

ORGANSKI GLUMAČKI PROCES

ILI

SCENSKI GOVOR KAO SVE ONO ČIME GLUMAC GOVORI SA SCENE

Uvjerenja sam da glumac prestaje biti amaterom tek onda kad stekne svijest o organskom glumačkom procesu i kad ta svijest postane temelj njegova umjetničkog djelovanja. U svom se radu pozivam uglavnom na teorijske postavke dr. Branka Gavella te na viziju i praktična iskustva Cicely Berry. Naime, ne samo da se njihove ključne teze o svim bitnim pitanjima pedagoške i kazališne prakse fascinantno podudaraju, nego se slobodno može reći da C.Berry u praksi potvrđuje Gavellina teorijska razmatranja. Osobno, dugo sam lutao i gubio se u šumi zahtjevnih Gavellinih analiza govornih i glumačkih fenomena i procesa, pokušavajući im pronaći jednostavnu i uspješnu praktičnu primjenu, bez nekog rezultata. A onda, kad sam u praktičnom radu sve slobodnije počeo slijediti putokaze C.Berry i kad sam tako, "bolje naoružan", jednoga dana ponovo iščitavao Gavellino tumačenje *umjetne tehničke ličnosti*, stvari su se odjednom posložile i shvatio sam da neka mjesta Gavelline teorije glume neko vrijeme za-pravo već praktično primjenjujem. Shvatio sam da slijedeći C.Berry, slijedim i Gavellu.

A usput, od C.Berry prema centru Gavelline teorije glume, malo pomalo sam se oslobodio i jedne svoje davne frustracije, naime, znalo bi me zateći pitanje što ja to zapravo predajem, učim li studente govoriti, učim li ih scenski govoriti, što? I još važnije - budući da sam se i sam bavio glumom, a postignutim rezultatima u pravilu nisam bio zadovoljan, pitao sam se s kojim pravom sad ja to vodim nekog drugog. Djelo Cicely Berry, njene knjige, zatim njene radionice kojima sam kao sudionik ili promatrač više puta prisustvovao, a naročito sretna okolnost što mi se pružila prilika da više puta iscrpno razgovaram s njom, rastvorilo mi je čitav jedan potpuno novi i ujedno oslobađajući prostor pedagoškog djelovanja. Nije važno *kako nešto reći*, važno je *biti u trenutku*. Početak nije u tekstu, početak je u glumcu. Glumac ne smije svoj doživljaj objašnjavati riječima, tražeći pri tome logična mjesta na kojima će uzeti zrak, nego te riječi mora utkati u svoj unutrašnji doživljaj, u svoje disanje. Unutrašnji doživljaj uvjetuje riječi; ako je obrnuto - ništa od unutrašnjeg, organskog. Pa ako ja studente vodim pažljivo ih promatrajući i upozoravajući ih na mjesta na kojima se taj doživljaj prekida, a još im mogu eventualno objasniti i zašto se prekida, onda to sa mojim osobnim glumačkim nastupom, kakav god on bio, stvarno nema nikakve veze. Gavella se u toj priči pojavio nešto kasnije, kao što sam već rekao, na moje veliko zadovoljstvo.

I kad danas bacim pogled unatrag na svoj tridesetogodišnji pedagoški rad, prve su godine bile godine nesigurnosti i otvaranja raznih pitanja, a cilj mi je bio da studenti budu što bolji na ispitu. Zatim se odgovori na pitanja sve jasnije počinju nazirati, tako da za gotovo zadnjih dvadeset godina vrijedi ovo: ja se bavim organskim glumačkim iskazom, što znači da neosvijestene studente uvodim u prostor svijesti o organskom glumačkom procesu, a onima koji tu svijest već posjeduju pomažem da ju još više učvrste. Proces osvješćivanja, te korist koju studenti iz tog procesa mogu ponijeti sa sobom kao pomoć u svom daljnjem glumačkom djelovanju, puno mi je važniji od eventualnog uspješnog ispita. Iz toga slijedi da je danas scenski govor za mene sve ono čime glumac govori sa scene, jer to ne mora biti, i nije, isključivo govor.

Razmišljanja i iskustva koja slijede namijenjena su, uz praktični rad kojemu se, naravno, posvećuje glavina vremena, studentima MA studija Glume kao neka vrsta rekapitulacije, ali u prvom redu kao poticaj i moguća baza njihovog pedagoškog djelovanja u budućnosti.

Cicely Berry

Evo što kaže Internet – vizionarka čiji rad daje novo razumijevanje snage glasa, jezika i komunikacije; učiteljica glasa s misijom, jedinstvena u svojoj struci; svjetski priznat autoritet u istraživanju fenomena glumčeva glasa i govora, koja svoju pedagogiju gradi na bitno izmijenjenoj točki gledišta od do tada uvriježene. Pa da vidimo koje su osnovne postavke na kojima C. Berry temelji svoj rad, te na kakve nam to ona nove prostore želi ukazati.

Prije svega, svoje disanje i svoj glas nikako ne smijemo uzimati zdravo za gotovo. Dišemo, da, ali dišemo li optimalno? Nisu li nas svakodnevni stresovi već odavno odvojili od nas samih pa ne dišemo više punim plućima, a toga uopće nismo svjesni? Ima li onda ikakvog smisla govoriti mladom glumcu: "Samo ti vjeruj prirodi i radi po instinktu!", kada su njegovi urođeni instinkti osakaćeni, a na ekonomično i zdravo disanje potpuno je zaboravio, kao i čitava naša civilizacija? A što je s glasom? Da nije i glas zarobljenik stečenih navika koje su postale dio automatskog govornog pribora, pa bi ga možda trebalo osloboditi?

Svijest o centriranom i slobodnom vlastitom tijelu, zatim svijest o ošitnom i rebarnom disanju te usvajanje optimalnog disanja pri kojemu obje skupine mišića rade uzajamno povezane i slobodne, a onda i svijest o pretvaranju daha u zvuk, uklanjaju sve prepreke između glasa takvog kakav jest i glasa kakav bi mogao biti. Kad se postigne snaga daha sve do dna rebara, osobito leđima, cijelo tijelo postaje dio zvuka, sudjelujući u njemu svojom rezonancom. Kad se dijafragma steže i spušta, zrak ulazi u najdublji dio pluća, a kad se opušta i diže, zrak se istiskuje. Rezultat je prisutnost tijela u glasu. C. Berry kaže da riječi ne pripadaju ni

umu niti srcu nego tijelu. Mi, dakle, posežemo u svoje središte za zvukom. Dah ulazi a izlazi zvuk – dopiremo do svog središta i nalazimo "ja" svoga glasa. Osjećamo kao da pripadamo onome što govorimo, otkrivamo kako dah pokreće zvuk poput bubnja, otkrivamo da tu leži naša prava energija. Ukorijenili smo glas. Spoznajemo da je ukorijenjeni glas idealan most između unutarnjeg i vanjskog svijeta te sredstvo pomoću kojeg najoptimalnije izražavamo svoje unutarnje "ja".

Ovaj proces osvješćivanja provodi se, naravno, uz pomoć vježbi. S obzirom da se riječi ukorjenjuju dahom, C. Berry ne vjeruje da se to postiže mehaničkim vježbama jer su one besmislene i ni na koji način ne pridonose svijesti o organskom izvoru riječi, a niti svijesti o njihovim mogućnostima. Smatra također da je rad na drugorazrednom tekstu uzaludno gubljenje vremena; što je tekst bolji, otvarat će se i više mogućnosti, iz dobrog materijala puno se može i naučiti, a vrhunski umjetnički tekstovi, napose poezija, izazivaju u glumcu odjeke koji bude njegova duboka iskustva (koja svakodnevni govor rijetko pobuđuje), te mu tako pomažu da postigne veću osjetljivost i svijest za riječi. Ipak, treba stalno imati na umu da su to vježbe!

To znači da se ona zalaže za dvije razine korištenja vrhunskih poetskih tekstova u pedagoške svrhe. Na prvoj se mladi neosviješteni glumac potpuno neobavezno i slobodno susreće s poetskom riječi u sebi, osluškuje iznutra zvuk i značenje riječi te u tom susretu otkriva svoj izvorni osobni glas i njegove skrivene mogućnosti, a tako možda otkriva i nešto novo i važno o sebi samome. Na drugoj razini, stekavši osnovnu svijest o organskom glumačkom procesu, glumac kreće prema interpretaciji, pokušavajući spojiti glasovnu energiju i energiju riječi. Traži svoju prvu publiku da i njoj, a i sebi pokaže koliko je ovladao vještinom baratanja dahom, vještinom kontrole glasa, vještinom korištenja rezonantnih prostora u tijelu te vještinom pravilnog korištenja prozodijskog sustava u funkciji umjetničkog govorenja.

Glumačkim pedagogima poručuje ovo :

Ako pažljivo promotri zahtjeve pjesme i osluškuje njezin sadržaj, svatko je može govoriti, a kako će svatko imati zasebnu percepciju, to je ono što čini poeziju živom. Zbog toga ne smijete nikada nikome reći kako će to učiniti, jer ćete uništiti ono što je osobno između tog čovjeka i teksta. Možete ih samo poticati da slušaju što tekst zahtijeva i davati sugestije. Unutar zahtjeva mogućnosti su neograničene.

C.Berry : *Glumac i glas*, AGM, Zagreb 1997., str 215.
(prijevod : A.Ćutić)

Dalje, tvrdi da glumac svoj glas nikako ne smije doživljavati kao instrument jer bi to podrazumijevalo da je glas nešto izvanjsko pomoću čega on stvara; tako

bi vrlo lako mogao postati sam sebi svrhom pa prema tome neosoban i lažan. Upozorava da je vrlo važno razlikovati vježbe glasa za pjevanje i vježbe glasa za glumu, da ne bi nastale pogrešne predodžbe o tome gdje bi zvuk trebao biti postavljen. Kod pjevanja zvuk je poruka, tako da je energija u rezonanci; kod glumca je glas na neki način produžetak njega samog i mogućnosti su toliko složene koliko i glumac sam, a to predstavlja temeljnu razliku u ravnoteži između zvuka i riječi. S obzirom da je glumčeva riječ rezultat njegovih osjećaja i misli, njegova snaga mora ležati baš u njoj, kao i u nebrojenim mogućnostima naglašavanja, produživanja i moduliranja. Ipak, smatra da je pjevanje izvanredan način za proširivanje glasovnih mogućnosti zato što pojačava disanje i potiče na korištenje rezonance u grudima i glavi, a osim toga daje osjećaj naviranja glasa, lakoće koja nema previše veze s emocijama, pa je baš takvo iskustvo glumcu od velike koristi da bi bio u stanju dopustiti glasu da izlazi slobodno. Uvodeći ga, dakle, u promišljanje i poimanje komunikacijske uloge i unutarnjeg ustrojstva govornog procesa kao jednog od temeljnih oblika svih međusobno usko povezanih manifestacija ljudskog doživljaja i ukazujući mu na specifične zahtjeve scenskog govorenja, pomaže mladom glumcu da ovlada slobodnim i osviještenim korištenjem svoga glasa. Tom cilju je posvećena njezina knjiga *Glumac i glas*.

Knjiga *The Actor and the Text (Glumac i tekst)*, Harrap Ltd., London 1987., govori o praktičnoj primjeni osnovne svijesti o glasu, zvuku, izgovoru i govornoj jasnoći pri umjetničkom govorenju teksta. Kako odgovoriti izazovu govorenja određenog teksta, bilo Shakespeareovog bilo suvremenog? Kako riječima pristupiti iz suvremene perspektive? Kako što uspješnije osloboditi njihovu energiju?

Ako slijedimo precizna objašnjenja i lucidna zapažanja C.Berry, kao i sistem vježbi koji je razvila radeći godinama s najvećim glumcima današnjice, pred nama se otvara široka lepeza spoznaja koje su pouzdan i inspirativan vodič pri svladavanju čak i onih najzahtjevnijih tekstova. Svijest o dahu kao sredstvu koje mislima daje život, svijest o riječima kao mislima u akciji te svijest o prepoznavanju mogućnosti (u sebi i u tekstu) koje glasovni rezultat čine iznenađujućim i novim, uvijek u skladu s instinktom trenutka, vode nas prema vještini otkrivanja riječi u nama, vode nas do govorenja koje je, pronalaženjem prave energije za odgovarajući tekst, jednako živo i posebno kao i imaginacija koja ga hrani. Osim toga, poučava nas i kako svladati sve zamke glasovnih transformacija, kako se izmaknuti opasnostima glasovnog manirizma, a iznad svega upozorava na potrebu trajnog usavršavanja govornog izraza. Time nam daje čvrste temelje našeg osobnog pristupa umjetničkom govorenju.

Spomenute knjige namijenjene su, dakle, glumcu. Rezultat su dugogodišnjeg rada i iskustva koje je stjecala u Central School of Speech and Drama i Royal Shakespeare Company u Londonu, te vodeći brojne seminare i radionice širom svijeta. No, s obzirom da je i dalje razvijala i nadograđivala svoj rad te, između

ostaloga, održala i brojne vrlo uspješne i poticajne radionice s redateljima, podarila nam je još jednu knjigu, *Text in Action (Tekst u akciji)*, Virgin Publishing Ltd., London 2001., u kojoj se obraća ne samo glumcu nego i redatelju, dokazujući da rad na glasu i rad na tekstu mogu, i moraju, teći paralelno. Rad na glasu mora, dakle, biti nedjeljiv dio kreativnog istraživanja teksta.

U uvodu kaže :

Kad čitamo, riječi nas vode u drukčije područje svijesti nego kad ih izgovaramo. Mozak je tada okupiran interpretacijom onoga što čitamo pa naša imaginacija nije tako slobodna kao kad riječi glasno izgovaramo. I stoga se glumcu, s obzirom da je riječi usvojio s naštampane stranice, mora dati vremena da ih usmeno ispituje i istražuje, jer tako će potaknuti imaginaciju na potpuno drugačiji način.

(ibid. 2)

U procesu rada na predstavi glumac često ne dobije dovoljno prostora ni vremena da posvoji govor svoga lica, ispitujući njegove vrijednosti, ritmove i mogućnosti. Prerano mu se nameće obveza da iskazuje najrazličitija značenja i namjere ne bi li što vjernije oslikao redateljeve zamisli. Ovdje citira američkog avangardnog slikara Roberta Rauschenberga : *Ne vjerujem u ideje – one nastaju iz onoga što već znamo.* (ibid. 5) Dakle, naravno da neki osnovni dogovor o motivima, licima i priči, nastao na temelju osobnih ideja i iskustava, mora postojati, ali u isto vrijeme glumcu treba biti omogućeno da iskusi kako riječi djeluju na njega u trenutku dok ih izgovara, kako sam čin izgovaranja riječi, njihov zvuk u zraku, može promijeniti njihovo značenje i time dubinski obogatiti glumčevo razumijevanje lica koje igra. U svakodnevnom životu riječi nas vrlo često znaju iznenaditi i mogu rastvoriti najrazličitija pitanja u trenutku dok govorimo; jednako tako i u tekstu glumac mora oslušivati i istraživati što to riječi čine na stvaralačkom nivou. Izbor i zvuk samih riječi, popunjavanje praznih prostora između riječi disanjem, *kako mislimo tako i dišemo* (ibid. 4), pažljivo slušanje partnera, svijest o važnosti tišine, jer neizvjesnost tišine pojačava želju za slušanjem, a ujedno oslobađa brzinu i energiju - sve ga to vodi do lica u komadu, a onda i do komada samog. Probe iskorištene na taj način nisu nikakav luksuz nego potreba, jer će obogatiti lice, sadržaj i motive na najbolji mogući način, onaj koji je glumcu organski. Glumac će osjetiti istinsku potrebu za riječima, a uz to će osjetiti i potrebu da dopre do nekog drugog. Te instinkte on, naravno, posjeduje, ali mora ih se prisjetiti, treba mu vremena, prostora i samopouzdanja da ih ponovno ukorijeni.

Riječi nisu samo misli i osjećaji napisani na papir – one su duh u akciji. Imaju moć da uznemire, iznenade, razvesele i izazovu. Događaju se u trenutku. Ljudi ih upućuju jedni drugima. To nikad ne smijemo zaboraviti.

(ibid. 91)

Vježbe koje nalazimo u knjizi, a koje je koristila i razvijala radeći preko pedeset godina s glumcima i redateljima širom svijeta, na fascinantan način osvjetljavaju i pojašnjavaju njezin inovativan, kreativan i duboko inspirativan pristup radu na tekstu u procesu pripremanja predstave. Zamišljene su kao pomoć u pronalaženju novih i neočekivanih mogućnosti u tekstu, zvukova i prostora koji su često skriveni, a mogu postati od neprocjenjive važnosti za pojedina lica kao i za komad u cjelini. Cijeli sistem vježbi, zapravo grupnog rada, može se podijeliti na četiri dijela: vježbe koje pomažu glumcu da osnaži povjerenje u svoj glas i usredotočuju ga na precizno upućivanje, slušanje, kao i na pronalaženje pravog trenutka za odgovor, vježbe koje ispituju na koji način struktura i podtekst komada djeluju na lica i sadržaj, vježbe koje izoštravaju motive i situaciju pojedinih scena te vježbe koje postavljaju glas u konkretan prostor u kojemu se predstava igra. I, ponovimo još jednom, to nisu nikakva "zagrijavanja" koja prethode "pravoj" probi niti odvojeni pojedinačni rad s glumcima koji bi njihov govor trebao učiniti "boljim" ili "razumljivijim", što god to značilo, nego je to nedjeljiv dio stvaralačkog rada na predstavi, kojemu je, dakako, u cijelosti prisutan i redatelj. Ovakav način rada zapravo bi trebao biti redateljeva inicijativa i potreba!

Što se tiče osobe koja se brine o glasovima glumaca, a koju C. Berry drži ključnom za sav rad u kazalištu, ona je tu da pažljivo sluša i da kreativno odgovori izazovima teksta, zahtjevima redatelja i potrebama glumaca. Ona ne samo da bdije nad procesom posvajanja teksta svakog glumca ponaosob, nego doprinosi cjelokupnom radu i rastvara ga na svoj vlastiti i poseban način.

U predgovoru knjizi *The Actor and the Text*, Trevor Nunn, engleski redatelj i svojevremeno umjetnički direktor Royal Shakespeare Company, između ostalog govori o oduševljenju koje iskazuju svi glumci i redatelji koji su imali prilike u praksi iskušati kazališno istraživanje po zamislima i viziji C. Berry. Jeremy Irons kaže da njegovo putovanje od Shakespearea do filma te natrag do Shakespearea, jednostavno ne bi bilo moguće bez nje i njezina talenta. Sean Connery, Peter Finch, Anne Bancroft, Bob Hoskins, Derek Jacoby, Ian McKellen, Emily Watson, Ralph Fiennes i Kenneth Branagh još su neka od velikih britanskih glumačkih imena koja su radeći s njom izgradila temelje svoga umjetničkog djelovanja. Zanimljivo, svi su oni počeli u kazalištu, da bi na film prešli potpuno bezbolno i glatko. S druge strane, Laurence Olivier je stigao u Hollywood s aureolom najvećeg svjetskog glumca, da bi ubrzo, zbog svoje kazališne "tehnik" koja filmu baš i nije odgovarala, postao predmetom ismijavanja. O čemu se tu radi? C. Berry je, kao što smo vidjeli, promijenila pristup školovanju mladih glumaca. Princip oslobađanja glasa koji vodi do svijesti o ukorijenjenom glasu kao idealnom mostu između unutarnjeg i vanjskog svijeta ne stvara nikakvu posebnu "tehniku", bilo kazališnu niti ikakvu drugu. Ako je glumac ovladao zakonitostima

optimalnog korištenja svoga glasa onda je stvorio čvrst organski temelj svoga umjetničkog djelovanja i podjednako je spreman za rad u kazalištu kao i za film, televiziju ili radio. I sama je surađivala u radu s glumcima na nekoliko filmova - spomenimo ovdje tri filma Bernarda Bertoluccija.

Iz gore navedenog je više nego jasno da primjena temeljnih načela C. Berry osigurava veliku pomoć glumcu, njezin cjelokupan rad zapravo je služenje glumcu, da što uspješnije i vjerodostojnije uvjeri, zabavi ili gane svoju publiku, da joj podari magičnu čaroliju riječi. Obraćajući nam se jasno i logično, demistificirajući pri tome glumački proces i čisteći ga od svega što je suvišno, poručuje nam, zapravo, da kazalište može opstati u ovom multimedijalnom svijetu jedino ako duboko zaroni u riječi, a onda ih, u zajedničkoj svetkovini pozornice i gledališta, ponosno iznese kao uzdignutu zastavu ljudskog duha.

Od C. Berry do Gavelle

Nakon jednog semestra praktičnog rada po zamislima C. Berry, studente glume slobodno se može povesti prema Gavellinim teorijskim razmatranjima. Idealno mjesto za početak nalazi se u poglavlju *Materijal glumačkog stvaranja* :

Glumac će se u neku ruku morati učiniti prozirnim. On taj vrtoglavi zahtjev gledaočev može ispuniti samo tako da nađe sredstvo kako da svoje organsko unutarnje zbivanje, koje je po svojoj biti nevidljivo, učini vidljivim. Promjena njegovog vanjskog držanja, tj. svega onoga što ulazi u sferu optičku i akustičku, morat će biti odraz njegovog gore opisanog organskog zbivanja. On će, drugim riječima, morati svoje akustičke i optičke manifestacije udesiti tako da gledalac po njima što jasnije apercepira glumčevu unutrašnjost. Ostavimo za sada po strani sredstva i metode kojima će glumac izvršiti tu zadaću.....

B. Gavelle : *Teorija glume*, CDU, Zagreb 2005., str. 129.

Dakle, ne samo da im Gavelle potvrđuje koliko je važna izgradnja osviještenog organskog aparata, nego oni ta *sredstva i metode* koje on, jureći dalje sa svojom teorijom, ostavlja *za sada po strani*, već donekle poznaju! Vježbama i praksom su već počeli oslobađati i ukorijenjivati glas, stekli su osnovnu svijest o relaksiranom, uravnoteženom, centriranom i slobodnom vlastitom tijelu, o ošitnom i rebarnom disanju, o rezonantnim prostorima u tijelu, o pretvaranju daha u zvuk, spoznali su i usku povezanost disanja s cijelim doživljajnim aparatom. To njihovo prvo prepoznavanje praktičnoga u teorijskom, po mom iskustvu, jača njihov interes za Gavellinu teoriju glume, a s druge strane dodatno im pomaže u

shvaćanju da su talent i inspiracija, bez osviještene organske baze, upitne kategorije.

Odmah zatim studente valja upozoriti na poglavlje *Formiranje nove glumčeve ličnosti* gdje Gavella govori o umjetnoj tehničkoj ličnosti i o normativnoj ličnosti glumčevoj. Termin *umjetna tehnička ličnost* možda će ih malo zbuniti, a i definicija da je to *ona lična ličnost koja je stvorila kao temelj svoga izražaja i onu spomenutu "srednju liniju organa" i ono "novo držanje tijela" kao polazne točke i kretanja melodijskog i kretanja tijela u formu geste* (ibid. 196), učinit će im se možda pomalo nerazumljivom i apstraktnom, no kad, uz pomoć terminologije koju su već usvojili, shvate da izgrađivati umjetnu tehničku ličnost zapravo znači izgrađivati svijest o organskom aparatu, da je "srednja linija organa" zapravo oslobođeni i ukorijenjeni glas i da se "novo držanje tijela" postiže uklanjanjem raznoraznih navika i automatizama koje tijelo iskrivljuju i grče, onda ujedno shvaćaju da u Gavellinoj teoriji glume postoje mjesta koja su itekako primjenjiva u praksi. A kada dodatno učvrste svijest o relaksiranom, slobodnom i uravnoteženom vlastitom tijelu te o optimalnom disanju pri kojemu ošitni i rebarni mišići rade uzajamno povezani i slobodni, pronaći će centar iz kojega i riječ i gesta nastupaju kao zastupnici čitavog tijela. Gavella kaže da se riječ i gesta stavljaju *u službu cijelog tijela*. (ibid. 194)

Normativnu ličnost Gavellinu gotovo da i ne treba objašnjavati. Jasno im je da je umjetna tehnička ličnost nepotpuni, tek mogući glumac, kojemu treba sadržaj, uvjerenje. Spreman je za djelovanje i treba mu uloga koju želi proživljavati. Uloga - prostor normativne ličnosti, proživljavanje - prostor tehničke ličnosti. I ono najvažnije: *Što bujnija i toplija ta tehnička ličnost, što solidnija konstrukcija ličnosti normativne, što intimniji njihov spoj, njihovo saživljavanje, to snažniji dojam na gledaoca. Nepotpunost spoja, dominiranje bilo koje od tih ličnosti znači odsudno poremećenje harmonije cjelokupnoga glumačkog lika*. (ibid. 198) A jasno im je i to da prirodnost na sceni nije isto što i prirodnost glumčeve privatne osobe.

Gavellin zahtjev da *dramska riječ mora biti govorena radnja* (ibid. 202) također im nije nov, jer C. Berry govori to isto - *govorna akcija, ili riječi kao misli u akciji*.

To bi, dakle, bilo prepoznavanje praktičnoga u teorijskome. No, tu i tamo desi se i prepoznavanje teorijskoga u praktičnome. U razgovoru nakon uspješne probe jedan mi je student rekao otprilike ovako: "Ma znate, kad sam napravio onaj mali otklon glavom, ne znam uopće kako je do toga došlo, jednostavno mi se dogodilo, proizašlo je iz onoga što sam izgovorio, vi ste se iz publike oglasili nekim zvukom koji sam doživio kao prepoznavanje moje unutrašnje reakcije, i to me je nekako dodatno ispunilo!" Onda je zadovoljno sjeo u prvi red, ja sam krenuo prema dnu dvorane i odlazeći od njega čuo sam kako govori: "Čekaj, pa

to je valjda taj Mitspiel!" Okrenuo sam se, pogledali smo se i počeli se smijati. I evo, smijem se još uvijek!

Osim cijelog niza podudarnosti na relaciji C. Berry - B. Gavella, postoji i jedno mjesto koje na prvi pogled prijete da će narušiti tu idilu. Gavella se, naime, u poglavlju *Uvodna razmatranja k estetskoj analizi kazališta i glume* ljuti na pedagoge koji svoje učenike uče disati, jer da učiti ih *umjetno disati* znači *falsificirati njihova čuvstva*. (ibid. 59) S obzirom da ne pojašnjava detaljnije, niti se kasnije vraća toj temi, ne može se znati na što Gavella konkretno misli, ali sigurno je jedno - C. Berry ne uči nas *umjetno disati*, ona nas samo podsjeća da smo, zajedno sa čitavom našom civilizacijom, dopustili da naše urođene instinkte zamute okolnosti "iskrivljenoga društva" te nas poziva da ponovo prodišemo punim plućima. Vlastitom sviješću produbiti svoje disanje znači omogućiti si kvalitetniji kontakt sa samim sobom i može se preporučiti svakom pojedincu, ne samo glumcima. Teško da se Gavella s ovim ne bi složio, a i ne mogu zamisliti da bi mogao podnijeti da mu se glumci sa scene oglašavaju dahtanjem uzrokovanim plitkim udasima.

Mislim da je ovakvo uvođenje studenata u Gavellinu teoriju glume, putem dijelova koje oni najlakše mogu razumjeti, nekako najprimjereniji način da ih se motivira da dalje nastave po tom djelu prebirati samostalno. A treba se nadati da će im njihovo buduće umjetničko djelovanje nakon Akademije omogućiti da ga njime razbistre do kraja, da će ga, naime, razumijevati prepoznavanjem iz svoje prakse.

Vježbe

Evo najprije nekoliko činjenica:

- Kandidati koji dolaze na prijamni ispit za Studij glume na ADU u pravilu ne znaju najtočnije opisati kako nastaje glas. Kad se više njih uključi u raspravu, onda svi zajedno nekako i riješe problem, pokazujući pri tome i neku vrstu opreznog čuđenja - dobro, nismo o tome baš previše razmišljali, ali zašto nas se to uopće pita?

- Ako im se kaže da otpjevaju nešto, svi će bez iznimke uzeti zrak i zapjevati, čak i oni koji će se prvo pokušati izvući od neugodnog zadatka govoreći da ne znaju pjevati, ali će, zanimljivo, samo rijetki uzeti zrak prije nego što počnu govoriti, na primjer, pjesmu.

- Ako ih se zamoli da viknu svoje ime i prezime, to će prvo učiniti jako stidljivo, a nakon inzistiranja da to mora biti jače, poslušat će, naravno, a pri tome će im glava povući tijelo u poziciju skakača na skijama s Planice.

- Ako se zadatak dodatno oteža, pa trebaju viknuti neku rečenicu od pet-šest riječi, nikome neće pasti na pamet da rečenicu podijeli na manje dijelove i da

izvikuje dio po dio, nego će, mučeci se, pokušavati viknuti cijelu rečenicu pa ako se i domognu zadnje riječi ona će se jedva čuti.

- Ako im se kaže da polako prehodaju scenu po dijagonali, hodat će susprežući disanje, a kad dohodaju do kraja, opet će, s olakšanjem, početi normalno disati.

Ovo su otprilike rezultati testiranja koje sam s vremena na vrijeme provodio sudjelujući u radu na prijamnim ispitima preko trideset godina. I zapravo se uvijek ponovo i ponovo čudio. Ne očekujem ja nikakvu posebnu svijest, nego mi zapravo nije jasno kako si sami ne pomognu opažanjem, razmišljanjem i zaključivanjem, jer muče se, grče se, a spas je na dohvata ruke. Pri tome valja reći da su to sve mahom inteligentni, bistri i duhoviti mladi ljudi, koji će sve ove zadatke s lakoćom izvršiti kad im se objasni da je taj spas zapravo u njima samima. Udahni, čovječe!

Odgovor na pitanje zašto je tomu tako može biti samo ovaj - gluma je za njih isključivo tekst, izvanjsko. I snalaženje s tim tekstom, oni to često zovu "ufuravanje", koje onda iskazuju izvanjskim sredstvima. A vjerojatno i želja da netko kaže da je bilo "dobro", "odlično", "super". Opet izvanjsko.

Još je nešto zanimljivo. Navikli su tekst prezentirati uglavnom onako kako je napisan na papiru, od velikog slova do točke, od zareza do zareza, pa kad treba viknuti, recimo, *Kaži bratu da neću doći večeras!*, oni samo prepoznaju da tu nikakvog zareza nema i krenu. Nisu se u stanju dosjetiti da razlome rečenicu jer je navika jača od zdravog razuma, pa mehanički jurišaju prema šestoj riječi, besmisleno ginući negdje kod četvrte ili pete.

A što se tiče hodanja preko scene, dah susprežu djelomično zbog činjenice da ih se promatra pa su se mali stisnuli, ali više zbog toga što zapravo ne hodaju slobodno, nego *pokazuju* da hodaju, sva je koncentracija usmjerena prema nogama, a gornji dio tijela su potpuno zamrznuli. Treba hodati, to rade noge! Kad im se kaže da simuliraju bacanje teniske loptice prema dnu dvorane, u akciju kreće jedna ruka, a ostalo tijelo ravnodušno miruje. Zgodan je razgovor nakon toga, uglavnom se smijemo.

Pa dobro, otkud njima svijest o organskom, unutrašnjem, naučit će, zato su tu i došli, reći ćete. Ma da, naučit će valjda, ali što je sa stotinama raznoraznih radionica i tečajeva glume kojima su prisustvovali i koje navode u svojim prijavama za prijamni ispit? Zašto tamo nisu stekli bar minimalnu unutrašnju bazu svoje glume, da ne spominjem specijalizirane tečajeve koji navodno pripremaju ljude ciljano baš za prijamni ispit, a koji niču kao gljive poslije kiše? Nisu je stekli, jer i tamo, očito, vlada njegovo veličanstvo tekst, a tekst je glumcu uglavnom najveći neprijatelj.

Da se razumijemo, ne spominjem ja sve ovo zbog nekakvog prozivanja, traženja krivaca za bilo što, jednostavno navodim činjenice. A i ne mislim da je

problem u tečajevima. Problem je dublji i leži u percepciji glume i glumaca kod nas. Ljudi misle, naime, da je to lako. Zbunjuje ih, doduše, kako to oni, k vragu, nauče napamet toliko puno riječi, to najčešće glumce pitaju, a sve ostalo im je jasno. Ta predrasuda sigurno ima veze s činjenicom što je glumac sam svoj instrument, nije okružen raznoraznim misterioznim sredstvima s kojima rade drugi umjetnici. Tekst, da, ali to mu pišu drugi! On samo govori, a govorimo svi! Pa onda upališ televizor - sapunice, TV - igre, kako li se sve ne zovu, stotine glumaca, glume i amateri, ma što, glume čak i neki koji nisu ni amateri! Kako bi mogli da to nije lako! Dakle, kad svatko može glumiti, onda svatko može i davati savjete o glumi ako dođe u takvu priliku.

U posljednje vrijeme glumci su stalno po audicijama - za reklame, crtiće, sapunice, za ovo i ono, i naslušao sam se već najrazličitijih svjedočenja o tome da se stvarno svaka šušica usuduje ocjenjivati glumce i nuditi im svoja "rješenja". A sjećam se i događaja s jednog snimanja kad je rekviziter prišao mladom glumcu i stao mu davati svoje primjedbe. Bez pardona, direktno - to treba ovako, a ne on-ako! Čemu bi se ustručavao, malome treba pomoći, još je neiskusna, a on o glumi ipak nešto zna, na tolikim snimanjima je bio, nekoliko puta je i odstatirao, nije to ništa, stvar je u prirodi!

E sad, može li se ovako nešto dogoditi pjevaču? Teško. Oprenom pjevaču? Nemoguće. Pjevati nije lako. Treba imati sluha, moraš vježbati, pa orkestar, ponekad i zbor, i povrh svega onaj opasni dirigent, pa sve na njegov znak! Moraš osjetiti izvjesno strahopoštovanje, pa će tako i onaj gore spomenuti kandidat koji je natjeran da pjeva, a nema sluha, što znači da sigurno nije bio član nekog pjevačkog zbora, uzeti nešto zraka prije nego što pokuša zapjevati. Dirigentov zamah štapićem, onaj njegov "i!" koji poziva pjevača da se pokrene iznutra, upisan je, dakle, u našu kolektivnu svijest, i svatko će automatski udahnuti. Kao što je u našu kolektivnu svijest upisano i to da se u glumi radi o nekom tekstu kojega treba razumjeti, naučiti napamet i izgovarati, a da to u konačnici mora biti "dobro". I dirigiraju tako glumčevi dirigenti, vodeći ga prema tome "dobro" već od vrtića i osnovne škole pa dalje, a dirigiraju mu isključivo izvanjski. *Nemoj reći tako nego ovako!*

No bilo kako bilo, studente koji budu primljeni čeka sad, osim ispravljanja raznoraznih krivih držanja tijela i rada na oslobađanju i ukorijenjivanju glasova, još i borba s krivim predodžbama o glumi.

Vježbe za opuštanje, vježbe za disanje i vježbe za čvrstoću mišića usana i jezika početna su točka iz koje se kreće prema oslobađanju glasa. Glas treba osloboditi iz stega stečenih navika koje su se uselile u govorni sistem i, neprimjećene, ne dopuštaju glasu da iskaže sve svoje mogućnosti, da bude onakav kakav bi mogao biti. Potreban je duboki udah, sve do dna rebara, u leđa i do želuca, i kad se takav dah spuštanjem dijafragme pretvori u zvuk, onda će cijelo

tijelo svojom rezonancom postati dio tog zvuka. Treba posebno osvijestiti disanje pomoću dijafragme te disanje pomoću rebara, a optimalno disanje je, prema C. Berry, kad obje skupine mišića rade uzajamno povezane i slobodne. Rebra daju povjerenje u glas, a dijafragma svijest o točnoj ukorijenjenosti glasa. Kad se pronade ta pravilna uporaba daha, glas nastaje bez napora, ukorijenjen je, a tu leži glumčeva prava energija.

Paralelno s tim i tijelo se postavlja u optimalan položaj - stopala svom širom na tlu, ne previše razmaknuta; težina ravnomjerno raspoređena na obje noge; koljena elastična, ne stisnuta, može ih se provjeriti laganim poskakivanjem prema dolje; leđa ravna; glava kao produžetak leđa; vrat bez napetosti; ramena bez napetosti; ruke slobodno padaju niz tijelo.

Naravno da svaki pojedini student ima svoje specifične krive navike što se držanja tijela i korištenja glasa tiče pa rad stoga mora biti strogo individualan. A krivih će se navika uspješnije rješavati ako i sami, van Akademije, počnu o tome voditi brigu. Što prije počnu sa samoopažanjem u privatnom životu, to bolje. To ne bi trebalo biti teško. Ako samo jednom dnevno ulove sebe privatne u neoptimalnom položaju glave ili ramena, pa se zatim namjeste u optimalniji položaj te pri tome osjete razliku, ispitujući što ta promjena položaja čini ostalim dijelovima tijela, već čine nešto korisno za svoju glumačku svijest. Ako još počnu primjećivati i neke karakteristike svog privatnog govora, to će biti dobra baza da se mogućnosti tog govora svjesno prošire. Dakle, uopće ne mislim da bi rad na glasu i govoru trebao biti korektivan, da bi trebalo ispravljati njihov, za pozornicu uglavnom neodgovarajući, privatni govor. Za mene je taj rad nešto drugo - osvješćivanje, usvajanje i dodavanje novih mogućnosti. Isto vrijedi i za naglaske. Nije toliko bitno da znaju korektne, književne naglaske, to im uvijek netko može reći, neka im ostanu njihovi privatni, nepravilni naglasci, ali neka ih osvijeste i neka se osposobe da mogu i drugačije. Cilj je dosegnut kad budu u stanju na bilo kojoj riječi tečno izređati sve naglaske. A zašto mislim da nije dobro prerano dirati u privatni govor i privatne naglaske? Zato što se može stvoriti neka vrsta otpora, možda i podsvjesnog, jer dira im se u nešto jako osobno, i nekako kao da im se želi reći da ne valjaju. To kako vi tamo govorite ne valja, tvoj govor ne valja, dakle ti ne valjaš! Zato oprezno, neka se umjetna tehnička ličnost malo razvije, pa onda polako, sviješću, prema osvajanju novih mogućnosti. Nove mogućnosti kao dodatak privatnome, a ne kao zamjena za privatno.

Riječi se događaju u trenutku i ljudi ih upućuju jedni drugima, kaže C. Berry. Glumac također mora biti *u trenutku*. Mora i *biti!* Ali to vrijedi i za sve one trenutke kad ne upućuje riječi, nego samo stoji, sjedi, kreće se po pozornici, itd. Zato mislim da nije zgorega posvetiti i toj vrsti osvješćivanja nešto vremena. Zašto ih ne povesti na detaljno upoznavanje s pozornicom, neka slobodno po njoj hodaju i neka ispituju svaki njen kutak, ali neka pri tom paze na što dublje i što mirnije disanje. Neke stanu pred prazno gledalište i neka gledaju u raznim

pravcima, ali neka zapamte taj pogled koji stvarno *dopire* do određenog mjesta. Kad krenu s mjesta, prvi korak ide uz lagani udah, slijedi usklađivanje disanja i hodanja; zatim ubrzavanje i usporavanje hodanja, također usklađeno s disanjem. Ustajanje sa stolca uz udah, sjedanje uz izdah, s posebnim skretanjem pažnje na to da se disanje nakon obavljene radnje nastavi, itd. Pa onda geste. Ne samo one koje prate govor, nego i one koje ga zamjenjuju, razna domahivanja, odmahivanja, pokazivanja, udaranja, itd. Treba osvijestiti da sve one moraju zas-tupati cijelo tijelo pa stoga moraju biti povezane s disanjem - duboki udah, taj udah aktivira cijelo tijelo, a ruka, kao njegov predstavnik, udara po stolu. Gavel-linim riječima, ruka se tako stavlja *u službu cijelog tijela*. I opet, naročito paziti na to da se disanje nakon obavljene radnje nastavi.

Jako dobro dođu primjeri iz sporta. Košarkaš izvodi slobodno bacanje - udara loptom o podlogu, koncentrira se, u isto vrijeme počinje uzimati zrak i podizati loptu prema gore, kad je lopta došla u željenu poziciju on taj zrak na trenutak zadrži, dodatno se koncentrira, a izbacujući loptu prema košu, izbacuje i zrak. Ili servis kod tenisa - loptica o podlogu, udah započinje u trenutku kad jedna ruka baci lopticu uvis, zatim zadržavanje zraka, a u trenutku kad druga ruka svom snagom udari reketom po loptici i taj zadržani zrak eksplodira van. Često se čuje i zvuk - tijelo progovara. Ovi primjeri su važni jer osvjetljavaju jedan za glumca jako bitan element - zadržavanje zraka. Da bi zrak koji je glumac udah-nuo bio što kvalitetnije pretvoren u zvuk, mora se pri tome sav i potrošiti, mora izići van iz tijela i time mu omogućiti novi slobodni udah. Ništa ne vrijedi i najdublji udah, ako glumac ne može taj zrak kontrolirano zadržati, da bi ga onda počeo trošiti po svojoj volji. Bez svijesti o radu dijafragme nema niti svijesti o pretvaranju daha u zvuk.

Sve se ovo može raditi i u sobi, jasno, ali ja studente kad god je to moguće vodim na scenu, jer nekako mislim da je važno da se s njom što prije up-oznaju i prijatelje. Znam, bili su oni već na puno pozornica, ali neosvijesteno.

Došli smo tako i do teksta, a tekst, kad god dođe, došao je prerano. Opet, raditi samo vježbe je besmisleno, tekst nam treba. Što sad? Rješenje nudi C. Berry. Spomenuo sam već da se ona zalaže za korištenje vrhunskih umjetničkih tekstova, posebno poezije, u pedagoške svrhe od samog početka osvješćivanja, jer što je tekst bolji, spektar mogućnosti je veći, a to studentima pomaže da bolje razvijaju osjetljivost i svijest za riječi, s tim da se od studenata ne očekuju rezul-tati u smislu cjelovitog ostvarenja ili interpretacije. To su i dalje samo vježbe, u kojima oni, oslušujući iznutra zvuk i značenje riječi, otkrivaju svoj izvorni glas i njegove mogućnosti.

Glumac se iznutra gleda u predočenim slikama unutrašnjeg lica svoga zbivanja, u slikama unutarnjeg izgleda svoga kretanja i svoga govora. Stvaranje toga unutarnjeg gledaoca ima još i to temeljno značenje da

je taj unutarnji gledalac direktan zastupnik vanjskog gledaoca, jer će tek pomoću toga unutarnjeg gledaoca glumac naći put k ispunjenju svog glavnog cilja, tj. buđenja novih životnih funkcija u gledaocu vanjskom. Glumac mora u samom sebi nešto učiniti vidnim što je do sada bilo u mraku, tj. pojačati, uzdignuti u svjetlo svijesti neke zanemarene doživljajne nizove, kao što su npr. oćuti govorne artikulacije ili regulacije svakodnevnih gesta. On npr. mora tako govoriti da sam ćuje svoj vlastiti govor. On mora u sebi naroćito probuditi osjećaj unutarnje rezonance svoga govora, oživjeti i pojaćati sve oćute koji prate taj govor. Probuditi i oživjeti unutarnje gledanje time da se probudi naroćit interes i ljubav za to unutarnje zbivanje. Obogatiti, proširiti i produbiti te svoje unutarnje oćutne rezonance.

B.Gavella : TG, str. 196/197

Tekstovi su, recimo, Shakespeareovi soneti i nešto iz Slamnigove kratke proze, iz uvjerenja da rad na klasićnom tekstu moće produbiti svijest o jeziku suvremenog teksta i obrnuto. Toga se nastojim drćati uvijek, bez obzira na kojem su stupnju svijesti studenti s kojima radim. Paralelni rad na ćvrstoj formi s jedne strane, i na nećemu slobodnijem, kolokvijalnijem. A u rezervi imam uvijek i nešto treće, ponekad se i to stigne.

Uklanjanje krivih navika treba poćeti joć dok su tekstovi na papiru, dok ih glasno iććitavaju. Ima jedan trik, pali uvijek, nekad ćak i kod starijih, relativno osvijećtenih studenata. Nakon što su proćitali svoje tekstove dva-tri puta, odvede ih se na pozornicu sa zadatkom da se, jedan po jedan, popnu gore i proćitaju tekst, recimo da je to sonet. Ne znaju bać dobro što ih ćeka u idućem stihu, malo se i popikavaju u ćitanju, ali već, doduće stidljivo, "interpretiraju", i što je posebno zanimljivo, svi, ali bać svi, na odrećenim mjestima diću glavu s papira, to, kao, obraćaju se publici. E, onda iskomentiramo sve te besmislene, pozornicom uvjetovane, reflekse i automatizme, a sve je to vaćno zbog ovoga - ljudi, nema joć nikakvog smisla obraćati se publici, zar ne, nije joć vrijeme za to, ali se zato na onim mjestima gdje ste podizali glavu moćete obratiti nekom drugom! Obratite se samima sebi, oslućkujte iznutra svoj govor, kako to već Gavella i C. Berry lijepo opisuju i zapravo zahtijevaju. Kako? Idealan poćetak je da na tim istim, dakle, mjestima, umjesto dizanja glave dva-tri puta udahnete i izdahnete, ne smeta ako to ućinite i pet-ćest puta, to nisu "interpretativne pauze" da bi moćda bile preduge, vaćno je samo da impuls za iduću rijeć ili cjelinu doće iznutra. Kao što je izuzetno vaćno ućiniti to i na poćetku - udah-izdah nekoliko puta, što dublji udah ali ne s previće zraka, prije nego što izgovorite prvu rijeć ili cjelinu. Probajte zastati i na nekom mjestu koje vam se, s obzirom na sadržaj soneta, ćini potpuno nelogićnim, nića se straćno neće dogoditi. Moćda je glupo, a moćda bać i nije, tko zna, provjerite. Moćete se pri svemu tome i kretati, dapaće, samo pazite da to

kretanje bude usklađeno s disanjem. Činite sve to i pri učenju teksta napamet, jer ćete tako neprestano sami sebe podsjećati da riječi pripadaju tijelu, dakle vama, vi ste gospodari a ne tekst, pa ćete ga tako možda i brže naučiti. *Čitati a ne čitati* - vrlo korisna vještina, a svima zapravo na dohvata ruke. U svakom slučaju, eto vas kako polako ulazite u prostor svijesti o organskom glumačkom iskazu.

Gledao sam na televiziji jedan razgovor s Anthonyjem Hopkinsom. Kad su ga pitali da kaže nešto o tome kako radi svoje uloge, rekao je, gotovo nevoljko: *Prvo naučim tekst napamet*. A onda je dodao: *Ali jaaako ga dobro naučim napamet!* To je bilo sve što je rekao na tu temu. I stvarno, kad pošteno razmislimo o vlastitim navikama po tom pitanju, kako to zapravo izgleda? Sigurno je da u jednom trenutku zaključimo da znamo tekst, no znamo li ga doista? A kamoli *jaaako dobro*, naime tako da nam je sva, ali baš sva, koncentracija usmjerena na partnera, situaciju, i na istraživanje mogućnosti *trenutka*? Na *biti*? Osim toga, evidentno je da je tekst u Hopkinsovom primjeru naučen napamet samo kao polazište, kao neka vrsta sirovog materijala, a da tek nakon toga slijedi unutrašnje propitivanje i potraga za onim *kako*. Postupamo li i mi tako? Ili smo, a da toga zapravo i nismo svjesni, s naučenim tekstom usvojili i poneku točku ili zarez, koji će nas samo ometati i djelomično konzervirati naš glumački izričaj? Na ove stvari svakako valja jako pripaziti, naravno ne zato što ćemo u tom slučaju glumiti kao Hopkins, nego zato što je to jedina kvalitetna baza za uspješan rad na tekstu ili ulozi.

U vezi učenja napamet važno je, dakle, imati u vidu da je glumačka interpunkcija emocionalna, a ne gramatička. Evo što o tome piše Gavella :

Na papiru svaka točka je točka i svaki zarez je zarez. U živom pak govoru ne samo da ima raznih točaka i zareza, već prema onom što sam spomenuo o raznim počecima i svršecima, nego ima i pisanih točaka koje mi uopće ne osjećamo kao neke definitivne prekide, a ima opet grafički posve neoznačenih mjesta na kojima ćemo itekako prekinuti naš govorni niz. Tu sam se dotakao jedne od najvažnijih teškoća govorne interpunkcije. Svako raščlanjivanje govornih nizova ne smije se zadovoljiti pukom gramatičkom analizom, nego mora nastojati da pronade onu živu liniju kojom se kreće govorna intencija, koja i u običnom životu u sebi spaja razne unakrsne nizove, već prema danoj situaciji lica koje govori i njegova intimnog odnosa prema izrečenom sadržaju, te unosi u tu liniju sasvim specifično isticanje ili zanemarivanje pojedinih govornih elemenata.

B. Gavella : TG, str. 85.

Studenti na višim godinama su uglavnom osvješteniji i samostalniji, ali to uopće ne znači da o gore spomenutim, samo naoko banalnim sitnicama, ne treba i dalje voditi računa. Materijali na kojima rade i koje spremaju za ispit više nisu vježbe, od njih se sada traži interpretacija, cjelovito i dovršeno ostvarenje, no s obzirom na činjenicu da te svoje ispitne materijale sada mogu, i moraju, pripremati manje-više samostalno, ostaje dovoljno vremena i za vježbe. Posljednjih desetak godina taj prostor koristim najviše za bavljenje nečim što glumci vrlo često uzimaju zdravo za gotovo, a to su prve probe, tzv. "čitaće probe". Studenti sami izaberu scene iz dramske literature sa dva, najviše tri lica, sami se dogovore i tko će kome biti partner, a onda, prvo kroz razgovor, a kasnije i praktično, zajedno preispitujemo razmišljanja C. Berry, ovdje navedena u vezi s knjigom *Text in Action*.

Rad na predstavi, rad svakog glumca na svojoj ulozi, počinje za stolom, to je činjenica. Ali je isto tako činjenica da nakon toga slijedi ustajanje od stola i odlazak u prostor, na pozornicu. Uzmimo stoga to u obzir i počnimo odmah, od prve sekunde, osvještavati svoje držanje za stolom, provjeravati disanje, koristiti, dakle, čitavo tijelo. Prelazak u prostor bit će bezbolniji, sigurno. Prema tekstu se treba postaviti pošteno - ne znamo ga, zato ga nemojmo interpretirati, radije pokušajmo *čitati a ne čitati*, otprilike onako kako je ovdje već opisano. Možemo već lagano i partnere uzimati u obzir, ne nekom prvoloptaškom reakcijom, nego slušanjem onoga što govore. Mislim na koncentrirano *slušanje*, koje ne uključuje paralelnu kontrolu svojih idućih replika. Možemo partnere s vremena na vrijeme i *pogledati*, ali pri tome ih zaista i vidjeti, ne samo okrenuti glavu prema njima. I da, nemojmo previše vjerovati znakovima interpunkcije. Naglasci - upišimo korektnu varijantu, zatim izgovorimo, ali ne samo konkretnu riječ, nego cijelu govornu cjelinu kojoj ta riječ pripada. Pa zašto ne i više puta?

Kad studenti uvide da se nikamo ne moraju žuriti, da ne moraju zapravo ništa, da ih nitko ne procjenjuje, da se od njih traži samo da polako počnu razjašnjavati tekst samima sebi, da slušaju dok partner čini to isto, te da eventualno počnu osluškivati i neke svoje unutrašnje reakcije, odjednom se sve mijenja. Nema više nervoze i nesigurnosti, glasovi se spuštaju u tijelo, i osjećajući razliku do koje je došlo u samo nekoliko minuta, a koja im daje dodatnu sigurnost, oni postaju gospodari situacije, počnu ustajati, hodati uokolo, pa opet sjedati, sve *u svom vlastitom vremenu*, a tekst upućuju vrlo precizno. To jest i nije ta scena koju oni drže pred sobom na papirima, ali je beskrajno zanimljivo za gledanje, i rekao bih, za njih jako korisno. Oni su to što jesu u tom trenutku, njihov spoj sa tekstom je takav kakav jest u tom trenutku, a suigra je besprijekorna. Tu istinitost trenutka, koju su osjetili i o kojoj kasnije u razgovoru pričaju s oduševljenjem, valja zapamtiti kao prostor koji nisu postigli tekstom ili nekim "rješenjem" ili ide-

jom, nego samima sobom, i valja ga čuvati i onda kad tekst budu znali napamet. Po Hopkinsu, naravno.

Sad, jasno mi je da ovakvih "čitaćih proba" u našoj kazališnoj praksi baš i nema. A šteta je što ih nema, jer nisam ovdje opisao nešto što se dogodilo jednom ili dvaput, to se, naime, dogodi uvijek. No, bilo kako bilo, mogu samo apelirati na studente da ova korisna iskustva zapamte te da ih sami, već prema datim okolnostima, pokušaju uključiti kad god i što više mogu u svoj budući rad.

Glumci često dobiju uputu da govore *brzo* ili *brže*, a tu onda znadu nastati raznorazne komplikacije. Da bismo mogli malo bolje rasvijetliti o čemu se tu zapravo radi, potrebno je da studenti barem jednu stranicu iz izabrane scene nauče napamet. I onda se dogovorimo dvije stvari - prvo, da *brže* ima svoje ograničenje, koje je uvjetovano mogućnostima artikulacionog aparata, i drugo, da brzina govorenja nije jednaka brzini uzimanja zraka - brzo govorenje ne mora biti i gušenje. Zatim to vježbamo. Ono prvo rješavaju lako, ali je drugo problem. Čini im se, naime, subjektivno, da dublji udah uzima previše vremena i da tako narušava uvjerljivost iskaza. Gledajući jedni druge, međutim, ipak shvate da to objektivno nije tako, da duboki udah može biti potpuno ravnopravan riječima što se ekspresije tiče, a da ih u nekim momentima, kad prizove u pomoć i gestikulaciju može čak i nadjačati, pa onda, na temelju tih spoznaja, dalje vježbamo veselije.

Glasovne transformacije - blagi izleti prema gore ili dolje od, kako Gavella kaže, *srednje linije organa*, s ciljem da taj glas ostane ukorijenjen što je moguće dubljim udahom; tjelesne transformacije - prvo tijelo postaviti u blago iskrivljeni položaj, zatim postepeno dodavati duboko disanje, osjetiti da koncentracija na duboko disanje zapravo s lakoćom drži tijelo u tom novom položaju, da nema nikakvog grča, pa lagano zakoračiti i malo prohodati, udah do rebara i u leđa stalno čuva taj novi položaj tijela; zatim ispitati što razne tjelesne transformacije čine glasu; smijeh na strogo organskoj bazi; plač također; pa onda govorenje kroz smijeh, govorenje kroz plač, šaptanje. Sve bi ovo, i još štošta, bilo tako korisno raditi, ali se uglavnom ne stigne. Jedino ako netko od studenata ima baš takav neki konkretan zadatak na svojoj glumačkoj klasi.

Jako mi je važno da, koliko god stignem, pratim studente s kojima radim i na njihovim glumačkim klasama. U dogovoru s nastavnikom glume pogledam jednu od proba na pozornici te im onda, nakon uvida u glumačke zadatke koji su pred njih postavljeni, pokušavam pomoći, ako treba, i to isključivo iz pozicije organskog iskaza.

Dva ili tri puta po semestru studenti dobiju dvije pjesme, koje onda, nakon dva dana za samostalnu pripremu, čitaju. U sobi, sjedeći, kao da su pred mikrofonom, i na pozornici, stojeći, kao da su na nekoj promociji. Nekad idemo iz većeg prostora u manji, a nekad iz manjeg u veći, bitno je da osjete razliku i da

onda o tome razgovaramo. A posebno je važno da u manjem prostoru ne koriste pola glasa, nego puni ukorijenjeni glas, smanjujući samo količinu zraka koji uzimaju.

Malo je i tužno nabrajati ovako, jer sam neprestano svjestan činjenice da ima još toliko stvari koje bi trebalo otkriti ili dodatno propitati, još toliko prostora unutar kojega bi i studenti i ja mogli napredovati, jer *se do bitnih elemenata stvaralačkog procesa može prodrijeti jedino samim tim procesom* (Antun Šoljan: *Vilora ili žmajnica, Izabrana djela I*, NZMH, Zagreb, 1987., str. 338.).

Organski glumački iskaz

Sve relevantne teorije glume kažu da gluma mora biti organska. Svaka gluma, pretpostavimo, nije baš organska. Iz toga valjda slijedi da je organska gluma dobra gluma, a da je neorganska gluma loša gluma. U praksi to, međutim, vrijedi samo za one koji znaju razlikovati organsku glumu od neorganske, a za sve ostale to ne vrijedi. Ovih drugih je, logično, mnogo više, pa kad je nekome od te većine glumac X izvrstan, onda je to za njega tako, bez obzira što taj glumac možda baš i nije uspostavio najsretniji spoj svoje tehničke i normativne ličnosti, ili možda tehnička ličnost kod njega uopće i ne postoji. Uobičajeno je, zar ne, glumce procjenjivati dojmovima - loš, grozan, katastrofalan, dobar, super, fenomenalan. Rijetko ćemo, pa čak i od ljudi iz struke, čuti npr. mišljenje da je neki glumac zanimljiv, ali da u njegovoj glumi ništa nije organsko. Opet, Gavella nigdje ne traži da glumac mora biti izvrstan, organsko se pak spominje svaki čas. I svijest. Hm.

I sad imamo mladog glumca kojemu već govore da je jako dobar, radi nešto po kazalištima, a stigla je i ponuda s televizije - dobro plaćaju, a on s novcima baš ne stoji najbolje. S druge je strane ta svijest koju bi trebalo dalje izgrađivati, a koju ionako nitko neće primijetiti. Što će izabrati, jasno je.

Glumačka dilema nije jednostavna. Pjevači i često plesači drže svoje učitelje cio život uz sebe; glumci koji se jedanput otisnu nemaju nikoga tko bi im pomogao da razviju svoj talent. Nakon što je postigao određen položaj, glumcu više ne treba vježba. Uzmite mlada glumca koji je neuobličen, nerazvijen, ali s preobiljem talenta, puna skrivenih mogućnosti. On sasvim brzo otkriva što može učiniti i nakon što svlada početničke teškoće, s malo sreće može se naći u zavisti dostojnom položaju da ima posao koji voli, da je za to dobro plaćen i da mu se u isto vrijeme dive. Ako se još mora razvijati, taj je sljedeći stupanj vjerojatno iznad njegovih mogućnosti, jer treba početi istraživati, a to doista postaje teško. Uostalom, pored dobrih ponuda za dobre uloge, kako težiti prema nečemu neo-

dređenom što bi moglo biti bolje. Pravljenje karijere i umjetnički razvoj ne idu nužno zajedno; često se glumac, s napretkom svoje karijere, počinje u radu vraćati na sve sličnija rješenja, a iznimke samo zamagljuju istinu.

P. Brook : *Prazni prostor*, Nakladni zavod MM, Split 1972.,
prijevod G. Gračan, str. 9/10

Mladi glumac, zbog navedenih razloga, neće svoje potencijale razviti do kraja, stagnirat će, no kompenzacija je tu i zapravo mu i ne pada na pamet da nešto posebno gubi. A možda gubi, jer ako ništa drugo, glumac koji je izgradio svijest o organskom iskazu ujedno je i odvojio svoje glumačko djelovanje od svoje privatnosti. Istražujući u svom radu na ulozi razne mogućnosti, on na kraju ipak donekle samostalno bira put kojim konačno kreće prema cilju. Na tom će putu možda i posrnuti, ali će uvijek znati što je i koliko napravio u datim okolnostima. Kad je zadovoljan obavljenim poslom, onda se to nekome slobodno može i ne sviđati, molim lijepo, to se ionako tiče samo njegove umjetne tehničke i normativne ličnosti a ne njega osobno! Glumac bez razvijene tehničke ličnosti ne bira ništa, on zna za samo jedan put, a svaka kritika pogađa ga ujedno i kao privatnu osobu.

I tako ponekad, na nekoj probi ili predstavi, gledam glumce kakvi jesu, a zamišljam te iste glumce kakvi bi mogli biti.

No dobro. Pogledajmo sada kako izgleda opis organske, a kako opis neorganske glume.

N. živi ulogu. Ona je želi živjeti, misli da je neophodno dokazati svaku riječ koju kaže. Čim otvori usta, u stanju je emotivnog grča. Boji se da neće biti dovoljno čuvstvena za govorenje. Strašno uzbuđenje izgovora riječi; u njemu gubi razbor i razumijevanje. Više se ne čuje. Napor je nesrazmjern s traženim izrazom. U trenutku kad izlazi, hoda, govori, sva je u čuvstvenom naporu. Osjeća se da je ukočena u čitavom tijelu, usiljena, stegnuta u disanju zbog brige da kaže neku rečenicu u stanovitom smislu. Ukrućena je, uhvaćena u zamku svog zgrčenog stanja osjećajnosti. Izraz lica obilježen joj je dvjema borama oko usta koja pokušavaju čisto artikulirati. Ali izdaje je njezino disanje. Svo je njezino tijelo jedan veliki grč. Ne može se opustiti ni trenutka, u brizi da se na taj način održi u osjećajnosti za koju vjeruje da je tekst zahtijeva prije negoli dikciju. Ima u njoj samo toliko podvojenosti da se može čuti i nadzirati vlastitu osjećajnost. Ali zapravo je spriječena da se čuje, zaletljena kakva jest u samoj sebi s tim tijelom bez opuštenosti i kao paralizirana vlastitom osjećajnošću.

L. Jouvet : *Rastjelovljeni glumac*, Prolog, Zagreb 1983.,
prijevod Vlasta i Ana Gotovac, str. 80/81

S. govori tekst u njegovom smislu i njegovoj razumljivosti. Sve tekstove i sve svoje uloge on govori s dva ili tri tona koje upotrebljava kao metodu, kao šablone. Zaista nema dramskog osjećaja prilagođenog situaciji; taj tekst postaje smišljen i gubi svoj dramski smisao. Još jedna od njegovih osobitosti jest ta da je siguran u svoje pamćenje. Da li je to uzrok ili posljedica? Ništa ga ne uznemirava niti mijenja. Osobito je ponosan na to kako govori. Uvjeren je u svoj efekt. Uvijek zadovoljan. Doživljava jedino samog sebe.

(ibid. 79)

Paul Scofield - instrument od krvi i mesa koji se otvara prema nepoznatom. Upoznavši ga kao vrlo mlada glumca, uočio sam nešto neobično : stih mu je smetao, ali je iz proznih ulomaka umio stvarati nezaboravne stihove. Kao da je čin govorenja jedne riječi slao kroz njega titraje koji su odzvanjali značenjem daleko kompleksnijim no što je mogao ustvrditi njegov razum : izgovorio bi riječ, "noć" na primjer, i tada bi morao zastati, osluškujući cijelim svojim bićem čudne impulse iz neke tajanstvene unutrašnje odaje; doživljavao je čudo otkrića u trenutku njegova događanja. One stanke, one provale u dubinu daju njegovoj glumi posve osobnu strukturu ritmova, njeno vlastito instinktivno značenje : uvježbavajući ulogu, on pušta cijelu svoju prirodu - milijardu nadasve osjetljivih čestica - neka prođe tamo-amo preko riječi. U predstavi isti proces čini da se sve što je on naoko učvrstio, svake večeri ponovo vrati jednako, a posve različito.

P.Brook : PP, str.117.

Tu su, dakle, dva opisa neorganske i jedan opis organske glume. Važno je primijetiti da nam Jouvet i Brook precizno oslikavaju glumce iznutra, ne iznose nam svoje dojmove o njihovoj glumi. Znaju što treba gledati i opisi su savršeno jasni. Kod glumice iz prvog primjera umjetna tehnička ličnost ne funkcionira baš dobro i njezine nekontrolirane emocije stvorile su samo muku i grč. U drugom primjeru, umjetne tehničke ličnosti uopće nema, unutra se ne događa baš ništa. Treći primjer opisuje idealan spoj umjetne tehničke i normativne ličnosti. Paul Scofield *proživljava* svoju ulogu savršeno (prisjetimo se Gavelle: *proživljavanje* -

prostor umjetne tehničke ličnosti, uloga - prostor normativne ličnosti), njegov organski iskaz teče suvereno i bez prekidanja. Kao neka moćna rijeka. Ta rijeka teče nekad sporije (*titraji*), nekad brže (*čudni impulsi iz neke tajanstvene unutrašnje odaje*), tu su brzaci (*milijardu nadasve osjetljivih čestica prelaze tamo-amo preko riječi*), tu su i vodopadi (*provale u dubinu*).

Zamislimo sada da je rijeka glumčev dah, glumčevo disanje. Zamislimo i čamce na toj rijeci. To su glumčeve riječi. Dakako da ih on mora vješto pronijeti kroz brzace i vodopade, ali mora se čuvati i onih trenutaka kad je rijeka mirna, kao da stoji. Nikako ne smije zaboraviti da ta njegova rijeka, baš kao i ona u prirodi, nikada ne smije prestati teći. Mora dobro paziti, jer ako rijeka presuši, čamci će se nasukati.

Pojednostavljeno rečeno, za organski glumački iskaz je od presudne važnosti da glumčevo disanje traje za cijelo vrijeme njegova boravka na sceni, ne samo kad govori, skoro bih rekao da je važnije da traje za vrijeme dok glumac *ne* govori. Ha, glupo, pa svi glumci na ovom svijetu dišu, zar možda ne dišu? Da, ali pazite, ja govorim o dubokim udasima koji idu barem do dna rebara, govorim o disanju koje će spremno dočekivati riječi i ukorijenjivati ih - to dakle, nije disanje glumčeve privatne osobe, to je disanje njegove *umjetne tehničke ličnosti!*

Interakcija SAD - V.Britanija (S. Meisner - C. Berry)

Ukratko nešto o Sanfordu Meisneru, riječima poznatog američkog filmskog redatelja i glumca Sydneya Pollacka, iz predgovora knjizi S.Meisner & D.Longwell: *Sanford Meisner On Acting*, Vintage Books, New York, 1987. Ujedno preporučujem ovu vrijednu, zanimljivu i nadasve korisnu knjigu svima koji znaju engleski, a naročito onima među njima kojima se, kao npr. meni, Strasbergova varijanta uvijek činila nekako prekompliciranom i mutnom. Dakle, Sydney Pollack :

Sanford Meisner pruža svojim studentima organizirani pristup stvaranju istinitog i stvarnog vladanja unutar imaginarnih okolnosti kazališta. On i njegovi suvremenici Harold Clurman, Lee Strasberg, Stella Adler i Bobby Lewis upoznali su se 1930-tih godina s idejama Konstantina Stanislavskog, i otada neprestano mijenjaju lice američke glume. Svi su oni postali uvaženi učitelji onoga što je poznato kao Metoda, što je neka vrsta automatske etikete koja se lijepi čitavoj suvremenoj američkoj glumi. Svatko je od njih zapravo stvorio svoju vlastitu metodu, s vremenom je izoštravajući i dajući joj svoj osobni pečat. Iako su svi oni bili izuzetni učitelji, Sandyjev pristup je za mene bio uvijek najjednostavniji, najdirektniji, najnepretenciozniji i najučinkovitiji..... U njegovu pristupu nema ničega misterioznog niti

elitističkog, i za razliku od mnogih načitanih i inteligentnih učitelja glume, koji svoju sposobnost da teoretiziraju i intelektualiziraju o predmetu brkaju sa sposobnošću da potaknu istinski rast kod glumca, on stvarno zna poučavati tehniku glume.

C. Berry i S. Meisner slažu se da riječi nikako ne bi smjele pripadati umu. Međutim, po C. Berry one pripadaju tijelu, dok po Meisneru one pripadaju srcu. Ona, malo prije spomenuta, rijeka po kojoj plove čamci-riječi za njega su, dakle, glumčeve emocije. Važan dio njegove metode je priprema, a cilj je da glumac ne počne scenu emocionalno prazan. Stoga će u svojoj mašti potražiti nešto čime će stimulirati svoje emocije, nešto kao zagrijavanje motora auta u zimi, kako sam kaže. Takva priprema vrijedi do početka scene, ne mora čak biti ni u kakvoj vezi sa scenom, a emocije se dalje mijenjaju već prema okolnostima koje scena zahtijeva.

Sredinom 80-tih godina prošloga stoljeća Meisner govori ovako :

Gluma je za mene, a i za sve ostale osim Engleza - za Amerikance, Ruse, Nijemce - emocionalna kreacija. Ima svoj unutrašnji sadržaj. Za razliku od Engleza, koji su umom spoznali što njihova lica trebaju osjećati i onda to pokazuju tako da verbalno barataju tekstom, mi radimo tako da živimo istinito u imaginarnim okolnostima.

(ibid. 136)

Pazite, ostajem pri tome, i uvijek ću ostati pri tome da Laurence Olivier nije veliki glumac. Jeste li gledali "Zabavljača"? Tu je trebao svladati osobine takvog čovjeka, zabavljača - govor, način ponašanja, ljigavost one zgradurine na Broadwayu gdje se svi oni okupljaju. Sve je on to obavio vrlo dobro, zato što je dobar glumac, a i promišljen je, pa ako odluči da gurne palac u uho, ljudi se smiju. Ali kad se dođe do emocionalnog dijela uloge, onda nema ničega. Dvije su scene u kojima se mora slomiti, i bilo je baš otužno koliko je bio emocionalno prazan. (tu Meisner stavlja ruke na lice i vješto pokazuje kako je Olivier pokazivao jecanje)

(ibid. 121)

Gotovo da je zabavna činjenica da se Meisner ovdje ruga nečemu čega u Engleskoj zapravo više nema. Laurence Olivier je, doduše, u to vrijeme još živ, ovjenčan svim mogućim počastima i nagradama, kao veliki glumac jednog vremena i jednog načina glume, ali su i tamo već odavno shvatili, bili su zapravo,

zbog ogromnog utjecaja filma i Metode, prisiljeni shvatiti da novo vrijeme traži i novi način glume. I odlično su se snašli, mora se priznati, štoviše, mislim da su otišli i korak dalje od Metode. C. Berry se genijalno dosjetila da cijela naša civilizacija diše na škrge, da su nam instinkti zakržljali i da ih ne treba uzimati zdravo za gotovo, i pristup školovanju mladih glumaca, kao i radu u kazalištu, mijenja se iz temelja. Glumac više neće koristiti svoj glas kao instrument, ma koliko virtuosno to možda bilo, nego će instrument postati on sam. Sredinom 80-tih godina, dakle, dok Meisner ratuje sa sjenama iz prošlosti, C. Berry već dobrih 15 godina radi u Royal Shakespere Company inzistirajući na prisutnosti tijela u glasu, a već nekoliko godina drži radionice i po Sjedinjenim Državama. Knjiga *Glumac i glas* objavljena je 1973. godine, a predstava Shakespeareova *Sna ljetne noći* u režiji P. Brooka, koja je nastala iz potpunog prožimanja rada na tekstu i rada na glasu, već je davno trijumfalno obišla svijet, gostovala je i u Zagrebu, a mladi britanski glumci već bez ikakvog problema skaču s kazališnih dasaka na film.

C. Berry kaže ovako :

Brando je bio veliki glumac, zapravo jedan od najvećih, ali on je sve izražavao tijelom i zvukom, a ne nužno specifičnim izborom govora - riječi nisu tu da definiraju situaciju, one su joj više dodatak. Taj improvizacijski efekt je bio jako dojmljiv, ali su riječi postajale manje važne. Naravno da to funkcionira na filmu, ali ne mora značiti da će odgovarati kazalištu, gdje su lica definirana određenim riječima koje se koriste. Komad može biti izrazito naturalistički, ali taj naturalizam mora doprijeti do publike - može biti i mrmljanje, ali to mrmljanje mora označavati nešto što je posebno.

C. Berry : TIA, str. 32.

Zanimljivo! Usporedimo ovo s Meisnerovim opisom Olivierove glume. Meisner čak, doduše suzdržano, i komplimentira Olivieru, ali kad dođe na svoje područje, a to su emocije, i kad nije zadovoljan, onda odbacuje sve. Ne analizira ono što je i sam prepoznao kao vrlo dobro, ne pita se ništa, to ga ne zanima. Udobno se smjestio na prijestolju svoje metode, koja je i priznata i uspješna i korisna, toliko savršena da joj ništa ne treba dodavati. Mi ovdje radimo prave stvari, ovi tamo nemaju pojma! Ogradio se tako debelim zidom da ne može primijetiti, ili saznati, da su se "ovi tamo" odavno promijenili, ima već skoro dvadeset godina. Meisner, reklo bi se, ipak previše voli sebe u pedagogiji.

C. Berry isto tako nije zadovoljna što se njenog područja tiče, to su riječi, ali ne ruga se Brandovom mrmljanju niti odbacuje njegovu glumu, nego ju stavlja u širi kontekst. Voli pedagogiju u sebi. Razmišlja o glumcu i njegovim potrebama. A tako je postupila i kad ju je prvi put zapljusnuo snažni utjecaj Metode i filma.

Može li se taj novi psihološki pristup glumi, to dublje ulaženje pod kožu lica, to izražavanje tijelom, nekako iskoristiti, a da riječi pri tome ne budu manje važne? I kako taj unutrašnji doživljaj onda pojačati da se njime dopre do zadnjih redova ogromnih kazališnih dvorana? Mora se misliti i na film. Može li se sve to nekako spojiti?

I spojilo se, znamo. Jasno, ne samo zaslugom C. Berry. Cijela plejada ljudi od kazališta, u prvom redu Peter Brook, zajedničkim je snagama odgovorila izazovu vremena. Najveći dobitnici - britanski glumci! Kazalište su im svi još nekako i priznavali, posebno Shakespearea, a sad su još zavladao i filmom. I pri tome se nimalo ne boje "kazališne glume" na filmu, jer znaju da tako nešto uopće ne postoji. Postoji, međutim, svijest o organskom glumačkom procesu kojom se vješto prilagođavaju zadanim uvjetima. Vjerojatno na to misli J. Irons kad zahvaljuje C. Berry i govori da njegov prelasci iz kazališta na film i obrnuto ne bi bili mogući bez nje.

A C. Berry vraća uslugu Amerikancima. Američka Metoda je Britancima, pojednostavljeno rečeno, otkrila emocije, a C. Berry već preko trideset godina, na trojednim radionicama, američkim glumcima i redateljima odgojenima na Metodi otkriva riječi. Riječi, koje mogu iznenađivati i otkrivati nove prostore unutar uloge, jer ne treba izlaziti iz situacije da bi se razmislilo što bi se tu, i kako, moglo učiniti. Treba dati priliku riječima, možda će one to otkriti. Ako ih se puni samo emocijama, otkriti se ne može ništa.

Da ne bi bilo zabune što se tiče Meisnera, ponovo preporučujem njegovu knjigu. Razjasnila mi je štošta u vezi Metode, a ponešto me i naučila. Jedino bih promijenio ono s pripremom, jer glumac koji potegne pet-šest udaha do dna rebara, ne samo da je spreman za bilo koju emociju koja ga čeka u sceni, nego će, kontrolom takvog disanja, bez problema prenijeti tu emociju i do najdaljih kutaka velike kazališne dvorane, da bi je sutra, podešavanjem disanja, povjerio kameri u nekom intimnom prostoru. U oba slučaja govorna akcija, ili po Gavelli *govorena radnja*, je osigurana. Emocija kao priprema za emociju ne čini mi se baš čvrstom garancijom za uspješnu glumu u većem prostoru. Dakle - pet-šest udaha, bez previše zraka!

A kako je to kod nas?

1935. godine, Gavella govori ovako :

Odbacujem svaku deklamaciju osnovanu na samo melodijskom principu i tražim da deklamatorna melodija bude sazdana na principima unutarnjeg, organskog doživljavanja vlastite riječi. Praktički to znači

*traženje izražajnih melodijskih nijansa ne u nahođenju zanimljivih ton-
skih intervala, već u traženju onih mikroskopskih inervacionih nijansa
koje vladaju sviješću unutarnje artikulacije. To je problem pred kojim
stoji glumac svakodnevno na probi, a i redatelj kontrolirajući rad
glumčev. Povodeći se za mojom formulom, neće se ni glumac ni re-
datelj zadovoljiti time da nađena melodijska linija odgovara nekoj
šablonskoj akustičnoj shemi osluhnutoj s tuđih govornih primjera, već
će naprotiv nastojati da izgovorena fraza bude nošena najintenzivnijim
oživljenjem unutarnjeg artikulacionog akta i njegove veze sa cijelom
organskom akcijom i u najperifernijim njezinim ograncima koji prate
sam akt artikulacije. Taj akt mora se takoreći izliti preko granica čisto
govornih i zatalasati cijelim organizmom govornika. Teško je konkretno
opisati te doživljaje, ali svatko tko je samo jednom pokušao, pronaći će
između raznih govornih melodija koje mu se nude za izražaj svoga
afektivnoga stanja, među svim tim mnogobrojnim varijacijama, baš onu
koja će ga potpuno zadovoljiti. To zadovoljenje ne manifestira se
nikada kao neki intelektualni akt, već kao osjećaj potpuno organski,
koji prožimlje cijeli psihofizički organizam. Taj doživljaj ne podaje nam
se, naravno, sam od sebe; valja ga u sebi tražiti i u sebi njegovati
mogućnost njegove evokacije kad nam je potrebno.*

B. Gavella : TG, str. 133.

Angažiran je, vrlo odlučan, kao da izdaje neki proglas, kao da naređuje,
kao da poziva glumce na neku "organsku revoluciju", ali se ne obraća samo
glumcu nego i redatelju. Sebe kao da nekako ne uzima u obzir, izdigao se iznad
cijelog tog slučaja, možda zato što sam sebe opisuje kao čovjeka kojega je u na-
jsnažnijem zamahu kazališnog rada ipak više zanimala teorija onoga što radi,
nego rad sam. (ibid. 5) Željeni rezultat je opisao nevjerojatnom preciznošću, i
prekrasno se izrazio, ali opet, kao i kod zahtjeva da se glumac mora učiniti
prozirnim, ne nudi sredstva i metode kojima će glumac izvršiti tu zadaću. Opet to
ostavlja po strani. Eh, da je bar naišla neka Cecilija!

Cicely Berry je svoju prvu radionicu u Hrvatskoj održala prije 35 godina u
Zagrebu. Dolazila je poslije još nekoliko puta, a knjigu *Voice and the Actor* imamo
i na hrvatskom u izvrsnom prijevodu Antonije Ćutić. Upoznali smo C. Berry, upoz-
nala je i ona nas, i u jednoj od svojih knjiga kaže ovako :

*A sada u Evropu - Poljska, Island, Hrvatska, Rusija, plus nekoliko
skupova u drugim državama. Čovjek bi očekivao da u Evropi govor
povezuje glumca s tekstom na isti način kao u V. Britaniji, no začudo,
mislim da nije tako, jer naglasak je na zvuku glasa, a ne na
uključenosti u govor.....U svakoj evropskoj zemlji koju sam pos-*

jetila rad na glasu je zaista jako dobar i shvaća se jako ozbiljno. Ipak, nužno je da u radu glumac bude uključen u govor, jer onako kako ja to čujem, govor je možda previše stiliziran i nekako deklarativan, "objašnjavalački", a to ostavlja premalo mjesta za višeznačnost. Naravno, bilo bi pogrešno generalizirati; reći ću samo da bi stalno trebalo paziti da glumac svoju uključenost u govor ne zapostavi na račun stila i moguće formalnosti izvedbe. Rad bi trebao širiti fleksibilnost, uspostaviti kontakt s imaginacijom, i dati glumcu takav osjećaj samopouzdanja i vjere u glas koji će mu omogućiti da sazna koliko daleko može ići.

C. Berry : TIA, str. 59.

C. Berry nas, dakle, upozorava da bismo trebali bolje njegovati svijest o organskom glumačkom iskazu. Napominjem da je prvi put je bila u Zagrebu 1976. godine, zatim 1993. i 1998., knjiga je objavljena 2001. godine. Pretpostavljam da se primjedba odnosi uglavnom na predstave koje je gledala 1976., možda nešto i 1993., a 1998. je bila jako kratko. Kako god bilo, 1956. godine Gavella piše nešto slično :

Naši se glumci često i previše pouzdavaju u doimanje i efektivnost čistog šekspirskog teksta, koncentrirajući se toliko na sadržajnu komponentu teksta i na funkcioniranje svoga govornog aparata pri tom, da zakrčuju put tom tekstu, da cijelom svojom izražajnom cjelinom zaokupi sav životni glumčev kompleks. Kada pak stanu igrati, guše svoju govornu izražajnost. Uopće, našim glumcima u mnogim slučajevima nedostaje ona prava "tjelesnost", pun zamah kretanja na sceni i bestaložna mimička ispunjenost, oslobađanje gesta od konvencionalnog praćenja teksta i imaginativno pronalaženje najznačajnijeg pokreta najprikladnijeg organa za izvođenje tog pokreta.

B. Gavella : *Književnost i kazalište*, Kolo, Zagreb, 1970., str. 163.

Gavella ovo piše u okviru teksta *Londonški kazališni dojmovi*, u kojemu opisuje svoj posjet Londonu i Stratfordu i svoje dojmove o velikom broju predstava koje je pogledao. Tamošnjim glumcima je uglavnom zadovoljan, nekima se i divi, a u predstavama ističe izjednačenost glumačkih kvaliteta. Olivieru je posvetio preko četiri stranice, hvaleći ga i do u detalje opisujući njegovu glumu. Gledao ga je kao Tita Andronika, Macbetha i Malvolija, a interesantno je da na kraju ipak kaže kako na nekim mjestima, (sjetimo se Meisnera!), *i u ustima velikog glumca Oliviera kao da Shakespeareovi stihovi žive više kao recitatorski materijal bez pravog staloženog oživljavanja.* (ibid. 171)

U komentaru o našim glumcima nema više ni traga onome poletu od prije dvadesetak godina, nema čak ni najmanje naznake nekog optimizma, neke nade

za budućnost, kao da ga to više i ne zanima previše. Djelomično valjda i zato što žuri opisati za njega najvažniji događaj na tom susretu s *engleskim kazalištem, s kojim, na žalost, tako rijetko dolazimo u bliži dodir.* (ibid. 143)

Vrijeme je da već dođem do glavnog činitelja one velike predstave Tita Andronika. To je bio njezin redatelj Peter Brook. Govoreći o njemu kao redatelj, i to kao redatelj koji je bar polovinu svoga dramskog redateljskog rada posvetio Shakespeareu (i to ne samo u redateljskoj aktivnosti, jer je Shakespeare bio za mene i centralna ishodna točka svih mojih teoretskih analiza) - ne znam zapravo za tu veliku redateljsku kreaciju reći ništa adekvatnije no to da je bila realizacija mojih nikada ostvarenih niti postignutih redateljskih sanja, realizacija nečega što je živjelo i kao plod mojih teoretskih uvjerenja i kao ne-doživljena imaginarna vizija.

(ibid. 174/175)

Sudbina je, eto, ipak omogućila Gavelli da pred kraj života vidi ostvarenje te svoje *imaginarne vizije*. I koliko god to bilo lijepo, i dirljivo, i zaslužno, meni je ovdje ipak važnije nešto drugo, naime, mislim da uopće nije slučajno da je tu predstavu, koja je pred Gavellu prostrla njegove kazališne snove u svoj njihovoj ljepoti, režirao baš Brook. Gavella i Brook povezani su nevjerojatnom i čvrstom vezom, nekim tajanstvenim *nitima vremena*, nitima koje prolaze kroz vrijeme i odlaze preko vremena, i Gavella je jednostavno morao doputovati i vidjeti tog *Tita Andronika*, i to je morala biti predstava koju je režirao Brook. Pročitajte, molim vas, Gavellin tekst citiran u odjeljku Vježbe I i označen sa TG, str. 196/197, i odmah zatim Brookov tekst o Scofieldu. Pa zar to nije napisao isti čovjek? Dobro, zar to nije *kao* da je, u istom potezu, napisao isti čovjek? Sjetimo se i svih onih ispostavljenih Gavellinih zahtjeva po pitanju organske glumačke igre, iznijansiranih do najmanje sitnice, koje uporno ponavlja još od 1935. godine i koji čekaju na svoja *sredstva i metode*. To je riješila, doduše, C.Berry, ali Brook je taj koji sve to razumije, prepoznaje kao bitno, podržava i vodi. Dakle, zadatak je izvršen, kapetane, sve funkcionira savršeno, imali ste pravo! Mimišili ste se s Brookom u prostoru i vremenu, ali *niti* su važne, neka samo putuju i kruže i neka ih kazališni ljudi hvataju i pokušavaju spojiti!

Šteta je što Gavella nije doživio da vidi Brookov *San ljetne noći* u Zagrebu, šteta je što nije dočekaio knjigu *Glumac i glas* - svidjela bi mu se, šteta je za još štošta u vezi s Gavellom, ali ostaje neprijeporna činjenica da je taj veliki vizionar u svojoj *Teoriji glume* čudesno anticipirao jedan snažan kazališni izričaj koji je protutnjao cijelim svijetom, i koji je, osim toga, glumcima podario moćno oružje za uspješno snalaženje u najrazličitijim oblicima njihova umjetničkog djelovanja - *sredstva i metode* za usvajanje svijesti o organskom glumačkom iskazu.

Perspektive

Kao što sam već citirao, Peter Brook je u *Praznom prostoru* iskazao svoju zabrinutost za mlade glumce, koji nakon završetka školovanja nemaju više nikakvu pomoć u daljnjem razvijanju i nadograđivanju svojih talenata. Ali nije sve ostalo samo na zabrinutosti. Brookova knjiga je objavljena 1968. godine, a Cicely Berry dolazi u Royal Shakespeare Company 1970. godine. Brinut će se za napredak mladih glumaca, a dobro će doći i starijima, jer optimalno korištenje glasa, koje osigurava čvrstu organsku bazu glumčeve igre, nije nešto što se jednom osvijesti i usvoji, pa se onda ima zauvijek, nego je to prostor kojega se sa svakom novom ulogom mora uvijek osvajati ponovo. Glumiti nije lako.

Mi to ovdje nemamo. Vi to ovdje nemate. Nećete nikada ni imati, to je sigurno. Morat ćete sami. Stekli ste neku svijest, vještinu, shvatili ste da se po pitanju organskoga u glumi sve zapravo svodi na disanje. Iskusili ste unutrašnje brujanje oslobođenoga glasa, postizali ste, i osjetili, istinitost trenutka, ali znate isto tako koliko je malo potrebno da to i nestane. To jest neka solidna baza, ali je ona jako krhka, zato što to još nije gluma, to je samo pretpostavka za glumu. Organsku glumu. Nadgradnja koja slijedi komplicirana je i prijete opasnost da vas potpuno zaokupi, a naravno da vas mora zaokupiti, pa možda nećete ni primijetiti da ste onu bazu potpuno zapostavili. E znate što, ne smijete ju zapostaviti, pobrinite se uvijek za nju sami, koliko se može, čuvajte ju i razvijajte, jer to sebi dugujete! Provjeravajte stalno vodite li vi riječi, ili možda riječi vode vas, imajte stalno na umu da svojim licima morate *udahnuti* život, da vaša gluma mora biti *utemeljena*, i to u vama. Pazite, dakle, na spoj vaše umjetne tehničke i normativne ličnosti, on ne mora biti baš idealan, ali postojati mora. U ovom tekstu su spomenuti putokazi koje možete slijediti i izvori koji vas mogu osvježiti. Ima ih još, pronađite ih. I nemojte mistificirati glumački proces.

Gledajte predstave i filmove. Prepustite se prvo svojim dojmovima, procijenite sviđaju li vam se ili ne, ocijenite tako i glumce. A onda iste te predstave ili filmove pogledajte ponovo, i pratite što se glumcima događa iznutra, naročito ih pažljivo promatrajte u trenucima kad ne govore, tu se štošta bitnoga može zapaziti, pa onda primijeniti ili ne primijeniti. Iskonska organska gluma možda se skrila unutar neke predstave ili filma koji vam se ne sviđaju. Ako vam se nešto svidjelo, svejedno provjerite glumačku igru, uvijek se može nešto zanimljivo opaziti. Kad razdvojite ta dva načina gledanja i doživljavanja drugih glumaca, izoštrit ćete svoj osjećaj za organsko u glumi, a to može biti samo korisno za vaše osobno napredovanje.

Pogledajte, recimo, film *Capote*, u kojem Philip Seymour Hoffman igra Trumana Capotea i film *Infamous*, u kojem istog čovjeka igra Toby Jones.

Oduprite se porivu da vas zaokupi razmišljanje o tome koji je bolji, radije pokušajte sagledati kako to oni, i jedan i drugi, uspijevaju tako vjerno i s lakoćom transformirati svoje glasove. Pa onda toliko primjera glumica koje igraju muškarce i glumaca koji igraju žene - ispitajte pažljivo. Pa Colin Firth u filmu *Kraljev govor* i mucanje, pogledajte i Dereka Jacobyja u staroj TV seriji *Ja, Klaudije*, ali nemojte eventualno samo zaključiti da su izvrsni, to vam nije bitno. Bitno je da pratite njihov unutrašnji proces, morali biste ga prepoznavati, sve se vidi, a čak znate i terminologiju. Znam da je gledanje jedna stvar, a da je praksa nešto drugo, ali ako točno dešifirate kako to oni rade, a morali biste moći, onda možete to polako i vježbati. Može čak biti i zanimljivo.

Netko će se možda sjetiti, a možete i provjeriti, kako je George Clooney na početku karijere, u *Hitnoj službi*, klatio glavom lijevo-desno, umjetna tehnička ličnost nije se još razvila u potpunosti. Toga već odavno nema, dublji udah je posložio tijelo, vrat se malo izvukao i glava je postavljena kao logični produžetak leđa. Želim vam reći da morate napredovati, morate si to staviti u zadatak i toga se držati, ne smijete dopustiti da se u vas, polako i neprimjetno, useli pogubna misao da je glumiti lako.

Ima jedna anegdota koja se, u raznim varijantama, često prepričava u glumačkim krugovima, nekad je to bilo jako često, poslije sve manje, ali sam ju nedavno opet čuo. Uglavnom, radi se o filmu *Maratonac* i o sceni u kojoj Laurence Olivier želi izvući neki podatak iz Dustina Hoffmana i muči ga bušeći mu zube zubarskom bušilicom. I sad, ide priča, na snimanje je Hoffman došao potpuno iscrpljen, dvije noći nije spavao da bi bio što uvjerljiviji, a Olivier ga je pitao: "A zašto vi to jednostavno ne biste pokušali odglumiti?". Film je snimljen 1976., i u prepričavanjima iz otprilike toga vremena je zanimljivo to što su postojale dvije potpuno različite poante, isključivo prema dobi onoga koji priča, a interpretiralo bi se s već unaprijed dodijeljenim simpatijama jednom ili drugom glumcu. Prva je varijanta bila vesela, željelo se poručiti da tim mladima ništa ne može pomoći taj njihov fizički teatar - mi, naime, znamo glumiti, ha,ha,ha! Druga je bila više rezignirana i htjela je naglasiti da ovi umišljeni fosili, ovi recitatori, samo misle da znaju što je prava gluma, a vrijeme ih je već odavno pregazilo, ah. Sjećam se i jedne svađe. Nigdje drugdje nego baš u "Gavelli". A sjećam se i da su mi, bez obzira na napore pripovjedača, a i kad bih razmišljao o toj anegdoti, uvijek nekako ostajali dragi i Olivier i Hoffman.

Nedavno, jedan mi je student ispričao to isto, negdje je čuo, i zamolio me da mu objasnim u čemu je stvar, jer da on ne razumije što se tu zapravo želi reći. Ha, kako me razveselio! Brzo smo se složili da ništa ne treba automatski odbacivati, rješenje je često u sredini, i da je stvar u spajanju, ili barem u pokušaju spajanja. Pričali smo o Meisneru i C. Berry. Ne treba se tu opredjeljivati, a ako se i opredjelimo, moramo sami sebe pošteno propitati za što se, i za koga, zapravo opredjeljujemo. Razmisliti. Postavljati si pitanja. I držati ih otvorenima koliko god

treba. Neki će odgovori doći tek za dvadeset godina. Neki možda nikad. Ništa strašno ako i ne dođu. Strašno je ne pokušavati ih pronaći.

Jer, možda neće proći puno vremena, i bit će obznanjeno da će tri *naša karizmatična pjevača* zaigrati Hamleta, ne znam, negdje, možda i u HNK, zašto ne. Songove već pišu, i to na tri dijalekta, zato i jesu trojica. To će biti naš Hamlet, današnji, razumijete, hrvatski. *Naša poznata jetseterica* bit će Ofelija. Ne zna se točno čime se bavi, ali je bila upetljana u razne skandale, pune su je novine, zbog nje će ljudi rado doći u kazalište. Šteta je jedino što *naš poznati poduzetnik* nije nasjeo i nije prihvatio ulogu Grobara, e to bi bilo, onako, oštro. Možda bi se moglo pokušati s nekim političarom, vidjet će se. A bit će i glumaca, kako ne, ostalo je tu još lijepih uloga.

Glumci će se, pretpostavljam, pobuniti protiv ovakvog projekta. Potezat će, javno ili u sebi, razne argumente, između ostaloga će se sigurno pozvati i na svoje diplome, a to će ujedno biti znak da su bitku izgubili. Diplome, naročito u današnje vrijeme, nisu baš neki saveznik. Pa iako ne mislim da bi to išta promijenilo, ipak mi se čini da bi bilo puno bolje, i nekako dostojanstvenije, pozvati se na svijest o organskom glumačkom procesu.

Tomislav Rališ