na način da detaljno određujem informacije o licu jer je i dalje zadatak bio da glumački moram predstaviti lice koje je u službu reprezenta društva. Dakle, okvirno sam označio karakteristike ličnosti i takve sam ih izlagao na sceni.

4. Rad na ulogama – potraga za tehnikom

Imajući na umu način na koji smo radili predstavu, nisam mogao smetnuti s uma da ja o tom cijelom procesu moram napraviti i pisani rad. Cijelo to vrijeme nisam bio u potpunosti siguran o čemu bih želio pisati, koja bi mi bila tema. Moralo je biti nešto meni važno i zanimljivo, no nisam znao što. Probe su mi ujedno služile da se suptilno posvetim i tom pitanju. Nisam tip glumca koji će najprije pročitati sve knjige koje govore o teoriji glume jer uvijek imam osjećaj da bih se čitajući počeo propitkivati i da bih počeo imitirati sve što sam pročitao. Možda bi to bila dobra vježba jer se i imitirajući može naučiti, ali nekako nisam osjećao da je to put kojim bih trebao ići. Daleko od toga da nisam bio upućen u teoretska djela o glumi, ali nikada nisam tome posvećivao veliku pozornost. Bilo mi je važnije ono što iskustveno mogu naučiti nego da o tome čitam u knjizi.

Naravno, bilo mi je uvijek drago pročitati o nečemu što sam osobno iskusio bez znanja da je o tome već netko negdje pisao. To mi je bila potvrda da razmišljam u dobrom smjeru i da analitički ispitujem glumački proces u sebi i oko sebe te da mogu u dobroj mjeri vidjeti što je dobro, a što ne i kako bi to moglo postati bolje. Tako je bilo i na probama. Žudio sam za time da pronađem u literaturi opise postupaka kojima sam se koristio u pripremi svojih uloga i postupno mi se u glavi pojavljivao Brecht. Kako smo u procesu govorili o tome da ne želimo isticati bilo koji stav i da ne želimo igrati previše "uživljeno" u likove, a i sama činjenica da smo se izravno iz privatnih iskaza obraćali publici, Brecht se sve više isticao kao primjer onoga što sam provodio na sceni.

Kada ne bih igrao scenu, sjedio bih sa strane i bio dio publike koja gleda predstavu, a kada je bio red da uđem u scenu, bez pretjeranog "uživljavanja" ulazio sam i bez poteškoća obavljao svoju zadaću. Kako je i sam redatelj inzistirao da likovi budu predstavnici društva, tako sam svoja lica i tretirao. Moram priznati da su mi u tome pomogli svi elementi koje sam postavio za lica, a o kojima sam u prethodnom poglavlju pisao i, posjedujući to znanje, nije bio problem ulaziti na scenu i mijenjati jedno lice drugim.

Pri iščitavanju dostupne literature u koju sam imao uvid tijekom školovanja odlučio sam proučiti Brechtovu *Dijalektiku u teatru*. Imao sam osjećaj da će mi upravo ta knjiga ponuditi ono čime sam se i sam koristio u stvaranju uloga i zaista nisam pogriješio jer su neke osnovne postavke Brechtova kazališta bile provučene u mojim ulogama.¹⁵

Smatram kako je uloga kostima od velike pomoći glumcu jer nedvojbeno pomaže dodatno oplemeniti ulogu. Kostim je mali detalj, ali kao da on bude ona trešnja na torti pa sve odjednom skladno pristaje. Naravno, mnogi se ne bi složili s tom tvrdnjom jer je uvriježeno mišljenje kako je sve do glumca i njegove pripreme i sposobnosti da se "uživi" u lice koje igra, bilo to postupcima koje obavlja ili temeljitom pripremom i razradom lica, no osobno sam mišljenja kako katkad jedino kostim može pomoći. Ma, dovoljan je i kakav rekvizit.

Piše tako Brecht kako je promatrao mladoga glumca kako traži prikladan šešir za svoju ulogu za predstavu "Opera za tri groša" i da je ispratio njegov temeljiti proces potrage za onim pravim šeširo. Toliko je pozornosti posvetio potrazi za pravim šeširo da bi to nekome izgledalo nevjerovatno, no on nije odustajao.¹⁶ Tako bih mogao reći da je meni kostim također pomogao da zaokružim svoje uloge. Za Batzlera mi je pomagao sako koji je uvijek bio bijel od krede, pa sam svoju radnju usmjerio na njegovo čišćenje, što mi je dodatno pomoglo da se postigne dojam kako njega i ne zanima ono o čemu se govori u trenutku. On bi se samo uključio kada bi čuo neku tvrdnju koja bi mu mogla prouzročiti javni skandal. Među ključnim je rekvizitima bila mala staklena boca koja je za publiku mogla predstavljati što kod je htjela, ali ja sam znao da ta boca Batzleru omogućuje kratkotrajni bijeg od situacije koja mu se pred očima događa. Ovo rješenje meni je omogućilo da prikazem Batzlerovu trenutnu nemoć, a ono zbog čega on možda ima i dubljih problema nije bilo potrebno prikazati, a i sam nikada nisam definirao koje osobne probleme ovo lice ima. Jednako sam postupao i s ulogom Georga. Ono oko čega sam se zanimao bila je prigoda u kojem trenutku bih mogao otpiti iz boce. Svoje vrijeme na probi uvijek sam iskoristio da pronađem i zapamtim prigodan trenutak unutar replika i pauza da iskoristim bocu.

Slično je bilo i s ulogom Georga, za kojega sam nosio jednu tenisicu, dok mi je druga noga bila bosa. Kako sam ranije naveo da mi je ova uloga bila puno zahtjevnija od one Batzlerove, nisam se mogao samo osloniti na kostim odnosno njegovo nepostojanje. U hodu je bosa noga odrađivala odličan posao i nisam se morao brinuti oko toga da prikazemo mladića

¹⁵ Brecht, Bertolt (1996.), *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966., str. 108. – 109.

¹⁶ Brecht, Bertolt (1996.), *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966., str. 108. – 109.

koji šepa. Bio je problem prikazati njegovu plahost i naivnost, odnosno njegovu dobrotu i neiskvarenost. Svi pokušaji zaista su bili polovična rješenja, ali u trenutku kada mi je Bojan sugerirao da iskoristim svoje znojne ruke sve je proradilo. Ovo mi je dokazalo da, iako uloga može biti razrađena do najsitnijih detalja, jedan vanjski element ili gesta mogu sve postaviti na svoje mjesto i omogućiti da uloga zaživi.

Složio bi se s Brechtom kada je riječ o uživljavanju u ulogu. Naime, on tvrdi kako se glumac ne treba potpuno odreći uživljanja te da je ono korisno u procesu proba kada se istražuje. Po njemu nije potrebno da glumci publici prenose iluziju života, već da pokažu ponašanje određenog lica.¹⁷ Upravo tim postupkom poslužio sam se kada sam igrao Batzlera i Georga. Svako uživljanje provodio sam i dotjerivao na probama, a sve kako bi se što lakše mogao upustiti u prikazivanje tih lica.

Nadalje, kada je riječ o gestama, i one su bile važne za obje moje uloge, a prema Brechtu glumac mora moći pronaći vanjski tip prikaza za unutarnje emocije lika. Gesta omogućuje publici da podcrtava radnju i njezin cilj. Njegov način omogućio je da glumčev iskaz bude i stiliziran i prirodan te da na taj način glumac prikaže stav lica kroz rečenicu.¹⁸ Te su geste kod Batzlera bile izražene u ispijanju iz boce, hvatanju za glavu, začuđenim pogledima, mrmljanju sebi u bradu, nervoznim i žustrim potezima kredom te čišćenju sakoa i hlača. Kod Brechta takva se upotreba naziva i V-efektom, no ja ne bih išao u tom smjeru.¹⁹ Čini mi se da su te geste samo pojačale ulogu i ono što sam s njom želio istaknuti. Jedini trenutak kada bi se moglo govoriti o inačici V-efekta možda bi bio onaj kada u razgovoru s Roth Batzler dođe do stola i počne bacati u zrak mrkve na stolu.

Već sam napomenuo kako ponajprije volim pokušajima i probom doći do nekog rješenja i da sve iskusim na samoj probi. Sličnu stvar zastupa i Brecht kada kaže da njegov epski glumac nastupa prazan bez zastupanja lica i da izvodeći sve radnje, postupke i rečenice kao da su mu posljednje on pronalazi geste za te rečenice i postupke koje su još jače i vulgarnije i onda njih iskoristi i od njih zadrži gestu koja je od njih nastala.²⁰ Takav sam postupak iskoristio i s Georgom u prikazu njegove neugode kada briše znojne dlanove o hlače i kod Batzlera kada se hvata za glavu u nevjerici ili briše tragove krede po odjeći.

¹⁷ Brecht, Bertolt (1996.), *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966., str. 114. – 115.

¹⁸ Hodge, Alison (2010.), *Actor training*, Routledge, London, 2010., str. 128.

¹⁹ Brecht, Bertolt (1996.), *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966., str. 116. – 117.

²⁰ Brecht, Bertolt (1996.), *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966., str. 127.

U svojim sam ulogama za svaku njihovu radnju utkao i značenje geste. U takve sam geste uvezao jasne trenutke i na taj sam ih način proširio kako bih u scenskoj igri one bile primjerene i ne pretjerane. Ako znamo da je unutarnji poriv lica da nešto napravi, onda tim pojačavanjem i proširivanjem geste dajem jednako značenje i vanjskoj i unutarnjoj radnji. Spojem raznolikih i jasnih gesta s konkretnom radnjom dobivamo jedinstveno opće držanje lica koje se očituje na pozornici.²¹ Da bismo uspješno otklonili nepotrebnu stilizaciju geste, glumac mora omogućiti sebi shvaćanje i proizvodnju te geste kroz svoj unutarnji aparat, a ne izvanjskim htijenjem da pokaže nešto što je izvan samoga vizualnog sadržaja njegove geste.²²

Zanimljivo je i kako sam u jednom trenutku na probama neposredno prije premijere osvijestio kako se moj ton govora razlikuje u sve tri uloge. Kada govorim u svoje ime, onda govorim podosta smireno i opušteno, dok primjerice kod igranja Batzlera taj govor postaje agresivniji. Georg je, pak, blaži i postiže se osjećaj srama i nesigurnosti u njegovu glasu. Ako uzmemo u obzir da sam na temelju vlastitoga glasa koji mi je poslužio kao neutralna točka uz prethodno dobro određene govorne i tjelesne radnje i uspostave odnosa prema licima postigao razlikovanje između triju uloga, možemo ustvrditi kako sam izradio glumačke melodije za vlastite uloge, a da pritom toga nisam bio svjestan u potpunosti.²³ Ovu spoznaju pripisujem inzistiranju da sve radnje budu ostvarene i uređene kretanjem na sceni i preciznošću gesta koje sam uspostavio.

Ne bismo smjeli izostaviti i još jednu ulogu kojom sam se bavio u ovom procesu, a možda je i važnija od prve dvije jer je ona imala zadatak da objedini i na okupu zadrži sve tri uloge sa svojim različitostima i elementima. Naime, riječ je o meni, Luki Štari, osobi koja preuzima na sebe ulogu glumca dvaju lica, a koji pritom sjedeći sa strane izvan uloga sudjeluje kao punopravni element predstave. Gavella tvrdi da i glumac mora sebe doživljavati kao posrednika koji je ujedno i glumac, gledatelja koji gleda što se na sceni događa te ujedno i biva gledan od strane publike koja ima priliku vidjeti što jedan glumac u svojoj privatnosti radi kada nije upleten u samu scenu.²⁴ U tome se slučaju dogodilo da su se na istom mjestu našle tri različite uloge od kojih jedna, moja, ima odgovornost za ove dvije. Pred mene se postavio izazov da se prilagodim pravilima novonastale igre. Ovdje je bila riječ o borbi privatnoga karaktera koji je trebao popustiti pred izazovom da se unutar mene otvori mjesto za dva nova karaktera. Našao sam se u problemu jer sam ujedno na sceni morao biti ja u svojoj privatnosti,

²¹ Gavella, Branko (1967.), *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967., str. 142.

²² Gavella, Branko (1967.), *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967., str. 153.

²³ Gavella, Branko (1967.), *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967., str. 149.

²⁴ Gavella, Branko (1967.), *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967., str. 158.

a ujedno sam morao na sebe preuzeti nova lica i tako postati netko drugi, i to sve u promjenama koje su se izmjenjivale kao na filmskoj vrpici. Praktički je moj zadatak bio da zavaram sebe kako bih mogao ostvariti zadatak prikazivanja dviju uloga da bih na trenutak mogao zavarati publiku koja je imala mogućnost vidjeti mene u tri različita izdanja.²⁵

Rekao bih kako sam se u ulozi Luke Šatare koristio razumom. Za glumca je pokatkad potrebno "(...) da taj čovjek bude hladan i miran posmatrač; zahtijevam stoga od njega pronicljivost, a nikakvu osjećajnost, umjetnost da sve oponaša ili, što izlazi na isto, jednaku sposobnost za sve vrste karaktera i uloga."²⁶ Ne mogu tvrditi da sam bio bezosjećajan i hladan, ali sam zasigurno bio miran i staložen. Iako se možda doima da sam bio posve prirodan u trenucima kada nisam glumio svoja lica, zapravo sam pomno razradio sve elemente ove moje treće uloge. Naime, od kada smo krenuli s probama u prostoru, bilo mi je najbitnije da u što kraćem roku postavimo konačan redosljed scena, koji bi mi omogućio da provjerim točna mjesta kada iz privatnog ulazim u scenu, gdje mi stoje rekviziti, koliko mi vremena treba za ulaske i izlaske. Dok bi drugi igrali scenu, simultano bih je pratio i tražio trenutke za preodijevanje kako bih što prije ušao u drugu ulogu. Zapravo sam sve te elemente uspješno spojio u jedan neprekinuti niz koji publici nije bio nametljiv jer sam samodisciplinom postigao odmjerenu, sređenu ulogu vlastitog sebe.²⁷

Upravo je ova moja treća uloga paradoksalna kada se osvrnem na pojam istinitosti u kazalištu i mogu ustvrditi da je ona upitna jer sam sebi dokazao kako i ono što sam smatrao privatnim zapravo nisam bio jer sam sve elemente bio proučavao i odredio u dobroj mjeri. Svi trenuci kada se preodijevam, gdje sjedim i na kojoj mi strani pokraj stolice stoji boca s vodom bili su isplanirani i isprobani. Jedino što nisam mogao predvidjeti i uvježbati bilo bi povremeno znojenje i brisanje znoja s čela ili nešto nepredviđeno što se dogodi na sceni, pa izazove moju iskrenu reakciju.

Smatram kako je jedna od važnijih stavki koje sam postao svjestan kasnije bila upravo činjenica da smo se skupno poslužili glavnim karakteristikama *commedia dell'arte*. Da pojasnim, ova povijesna forma kazališta podrazumijeva zakonitosti koje objedinjuju masku, improvizaciju, pokrete i geste koje su karakteristične za svaki karakter. Uspoređujući elemente *commedia dell'arte* uvidio sam da smo te elemente uvrstili u ovu diplomsku predstavu.

²⁵ Diderot, Denis (1958.), *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 20.

²⁶ Diderot, Denis (1958.), *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 3.

²⁷ Diderot, Denis (1958.), *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 6.

Za *commedia dell'arte* maska je ključan element za igru, a mi smo ulogu maske dodijelili kostimu. Naime, svako naše lice jest igralo na način da predstavi svoju ulogu i da publika bude svjesna koje lice gleda tako što ono nosi određeni kostim. Princip *commedia dell'arte* bio je preslikan u potpunosti u ovom slučaju. To je podrazumijevalo i da se onda može ostvariti ono što je zahtijevao Brecht kada je govorio da uživanje na sceni nije poželjno. Moram napomenuti da princip *commedia dell'arte* nije naklonjen Brechtu kao ni Stanislavskom jer prvi negira "uživanje", dok drugi na njemu inzistira.²⁸

Svaki karakter u formi *commedia dell'arte* ima svoje fiksne zakonitosti pokreta i kretnje. Kada se referiram na Batzlera i Georga i način na koji sam im osmislio pokrete i kretanje, uviđam kako sam nedvojbeno suptilno konzultirao elemente *commedia dell'arte*, koje sam čak imao prilike izučavati na seminaru koji je vodio priznati glumac Antonio Fava u Reggio u Italiji upravo o njoj. Na tom sam seminaru iskusio što znači kada se tijelom posvetiš da postaneš određeni karakter iz kojega nikada dok si na sceni ne smiješ izaći. Ta mi je disciplina itekako koristila kada sam pokušavao pronaći kretnje za svoja lica. Ovaj mi je alat pomogao jer sam brže mogao u tijelo upisati obilježja kretnji i gesti svakog lica, pa kada bih se iz svoje privatnosti transformirao na sceni u jednog od njih, to sam mogao činiti s lakoćom jer mi je tijelo bilo spremno na tu promjenu.

Iako je "Mučenik" u osnovi drama ozbiljnog tona i tematike, ona nije lišena komičnosti. Ona se u mome slučaju očitovala u određenim replikama, gestama i reakcijama. Primjerice, na kraju 4. prizora, kada su Benjamin, Roth, Dorflinger, gđa Südel i Benjamin u Batzlerovu uredu, Batzler prilazi Roth u očitaj namjeri da joj se nametne u zavodničkom smislu usmjeravajući svoj donji dio torza prema njoj. Replike koje u tom trenutku Batzler izmjenjuje s Roth igre su riječi u kojima se očituje komika jer one posjeduju karakter aluzije na seksualnoj razini, a kada se vidi da sam još okrenuo leđa Dorflingeru koji ljubi s Roth, tada situacija dodatno poprima komični karakter. Aluzija je također jedan od elemenata za postizanje komičnog u *commedia dell'arte*. Nadalje, u idućem prizoru tumačim Georga, koji napucava praznu plastičnu bocu, dok Benjamin brani gol koji je zapravo stol. U ovom slučaju odlučili smo se za jedan klasičan princip onoga što se u *commedia dell'arte* naziva *lazzo*, a podrazumijeva skeč ili geg. U ovome slučaju namjerno smo odlučili da Georg nikako ne smije zabiti gol i da nabija bocu u zrak iza stola te da pri svakom udarcu slavi kao da je zabio. Upravo bi se ovaj postupak smatrao apsurdno – logičnim, što je u *commedia dell'arte* čest efekt jer

²⁸ Fava, Antonio (2004.), *The comic mask in the commedia dell'arte*, Arscomica Publisher, 2004.

publika svjesno vidi da sam promašio gol i da sam nabio bocu u zrak, ali kada proslavim pogodak, u publici se začuje smijeh jer tada oni povežu logičnu sliku i apsurdnu odluku da ja proslavim promašaj.

Možda je meni i najdraži *lazzo* bio onaj kada me Benjamin polegne na klupu u namjeri da mi izliječi nogu te da učini da ona počne rasti. Scena je sama po sebi i apsurdna i ozbiljna i nikako se s njom nismo htjeli ismijavati, ali smo upravo kroz improvizaciju na probama postigli komični prizor koji se jedino mogao postići onim što se u *commedia dell'arte* naziva *comico tempo*. Bilo je od iznimne važnosti da zajedno s kolegom Stipom Jelaskom ostvarim taj tempo kako bi se ostvario komični element scene. Morali smo postići prikaz Benjaminove nemoći i neznanja jer ni on sam nikada nije nikome iscijelio nogu, dok sam ja Georga igrao začuđenog i skeptičnog prema cijeloj situaciji. U jednom trenutku, kada Benjamin uviđa da ne može učiniti kraću nogu rastućom, on poseže za nasiljem i počinje udarati Georga po toj nozi uz povike "Rasti, nogo, rasti!". Ovo je ujedno i igra s realnim jer smo u stilu postdramskoga kazališta napustili sigurnost kazališne prakse. Nismo spaljivali leptire poput Brooka ili gazili žabe, ali smo primijenili stvarni prikaz nasilja koje se evidentiralo lupanjem o moju desnu nogu.²⁹ Ovo je ujedno bio i primjer Meisnerove metode po kojoj glumac najprije djeluje, a potom razmišlja. On pretpostavlja da i mala mjera nekog ponašanja ima veću vrijednost nego pokoja replika. U ovom slučaju stvarno je bilo potrebno da moja noga bude udarena i to je kolega i napravio.³⁰ Ja se ustajem i padam na pod jer sam se zapleo o spuštene hlače i počinjem mrmļajuci psovati te se udaljavam iz scene. U tom se trenutku stvara opet apsurdni trenutak koji se jedino mogao postići pravim i odmjerenim osjećajem za ritam koji smo uspješno proveli i uspijevali ponoviti svakim danom, što je bilo evidentirano modricama na mojoj desnoj nozi. No, da se nismo od prvog pokušaja upustili u to, ne bi se ostvarila ta komična scena u punom smislu. Zato je od iznimne važnosti da se postigne akumulacija događaja do maksimalne razine kako bi se onda mogao odigrati komični efekt. Bez tog osjećaja gubi se sva namjera da se postigne komično.³¹

5. Zaključak

Studirajući pet akademskih godina glumu shvatio sam da te nitko ne može naučiti glumiti, ali da ti profesori mogu ponuditi alate i priliku da ih isprobaš i vidiš koje ćeš od njih kasnije moći primjenjivati u odnosu prema tome o kakvoj je ulozi riječ jer nije svaki alat koji

²⁹ Lehman, Hans-Thies (1999.), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost (CDU), Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb, Beograd, 2004., str. 130.

³⁰ Hodge, Alison (2010.), *Actor training*, Routledge, London, 2010., str. 157.

³¹ Fava, Antonio (2004.), *The comic mask in the commedia dell'arte*, Arscomica Publisher, 2004.

sada posjedujem prikladan za sve uloge i upravo mi je rad na ovom diplomskom ispitu omogućio da potvrdim kako je iznimno važno biti sposoban prilagoditi se situaciji i u skladu s njom odabrati koji alat upotrijebiti za stvaranje vlastite uloge i igre na sceni. Iako možda djeluje pretenciozno, no složio bih se s tvrdnjom koju je Diderot iznio: "Veliki glumac nije klavir, ni harfa, ni klavsen, ni violina, ni violončelo. On nema svojih vlastitih akorda, ali poprima akord i ton, koji odgovara njegovoj ulozi, i sposoban je da se prilagodi svima."³² Ovo za mene znači da se kao glumac moram moći prepustiti i ne zaboraviti da se zaigranost na probi podrazumijeva jer ako ne nudim maksimum trenutka, onemogućujem sebi da se dogodi igra koja je u kazalištu nužna.

Ako bih govorio o stilu glume koji negujem, sigurno bih tada govorio kako je moj stil onaj u kojemu se koristim svim mogućim alatima i stilovima koji mi u toj specifičnoj situaciji mogu koristiti. To sam potvrdio radom na diplomskoj predstavi. Uvijek ću nastojati što je moguće više svoju glumu i govor usmjeravati u smjeru što prirodnijeg stila bez nepotrebnih crtanja i pretjerivanja. Replike koje izgovaram vezujem i provlačim kroz lica i njihove karaktere u kojima uvijek nastojim tražiti što "prirodniji" način govora jer zazirem od stila govorenja koji je u određenoj mjeri zastupljen u hrvatskom kazališnom prostoru. Smatram da se svaka replika mora učiniti osobnom jer svaki od nas glumaca stoji na sceni kao pojedinac sa svojim jedinstvenim obilježjima. Riječ koja je napisana oživljava tek kada ju glumac oblikuje i filtrira kroz svoj misaoni i fizički aparat.

Možda mi se i zato *commedia dell'arte* učinila zanimljivom zbog inzistiranja na kombinaciji raznih dijalekata i izraza koji u jeziku postoje, dok se, primjerice, Brechtov pogled na glumu i jednostavnost replike od koje ne treba očekivati pretjeranost čine korisnima za moje poimanje kazališta. Niti u Shakespeareovim komadima ne smijemo očekivati uštogljenu i dosadnu, patetičnu glumu. Njegov je jezik i igra rečenica toliko zanimljiva da se glumac mora prepustiti i zaigrati. Njegove su rečenice ozbiljne, jake, pune emocija i sadržaja. Upravo zbog toga ne smijemo postati robovi da nas te riječi povuku u ponor preglumljavanja, već moramo inzistirati da te replike učinimo vlastitima, a da se pritom ne izgubi značaj. Za Molièra vrijedi isto mišljenje. On je igru riječi u svojim komadima objedinjavao vezanim stihom, što glumcima stvara izazov. Rimovana replika je prepreka jer odskače od načina razgovora kojim se ljudi koriste u životu. Osobito u ovom slučaju glumac mora inzistirati da se bori protiv te rime i da pokušava svim dostupnim alatima tu repliku učiniti što razgovorljivijom i nekićenom.

³² Diderot, Denis (1958.), *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958.

Kada me pitaju što bih radije igrao, tragediju ili komediju, uvijek odabirem komediju zbog bezgraničnih mogućnosti koje su dostupne glumcu i on je u prilici da krene u istraživanje koje ga na kraju dovede do cilja. Dakako, veliki je izazov kada igram tragediju, pa uspijem u replikama proniknuti komične elemente koje ću rado iskoristiti kako bih dodatno oplemenio ulogu. Definitivno neću odustati da u svakom komadu inzistiram na komičnosti, pa čak i u nekim dramskim i teškim scenama jer upravo ta komičnost pojačava trenutak koji je u kazališnoj umjetnosti nužan.

Stvarajući tri uloge u "Mučeniku" iskusio sam nove tehnike, a i potvrdio sam i one već isprobane. Suočio sam se s zidovima koje tada, u procesu rada, nisam odmah bio spreman preskočiti, ali sada imam iskustvo i znanje da budem u mogućnosti ubuduće, kada se nađem u sličnoj situaciji, primjerenom reagirati, pa čak i iskoristi i privatne nedostatke kao što su znojne ruke da bih ostvario što kvalitetniju ulogu. Očekujem u budućnosti naići na nove prepreke za koje neću imati spremna rješenja, što će me natjerati na potragu za novim načinima za ostvarenje cilja. Izuzetno mi je pomogao i sam stil igranja predstave jer me je prisilio da od početka razmišljam u raznim smjerovima i da analiziram stavke koje su mi potrebne da se što prije pripremim i stvorim uloge. Prelasci iz privatnog u scensko te presvlačenja na sceni dok publika sve to gleda omogućili su mi da se koncentriram i da obavljam zadatke bez puno briga jer sam ih prethodno dobro razradio na probama. Svoje sam replike zapravo usavršavao na probi i nikada ih nisam učio napamet. Bitno mi je bilo da većinu replika naučim kod kuće, ali tek u suradnji s kolegama te replike oživljavaju i dobivaju smisao, pa uvijek nastojim i rečenice i pokrete pamtititi u prostoru kroz mizanscen jer, kada dođe red na igru, više o njima ne moram razmišljati, pa kada se dogodi da i zaboravim pokoju repliku ili zastanem, jednostavno nastavim igrati iz tog trenutnog lica znajući da sam spreman na razne okolnosti koje se glumcu u igri mogu neplanirano dogoditi. Zaista, dobra i kvalitetna priprema ključna je da se može ostvariti uloga u predstavi.

Smatram da je ovo tek početak moga glumačkog puta koji postavlja nove izazove. Svo stečeno znanje koje mi je ovaj studij pružio spremno ću iskoristiti u daljnjem radu. Tehnike, alati i savjeti koje su mi profesori uputili i utkali bit će mi od velike pomoći za daljnji razvoj, koji nikako nije potpun. Gluma je igra. Ozbiljna igra. Igra je to koja se igra po pravilima koja mi stvaramo. To nam omogućuje slobodu i otvorenost uma da se prepustimo iskustvu koje nam gluma omogućuje. "Mislim, da je svakome dopušteno, da ima veliku i snažnu dušu; dopušteno je, mislim, vladati se, govoriti i djelovati vlastitom dušom, i mislim, da slika istinske veličine

ne može nikada biti smiješna."³³ Zahvalan sam što sam sudjelovao u ovoj predstavi jer mi je potvrdila da se jedino otvorenim umom može postići iskreno i ispravno na sceni.

6. Popis literature

Brecht, Bertolt (1996.), *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1966.

Diderot, Denis (1958.), *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958.

Fava, Antonio (2004.), *The comic mask in the commedia dell'arte*, Arscomica Publisher, 2004.

Gavella, Branko (1967.), *Glumac i kazalište*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1967.

Hodge, Alison (2010.), *Actor training*, Routledge, London, 2010.

Lehman, Hans-Thies (1999.), *Postdramsko kazalište*, Centar za dramsku umjetnost (CDU), Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb, Beograd, 2004.

Mayenburg, Marius von (2012.), *Mučenik*, prijevod: Dubravko Torjanac, 2012.

Razumovska, Ljudmila (1989.), *Draga Jelena Sergejevna*, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 1989.

Sekner, Richard (1992.), *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*, Institut za film, radio i televiziju, Beograd, 1992.

Shaw, Georg Bernard (1951.), *Četiri drame; Kućevlasnici; Zanat gospođe Warren; Candida; Davolov učenik*, Matica hrvatska, 1951.

Tabori, George (2003.), *Mein Kampf*, Disput.d.o.o. za izdavačku djelatnost, Zagreb, 2003.

Torjanac, Dubravko (2002.), *Marius von Mayenburg*, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. V No. 9/10, 2002.

Torjanac, Dubravko (2009.), *Ružni (drama)*, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XII No. 39/40, 2009.

³³ Diderot, Denis (1958.), *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 20.