Osnove glumačkog umijeća

Mazzarolli, Karla

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:447530

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

KARLA MAZZAROLLI

OSNOVE GLUMAČKOG UMIJEĆA

DIPLOMSKI RAD

ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

OSNOVE GLUMAČKOG UMIJEĆA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Dora Ruždjak Podolski

Student: Karla Mazzarolli

Ak. god. 2018./2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

doc. art. Dora Ruždjak Podolski

_____

Potpis

U Zagrebu, 28. kolovoza 2019.

Diplomski rad obranjen 16. 9. 2019. ocjenom _____

Povjerenstvo:

1. red. prof. art. Cynthia Anne Hansell Bakić _____
2. doc. art. Dora Ruždjak Podolski _____
3. izv. prof. art. Martina Gojčeta Silić _____
4. prof. art. Lidija Horvat-Dunjko _____
5. doc. art. Simon Peter Dešpalj _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Sadržaj

1 Sažetak 5
2 Uvod 7
3 Aristotel (384. pr. Kr. – 322 pr. Kr.) 7
3.1 O pjesničkom umijeću 7
4 Denise Diderot (1713. – 1784.) 9
4.1 Paradoks o glumcu 9
5 Konstantin Sergejevič Stanislavski ((Moskva, 17. 1. 1863. – Moskva, 7. 8. 1938.) .. 12
5.1 Metoda 13
6 Bertolt Brecht (Augsburg, 10. 2. 1898. – Istočni Berlin, 14. 8. 1956.) 16
6.1 Verfremdungseffekt 16
6.2 Sredstva i postupci 19
7 Joseph Chaikin (16. 9. 1935., Brooklyn, N. Y. – 22. 6. 2003., New York, N. Y.) 20
7.1 Oblikovanje i razumijevanje lika 21
7.2 Ansambl 22
7.3 Pitanje publike 23
8 Svijest i prezentnost 24
9 Završni osvrt 27
10 Literatura 29
KNJIGE: 29
J-STOR ČLANCI: 29
RJEČNICI: 29
ONLINE IZVORI: 29
11 Prilog 31

1 Sažetak

Studenti pjevanja tijekom svojeg studija susreću se s mnoštvom elemenata koji sačinjavaju njihovu profesiju. Dio obrazovanja podudara se s obrazovanjem glazbenika instrumentalista, no ono što glazbenika pjevača razlikuje od drugih glazbenika jest aspekt scenskog rada koji ga približava kolegama glumcima. Rad na sebi, suradnja i interakcija s kolegama na sceni, odnos s publikom, rad na glazbenom i književnom predlošku s ciljem oblikovanja karaktera lika neki su od elemenata glumačkog umijeća potrebni glazbeniku pjevaču. Teze o glumačkom umijeću moguće je pronaći u cjelokupnoj povijesti teorije izvedbenih umjetnosti.

Polazeći od postulata u Aristotelovu traktatu *O pjesničkom umijeću*, ovaj rad prati razvoj uvida u glumačko umijeće. Aristotel u svom djelu primarno progovara o pjesničkom umijeću, no na nekoliko mjesta moguće je iščitati savjete glumcima u pristupu tekstu i glumačkom umijeću. Nastavljajući se na Aristotela, Diderot otvara nova pitanja i nudi po njemu bitne kvalitete potrebne za unaprjeđenje glumačkog umijeća. Nakon dvaju filozofa rad će se usmjeriti na teoriju glume Konstantina Sergejeviča Stanislavskog i Bertolta Brechta, koji su unijeli velike promjene u glumačkim krugovima devetnaestog i dvadesetog stoljeća. Rad se privodi kraju uvidom u ideje koje je iznio glumac Joseph Chaikin u svojoj knjizi *The Presence of the Actor*.

Sve navedene ideje u sebi sadrže duh svojeg vremena, stoga promatrajući njihov razvoj proizašlih iz pojedinih perioda, može se sumirati sazrijevanje i formiranje glumačkog umijeća zajedno s razvojem filozofskih misli i razvojem kulture čovječanstva.

KLJUČNE RIJEČI: umijeće, metoda, pristup, svijest, V-efekt, promatranje, prezentnost

Summary

During their education, Vocal Studies students encounter numerous elements that their vocation is comprised of. One part of their education overlaps with the education of other musicians, however, the aspect of the on-stage performance element is what sets them apart from musicians and brings them closer to their other colleagues – actors. Personal development, cooperation and onstage interaction with other colleagues, relationship with the audience, work on the musical and literary text with the goal of forming the character of a role are just some of the elements of the art of acting necessary for becoming an opera singer-actor/performer. Information on the art of acting can be found in the history of the theory of performing arts.

Starting with the theses stated in Aristotle's *Poetics*, this paper follows the development of insights in the art of acting. Aristotle's work is primarily focused on poetics, but there are places where one may find advice for actors on how to approach a certain text and acting. Building up on Aristotle's ideas, Diderot poses new questions and states qualities that are, in his opinion, necessary if one is to become a truly great actor. After some of the ideas of the two great philosophers have been stated, this work turns to the acting methods and approaches proposed by Konstantin Sergeievich Stanislavski and Bertolt Brecht, who have made a major impact in the acting community of the nineteenth and twentieth century. The work is brought to its end by looking into the ideas stated by the actor Joseph Chaikin in his book *The Presence of the Actor*.

Each idea that has been mentioned contains in itself an essence of its period, that is why it is possible to view the maturation and formation of the art of acting alongside the development of philosophical ideas and the development of the culture of humankind.

KEY WORDS: artistry, method, approach, consciousness, V-effect, observation, presence

2 Uvod

Po završetku studija i uključenjem u proces konkuriranja na kazališnom tržištu diplomirani pjevač mora vladati visokim tehničkim pjevačkim umijećem, kvalitetnim sposobnostima analize notnog teksta te imati dobro oblikovane temelje za daljnji razvoj pjevačkog i glumačkog umijeća. Iz tog razloga, odnosno s tom svrhom pjevač treba posvetiti svoju pozornost ne samo glazbenom zadatku uloge već i procesu glumačke izgradnje lika proučavanjem i razumijevanjem glumačkog zadatka. Cilj je ovog rada razjasniti ideju o glumačkom umijeću proučavajući teze i stavove iznesene u djelima kritičara, teoretičara i praktičara od najranijih, antičkih spisa, do djela utjecajnih glumaca i teoretičara dvadesetog stoljeća.

3 Aristotel (384. pr. Kr. – 322 pr. Kr.)

Aristotel je grčki filozof velikog raspona interesa te je značajan kao „autor filozofskih i znanstvenih sustava koji su postali temeljima za razvoj kršćanskog skolasticizma i srednjovjekovne filozofije Islama“[1]. Njegov je najveći doprinos u polju filozofije i to u područjima etike, političke teorije, retorike, metafizike i filozofije znanosti. Za ovaj rad značajno je njegovo djelo na području retorike, *Περὶ ποιητικῆς*, to jest *O pjesničkom umijeću*, napisano otprilike 335. godine prije Krista. Djelo je u srednjem vijeku zapadnom svijetu bilo dostupno samo posredstvom latinskog prijevoda Averoesove verzije na arapskom jeziku, koji je bio razlog krivih tumačenja Aristotelova djela.[2]

U djelu se primarno raspravlja o tragediji, epskom pjesništvu, komediji, definiranju oblika tragedije te naputcima o kvalitativnom oblikovanju djela s ciljem realiziranja katarze, odnosno emocionalne purifikacije čitatelja i/ili publike.

U samome djelu, osim naputaka piscu, može se pronaći i nekoliko naputaka koji se odnose na zadatak glumca.

3.1 O pjesničkom umijeću

Aristotel svoje djelo započinje utvrđivanjem pojma na čijem je značenju izgradio cijelo djelo – mimezis. Uvriježeno je da se grčka riječ *mimēsis* prevodi kao „oponašanje, imitacija; *isp. i* mimikrija“.[3] No W. F. Trench u svome članku o pojmu mimezisa u Aristotelovu *Pjesničkom umijeću* iznosi tvrdnje kojima objašnjava „sekundarno, derivativno značenju riječi a to je kreativna forma“.[4] Trenchovu tezu podupire Aristotelova tvrdnja iz XXV. poglavlja koja

[1] https://www.britannica.com/biography/Aristotle
[2] https://en.wikipedia.org/wiki/Poetics_(Aristotle)
[3] Klaić, B., *Veliki rječnik stranih riječi izraza i kratica*, Zora, Zagreb, 1974., str. 850.
[4] Trench, W. F., *Mimesis in Aristotle's Poetics*, Hermathena, sv. 23, br. 48 (1933.), str. 21.

glasi: „Budući da je, naime, pjesnik oponašatelj isto kao i slikar ili neki drugi likovni stvaralac, nužno je da uvijek nešto oponaša na jedan od ukupno tri postojeća načina: ili, naime, kakve su stvari bile ili jesu, ili kakve ljudi kažu ili se čini da jesu, ili kakve trebaju da budu.“[5] Na temelju ovog odlomka i Trencheva derivativnog značenja mimezisa kao kreativne forme može se izvesti sljedeća tvrdnja – ako je glumac oponašatelj kao i Aristotelov pjesnik i slikar ili neki drugi vizualni stvaralac, onda za njega također vrijede Aristotelovi naputci pjesniku.

Ako stoga komedija i tragedija prikazuju karaktere različitih likova, u komediji glumački fokus treba biti na elementu smiješnog, a „smiješno je, naime, neka pogreška ili neka ružnoća koja ne izaziva bol niti vodi u propast“[6]. *Smiješno* se može referirati na neku gestu, pokret ili općenito element stava nekog lika i od glumca se traži da ga svjesno pronađe, razradi i prezentira kako bi element *smiješnog* bio vidljiv i jasan gledaocu. U slučaju tragedije „oponašanje se vrši ljudskim djelanjem a ne naracijom i ono sažaljenjem i strahom postiže očišćenje takvih osjećaja. (…) Tragedija, naime, nije oponašanje ljudi nego ljudskih djela i života“[7]. U ovom slučaju glumac se također treba fokusirati na pronalaske validnih gesta i pokreta, no veći fokus treba staviti na djelovanje lika, njegovu interakciju s drugim likovima te osjećaj koji taj fokus proizvodi.

Iz poglavlja koje se bavi fabulom pak proizlazi naputak koji precizira važnost dorade gesti jer „treba da i gestikulacijom pomno do kraja izrađuje fabule“ zato što će likovi (ili glumci) biti uvjerljiviji ako su „obuzeti osjećajima koje prikazuju“[8].

U posljednjem, XXVI. poglavlju Aristotel postavlja pitanje kvalitete oponašanja komparirajući epsko s tragičnim pjesništvom. Referira se na glumačko umijeće koje ne smije biti pretjerano, mora biti organsko, mora odgovarati prostoru i pravilima žanra. Aristotel postulira uvjet da glumačka priprema treba početi kontekstualizacijom i razradom uz pomoć imaginacije i asocijativnosti puno prije no što dođe do same izvedbe. Navedeni alati omogućavaju prikupljanje podataka koji su potrebni izvođaču kako bi konstruirao autentični lik – to se odnosi na oblikovanje lika od **načina držanja**, **kretanja prostorom**, pa sve do **ideja koje se razvijaju u samome liku kako bi opravdao svoje djelovanje**. Aristotel time stavlja veći fokus i bitnost na pripremu nego na izvedbu – izvedba je posljedica rada na tekstu koji je baza za primjenu gore navedenih alata.

[5] Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 51.
[6] Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 13.
[7] Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 15–16.
[8] Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 34.

Glumačko se umijeće i u dramskom i u opernom teatru prvenstveno oslanja na predložak. Nema viškova – sve se mora organski stapati u jednu cjelinu. Ako glazba u tragediji obogaćuje i uzvisuje sadržaj te omogućava lakše prenošenje priče u svojoj cijelosti, zadaća je opernog glumca tada uvjetno lakša jer mu glazba nudi svojevrstan kontekst odnosno emocionalni ideal kojem treba težiti, a na njemu je da emocije prepozna i iščita iz partiture.

Glazbeni tekst sa svojim oznakama za mjeru, tempo i agogiku u ovome je slučaju ispomoć za čitanje libreta; on je alat koji djeluje poput filtra za probiranje prikupljenih ideja. Iz kombinacije glazbenog i literarnog teksta izrasta lik u svojoj punini koji svojim **organskim gestama**, **kretanjem prostorom** i **interakcijom s drugim likovima** postaje jasan, živ, upravo kako bi se postigao Aristotelov cilj oponašanja. Bilo kakvo pretjerivanje, u pjevačkom ili glumačkom smislu, djeluje kao smetnja jasnoći čitanja lika iz perspektive publike što onemogućuje realizaciju koncepta katarze.[9]

Ukratko, sažetost, jasnoća i jedinstvo namjere, riječi, pokreta, izraza u cjelini uzdiže se kvalitetom u odnosu na „općenitiji, površniji“ pristup.

4 Denise Diderot (1713. – 1784.)

Denise Diderot jedan je od najprominentnijih francuskih enciklopedista, a njegovo djelo *Paradoks o glumcu* najpoznatije je djelo napisano na temu glumačkog umijeća.[10]

4.1 Paradoks o glumcu

Djelo je pisano u formi dijaloga te Diderot kroz Prvog sugovornika iznosi svoje stavove dok mu Drugi sugovornik postavlja pitanja te mu se povremeno suprotstavlja kako bi Prvi jasnije svoje stavove i izrazio. Djelo ne iznosi samo uvjete koje je potrebno zadovoljiti kako bi se individua razvila u kvalitetnog glumca već iznosi i stavove o radu kolektiva.

Na početku Prvi sugovornik iznosi stav kako određeni elementi moraju biti glumcu urođeni poput „lica, glasa, razuma, osjetljivosti“, no „proučavanje velikih uzora, upoznavanje ljudskog srca, društvena uglađenost, predani rad, iskustvo i glumačka navika“[11] potrebni su kako bi se izvođač usavršio.

Nakon što je ustanovio temeljne uvjete potrebne za bivanje glumcem, iznosi svoje zahtjeve glumcu: „Ja tražim od njega mnogo razuma; hoću da taj čovjek bude hladan i miran

[9] Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 56–57.
[10] https://www.britannica.com/biography/Denis-Diderot#ref1817
[11] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 9.

promatrač; 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.“[12]

Ono što kod Diderota slijedi jest podrobnije objašnjenje zašto smatra sposobnost emocionalnog distanciranja preduvjetom glumačkog razvoja ističući kako glumcu koji se u svojoj izvedbi oslanja isključivo na svoju osjećajnost i emocionalnu poveznicu s likom kojeg prikazuje prijeti velika mogućnost pada kvalitete izvođenja sa svakom narednom izvedbom. No ako se na pozornici pojavljuje kao „točan imitator samoga sebe ili svojih proučavanja i kao neprestani promatrač naših osjećaja, njegova će gluma, umjesto da sve više slabi, ojačati novim opažanjima“. Kao pravi predstavnik prosvjetiteljstva Diderot veliča snagu ljudskog razuma, što je vidljivo iz sljedeće rečenice: „Krajnja osjećajnost čini glumce osrednjima, srednja osjećajnost stvara mnoštvo loših glumaca, a potpuni nedostatak osjećajnosti stvara divne glumce.“[13]

Pronicljivost i smirenost ističu se kao temelj za izgradnju glumačkih sposobnosti. Ti su elementi alat koji bi glumcu trebao omogućiti da istovremeno postigne uvjerljivost lika u emocionalnom smislu te da sebi osigura temelj za racionalno oblikovanje konteksta unutar kojeg se *emocija* pojavljuje kao rezultat interakcije lika sa scenskom okolinom kako bi se mogla ponoviti kod svake probe i svakog izvođenja jednakom svježinom i intenzitetom. Isticanjem nužnosti za odvajanjem emocionalnog svijeta glumca od onog njegova lika Diderot ukazuje na emocionalni ideal kojem treba težiti u operi. **Sustavnost**, **jasnoća** i **ciljano oblikovanje emocionalnog svijeta lika** nužni su zanatski alati kako bi se ostvarila glumčeva spremnost za izvođenje i kako bi se onemogućile psihofizičke nuspojave kod samoga glumca.

No što je, prema Diderotu, osjećajnost? On je definira kao „sposobnost, koja je u vezi sa slabošću organa, koja je posljedica pokretljivosti ošita, živosti mašte, osjetljivosti živaca, koja je sklona tome da suosjeća, da dršće, da se divi, da se boji, da se zbunjuje, da plače, da gubi svijest, da pomaže, da bježi, da viče, da gubi razum, da pretjerava, da prezire, da odbacuje i koja nema nikakve točne predodžbe o istini, o dobrom i o lijepom, te nagoni čovjeka da bude nepravedan i lud“[14]. A rješenje? Umjetna osjećajnost – „sposobnost poznavanja i oponašanja svih naravi“[15]. U tom je sadržan glumački paradoks tipičan za vrijeme u kojem je Diderot stvarao.

[12] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 12.
[13] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 12–18.
[14] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 48.
[15] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 47.

Diderotov esej na trenutke djeluje kao da podupire glumca kao čovjeka koji nije sposoban osjećati, već samo promatra emocije drugih te ih simulira u svojoj personi, no to je površno čitanje. Glumac je prvenstveno čovjek, i kao takav u svakodnevici proživljava mnoštvo emocija. Njegov je zadatak detektirati, doživjeti i proživjeti emocije te preuzeti kontrolu nad njima kako bi ih iskoristio u trenutku kada su mu potrebne za oživljavanje uloge. Tada na scenu nastupa razum, a gluma postaje zanat.

Diderot glumu smatra zanatom koji treba usavršavati. „(…) Glumac koji glumi razumom, proučavajući ljudsku prirodu, stalno oponašajući neki idealni uzor, glumi po zamisli, po sjećanju, bit će uvijek jedinstven, uvijek isti u svim predstavama, uvijek jednako odličan: sve je naime bilo odmjereno, smišljeno, naučeno, sređeno u njegovoj glavi (…) on neće biti nestalan.“[16]

Proučavanjem drugih i sebe glumac treba ovladati svojim emocijama, navikama i pokretima jer cilj je oblikovati umjetničko djelo, ispričati priču, prikazati lik u određenoj situaciji. Naime, „nemojmo očekivati od naglog čovjeka koji ne vlada samim sobom da će na nas utjecati“[17].

Ovim Diderot ne iznosi samo kritiku o **samokontroli** i **samosvijesti** kao o preduvjetu razvoja već upućuje glumca kako u svom radu treba stremiti ka jednom idealu koji će stvoriti promatranjem kako sebe tako i drugih ljudi, upravo zato što „taj uzor ne utječe samo na ton, on mijenja čak i hod i držanje“[18]. Cilj je glumca imitacijom iznijeti priču. Također upozorava da „siguran je način da netko glumi slabo i bijedno, ako glumi svoj vlastiti karakter“[19].

Preklapanje Aristotelovih i Diderotovih stavova može se iščitati primarno na konstantnom isticanju promatranja kao temeljnog glumačkog alata. No iako Aristotel nešto preciznije govori o oponašanju ljudskih djela (oponašanje vanjskih elemenata interakcije), stavljajući fokus isključivo na gestu kao temelj za izgradnju interpretacije, Diderot pažnju usmjerava na emocionalni aspekt doživljaja individue, to jest na odnos psihe i geste koja prati određene emocije, što ukazuje na to da izvođač ne postoji samo na sceni nego značajnu ulogu u njegovu radu i djelovanju predstavlja njegov odnos sa svijetom i samim sobom. Razlike u njihovim stavovima proizlaze iz fokusa uvjetovanog kontekstom vremena kojem pripadaju.

[16] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 13.
[17] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 15.
[18] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 22.
[19] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 42.

Osim te teze Diderot odlazi korak dalje postavljajući zahtjeve i za kolektiv. Koliko god je potrebno unijeti samostalnog rada u glumu, potrebno ga je primijeniti i u radu kolektiva. Svrha pokusa jest uspostava ravnoteže i suradnje među pojedincima tvoreći potpunu iluziju kroz suradnju kako bi svaka predstava bila jednake kvalitete. „Tek onda kada su glumci iscrpljeni od umora tim mnogobrojnim pokusima i kad postanu ono, što mi nazivamo zasićenima; od toga je časa napredak čudesan, svaki se glumac izjednačuje s licem koje glumi.“[20] Diderot ovdje ne govori o emocionalnom poistovjećenju, već se referira na razinu spremnosti glumca i razradu lika do te mjere da su glumčeva gestikulacija i mimika toliko razrađene da promatraču djeluju prirodno.

Izvođača nema bez kolektiva – njegova kvaliteta nepovratno je povezana s kvalitetom svih dijelova cjeline. Svaki glumac **zasebno** treba proći kroz faze izgradnje svojeg lika, no nužno je da sve te procese dovede do vrhunca interakcijom sa svim dijelovima kolektiva.

U slučaju stvaranja operne predstave pravi rad započinje tek nakon što pjevač nauči svoju ulogu. Muzičke probe s ostatkom pjevačkog ansambla služe za izgradnju interakcije likova, testiranje pjevačevih hipoteza o reakcijama njegova lika susretanjem s idejama ostalih kolega i naputcima dirigenta koji služi kao medijator između pjevačkog ansambla i orkestra. Kada se određeni elementi ususstave kroz interpretaciju glazbe na red stupa sljedeća razina – fizička interakcija s drugim pjevačima u prostoru tijekom rada s redateljem. Ponovo slijedi testiranje plauzibilnosti elemenata s muzičkih proba s idejama redatelja koji pomaže oblikovati predstavu kao prostorno-vremensku cjelinu učvršćujući jedne, odbacujući druge, a potom stvarajući nove ideje koje odgovaraju redateljevoj osnovnoj zamisli kako bi se svi dijelovi stopili u jednu koherentnu cjelinu.

5 Konstantin Sergejevič Stanislavski ((Moskva, 17. 1. 1863. – Moskva, 7. 8. 1938.)

Stanislavski, pravim imenom Konstantin Sergejevič Aleksejev, ruski je glumac, redatelj i teatrolog. Njegov interes za glumu doveo ga je 1888. godine do osnivanja amaterske glumačke trupe zajedno s nekoliko kolega amatera entuzijasta u sklopu Društva za umjetnost i književnost. Zajedno s Vladimirom Nemirovičem-Dančenkom, glumcem i pedagogom, osnovao je 1897. MHAT – Moskovskij hudožestvennyj teatr (Moskovski teatar umjetnosti) – u sklopu kojeg je djelovao kao glumac i redatelj Ansambl teatra, koji se sastojao od najboljih amatera glumačke trupe Društva za umjetnost i književnost te studenata glume samog Nemirovič-Dančenka, izvodio je djela autora poput L. N. Tolstoja, A. P. Čehova, M. Gorkoga,

[20] Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958., str. 69.

N. V. Gogolja, A. N. Ostrovskoga, W. Shakespearea, Molièrea, H. Ibsena, G. Hauptmanna i drugih. Uz MHAT se veže razvoj naturalističkog pristupa glumi samog Stanislavskog, i to posebice u vezi s dramama A.P. Čehova kao što su *Galeb*, *Ujak Vanja*, *Tri sestre*, *Višnjik* i druge.

U sklopu MHAT-a osnovana su dva glumačka (prvi 1912. i drugi 1916.), a potom i operni studio (1918.) s ciljem dokidanja stereotipne glume i uvođenja elemenata glumačke tehnike razvijanih dotadašnjim dramskim procesom u svijet opere. Radom u opernom studiju nadao se da će „uspješna primjena njegove glumačke 'metode' u operi (…) moći dokazati univerzalnost njegovog pristupa izvođenju"[21]. U opernom studiju režirao je djela P. I. Čajkovskoga, M. P. Musorgskoga, N. A. Rimski-Korsakova.[22]

5.1 Metoda

U početku svojeg glumačkog razvoja postao je izrazito zainteresiran za razvoj vokalnog aparata, kvalitetu dikcije te tjelesnih kretnji. Kako se produbljivao njegov interes za sam razvoj glumačkog procesa, od njegovih umjetničkih početaka pa sve do razvoja glumačkih studija u sklopu MHAT-a, tako je Stanislavski počeo sustavnije razvijati sistem, to jest Metodu. Metoda je skup reakcija Stanislavskog na dotadašnju glumačku tradiciju. Drami i Operi zamjerao je stereotipiju likova i interakcija, ukratko – lažnu teatralnost. Njegova želja bila je stvaranje cjelovitih likova i interakcija, integritet i autentičnost izvođača.

Metoda Stanislavskog revolucionarna je najviše zato što je svojim radom pokušao dati praktične odgovore na pitanja i probleme koje, kao što je vidljivo iz prethodnih poglavlja, možemo pronaći i kod Aristotela i Diderota, a koji su pak svoje zaključke ostavili samo na razini teza. Svoje misli iznio je u autobiografiji *Moj život u umjetnosti* te u djelima *Rad glumca na sebi – rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja* te *Rad glumca na sebi – rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja*.

Stanislavski je svoju metodu razvijao postepeno dodajući elemente kroz godine rada na sebi i suradnje s drugima te, što je vrlo bitno za naglasiti, promatranjem drugih glumaca. No što je funkcija Metode?

[21] https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanislavski#Amateur_work_as_an_actor_and_director
[22] https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanislavski#Amateur_work_as_an_actor_and_director

Do početka 1907. godine Metoda se sastojala od pet točaka[23], s time da se može reći da je prva točka, realizacija Kreativnog stanja, bila glavnim zadatkom, a ostale četiri (Tjelesna sloboda, Koncentracija, Vjerovanje, Čarobni „Kad bi“) bile su međusobno povezani uvjeti za ostvarenje toga stanja. Tijekom narednih je godina nadogradio Metodu dodavši još pet točaka, a kasnije pridodavši na popis čak 40 točaka rada glumca na sebi i liku. Sve koncepte iznio je kao dijelove dviju velikih cjelina u dva sveska *Rada glumca na sebi*. U želji za pojašnjenjem Lee Norvelle je u svom članku o Metodi iznio devet bitnih elemenata Metode:[24]

1) ***Svjesna kodifikacija*** temeljnih ideja o glumi kao odlika svih velikih glumaca;
2) ***Dvojnost glumca*** kao izvođača i instrumenta kojim realizira svoje stvaralaštvo. Iako u sebi mora pobuditi određene emocije koje odgovaraju emocijama lika, glumac mora biti u kontroli tih emocija a ne dopustiti emocijama da preuzmu kontrolu nad njime;
3) ***Date okolnosti*** – siže predloška, glumčeva i redateljeva interpretacija te svi drugi uvjeti o kojima se mora voditi računa;
4) ***Psihotehnika –*** psihološki zakoni koji upravljaju glumačkim procesom;
5) ***Koncentracija*** omogućuje tjelesnu slobodu, potičući kreativni proces i smanjujući tjelesnu napetost;
6) ***Imaginacija,*** za Stanislavskog „jedna od temeljnih metoda razvoja inspiracije“[25], omogućuje glumcu fikciju predloška preinačiti u scensku stvarnost;
7) ***Emocionalna memorija*** ono je na što pomisle svi kada se spomene Metoda. Ona je temelj Metode u tom što, prema Stanislavskom, omogućuje glumcu da u sebi prepozna emocije ekvivalentne emocijama lika te na njima izgrađuje svoju interpretaciju lika. Ali iako je Stanislavski „ohrabrivao glumca da upotrebljava emocionalnu memoriju, također ga je savjetovao da prisvoji emocije lika kroz koncentraciju, imaginaciju i senzornu percepciju“ kako bi ih mogao uspješno primjenjivati;[26]

[23] Norvelle, L., „Stanislavski Revisited“, Educational Theatre Journal, sv. 14, br. 1, *An Issue Devoted to Acting and Directing*, ožujak 1962., str. 31.
[24] Norvelle, L., „Stanislavski Revisited“, Educational Theatre Journal, sv. 14, br. 1, *An Issue Devoted to Acting and Directing*, ožujak 1962., str. 37.
[25] Norvelle, L., „Stanislavski Revisited“, Educational Theatre Journal, sv. 14, br. 1, *An Issue Devoted to Acting and Directing*, ožujak 1962., str. 32.
[26] Norvelle, L., „Stanislavski Revisited“, Educational Theatre Journal, sv. 14, br. 1, *An Issue Devoted to Acting and Directing*, ožujak 1962., str. 35.

8) ***Čarobno stvaralačko „kao da“*** je „zamišljena, uobličena istina, kojoj glumac zna vjerovati jednako iskreno, ali sa još većim zanosom nego li pravoj istini. (…) Povjerovavši mu, glumac može početi stvarati.“;[27]
9) ***Istina i uvjerenje*** – glumac mora u potpunosti vjerovati scenskoj situaciji i s potpunom iskrenošću sudjelovati u interakcijama s drugim likovima. „Glumac prije svega treba vjerovati svemu što se oko njega događa, a najviše onome što sam radi. A vjerovati se može samo istini (…) istini osjećanja i osjećaja, istini unutrašnje stvaralačke pobude.“[28]

Metoda oblikuje svojevrsna ograničenja unutar kojih glumac treba pametno kročiti kako bi iz sebe mogao izvući svoj kreativni i izvođački maksimum. To je svojevrsno svjesno uspostavljanje paradoksa diderotovskog tipa – ograničiti samog sebe kako bi se mogla realizirati kompletna sloboda i autentičnost na sceni, koja paradoksalno oblikuje artificijelni sustav unutar kojeg se odvijaju prividno obične, realne i svakodnevne situacije.

„Moja Metoda dijeli se na dva glavna dijela: 1) unutarnji i vanjski rad glumca na sebi, i 2) unutarnji i vanjski rad na ulozi. Unutarnji rad na sebi sastoji se u razradi psihičke tehnike, koja omogućava glumcu da izazove u sebi stvaralačko samoosjećanje pri kojem mu najlakše dolazi nadahnuće. Vanjski rad na sebi sastoji se u pripremanju tjelesnog aparata za otjelovljenje uloge i pravilno donošenje njenog unutarnjeg života. Rad na ulozi sastoji se u izučavanju duhovne suštine dramskog djela, onog zrna iz kojeg je ono stvoreno i koje određuje njegov smisao, kao i smisao svake od njegovih sastavnih uloga.“[29] Prvi dio Metode odnosi se na konkretne vježbe kojima glumac uvježbava, oslobađa svoje tijelo (kretnje, ekspresije lica, gestikulaciju), glas (rad na dikciji, ili u slučaju pjevača, rad na pjevačkoj tehnici) i emocije, dok se drugi dio odnosi na istraživački aspekt rada na tekstu, ili u slučaju pjevača, rada na libretu i partituri.

Smatram bitnim da Stanislavski nije htio Metodom stvoriti sistem koji izgrađuje *zanat*, već je htio pripomoći glumcu dovesti svoje vještine do razine *umjetnosti*. Time nadograđuje Diderotovu ideju o glumcu zanatliji: „Zanat glumca uči kako se izlazi na scenu i glumi. A prava

[27] Stanislavski, K. S., *Moj život u umjetnosti*, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955., str. 308–309.
[28] Stanislavski, K. S., *Moj život u umjetnosti*, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955., str. 308.
[29] Stanislavski, K. S., *Moj život u umjetnosti*, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955., str. 412.

umjetnost treba učiti kako da se ***svjesno*** u sebi izaziva podsvjesna stvaralačka priroda za nadsvjesno organsko stvaralaštvo.“[30]

6 Bertolt Brecht (Augsburg, 10. 2. 1898. – Istočni Berlin, 14. 8. 1956.)

Bertolt Brecht, punim imenom Eugen Berthold Friedrich Brecht, njemački je dramatičar, pjesnik i teoretičar. Tijekom nacističke vladavine i Drugog svjetskog rata živio je u izgnanstvu u Skandinaviji i SAD-u. Po završetku rata i povratku u tadašnji Istočni Berlin osnovao je sa svojom suprugom, glumicom Helene Weigel, glumačku trupu *Berliner Ensemble*[31] koji djeluje i danas.

Uz Brechta se veže pojam epskog teatra. Drugi naziv za epski teatar, i naziv koji je Brecht preferirao, jest didaktički teatar. Radi se o vrsti kazališnog žanra koji ima za cilj usmjeriti pozornost gledaoca na prosuđivanje i formiranje kritičnog stava u odnosu na suvremene socijalne i moralne probleme kroz uobličenje na pozornici.[32]

6.1 Verfremdungseffekt

Kako bi cilj didaktičkog teatra mogao biti zadovoljen, potrebno je bilo uobličiti novu vrstu glumačkog pristupa koja bi spriječila uvriježenu sklonost publike na uživljavanje u predstavu te njihovo poistovjećivanje s prikazanim likovima.

Cilj glumačkog pristupa jest izazvati **Verfremdungseffekt,** skraćeno **V-efekt**, efekt začudnosti – „način prikazivanja pomoću kojeg bi svakodnevno postalo upadljivo, a uobičajeno – zapanjujuće“[33]. Glumcu je cilj oponašati individuu, „ali ne tako, ne do tog stupnja kao da je on taj čovjek, ne s namjerom da se pri tom zaboravi na njega. On citira neki lik, on je svjedok u nekom procesu.“[34]

Iako se može naići na informaciju kako je Brecht svoj V-efekt oblikovao prema temeljnim postavkama no-teatra, on sam tvrdi kako su „eksperimenti novog njemačkog teatra potpuno samostalno razvili V-efekt“[35]. „Svrha je V-efekta da društveni gestus koji je osnova svih zbivanja učini začudnim. Pod društvenim gestusom se podrazumijeva mimički i gestični izraz društvenih odnosa u kojima stoje ljudi određene epohe.“[36] Proces razrade periodno obilježenih

[30] Stanislavski, K. S., *Moj život u umjetnosti*, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955, str. 409.
[31] https://en.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht , https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht
[32] https://www.britannica.com/art/epic-theatre 14. 1. 2019., 12:30.
https://www.britannica.com/art/Noh-theatre 14. 1. 2019., 12:30.
[33] Brecht, B., *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str. 139.
[34] Brecht, B., *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str. 134–136.
[35] Brecht, B., *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str. 219.
[36] Brecht, B., *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str. 133.

društvenih gestusa Brecht naziva *historizacijom*. Brecht ovime svjesno definira ono što su Aristotel i Diderot dotaknuli i ostavili na razini filozofskog razmatranja, ulazeći u srž problematike osvještavanja društvenog konteksta, trenutka koji utječe kako na izvođača tako i na publiku.

Jedan od glavnih alata ovoga pristupa Brecht je iznio u govoru danskim glumcima radnicima.

„Tražimo sada od vas glumaca,

Našeg vremena, vremena prijeloma i velikog savladavanja

Svekolike prirode, pa i ljudske, da se

Konačno preorijentirate i da nam svijet ljudi

Pokažete onakvim kakav jest: stvoren od ljudi, po ljudima promjenjiv.

(…)

Ti, glumče,

Moraš prije svih drugih umjetnosti

Ovladati umjetnošću promatranja.

(…)

Stoga mora vaša izobrazba početi među

živim ljudima. Vaša prva škola

Neka je vaše radno mjesto, vaš stan, vaša četvrt grada;

Ulica, tramvaj i dućan.

(…)

Ne zaboravite ni slike na platnu ni dnevne novine!

(…)

Da se promatra

Treba naučiti uspoređivati. Da se uspoređuje

Trebalo se već promatrati. Promatranjem se

Stvara znanje, no znanje je potrebno

Za promatranje. I

Loše promatra onaj koji ne zna što bi

S promatranim.

(…)

Umjetnost promatranja

Primijenjena na ljude samo je ogranak

Umjetnosti postupanja s ljudima. Vaša je zadaća glumci,

Da budete istraživači i učitelji umjetnosti postupanja s ljudima.

Poznavajući njihovu prirodu i pokazujući je, vi ih učite

Kako da postupaju sa sobom. Učite ih velikoj umjetnosti

Zajedničkog življenja.“[37]

Današnjim glumcima to je dodatno olakšano pristupačnošću filmovima raznih žanrova, snimkama značajnih kazališnih izvedbi dostupnih putem YouTubea te brojnim knjigama, člancima i drugim digitalnim izvorima informacija.

Za Brechta glumački pristup podrazumijeva napuštanje predodžbi o četvrtom zidu, od glumca se zahtijeva direktno obraćanje publici te se glumac mora dobro koristiti umijećem promatranja u svrhu oblikovanja i primjene potrebnog dijapazona gestikulacija, sve u svrhu proizvodnje V-efekta. „Tehnika koja proizvodi V-efekt dijametralno je suprotna tehnici čiji je cilj uživljavanje. Ona sprečava glumca da inducira uživljavanje. Međutim, glumac se ne mora potpuno odreći sredstva uživljavanja“[38], samo ga koristi na drugi način i u manjoj mjeri. „Odrekavši se potpunog preobražavanja, glumac ne izvodi svoj tekst kao improvizaciju nego kao citat. Pri tom je jasno da on u ovom citatu mora donijeti sve prizvuke, punu ljudsku, konkretnu plastiku izražavanja.“[39]

[37] Brecht, B, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str 124–127.
[38] Brecht, B, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str 127.
[39] Brecht, B, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str 131.

6.2 Sredstva i postupci

Za ispunjenje zadatka glumac se može poslužiti trima pomoćnim sredstvima:

1) ***Prevođenje u treće lice*** omogućava mu distanciranje od lika;
2) ***Prevođenje u prošlost*** stavlja ga u poziciju promatrača u odnosu na izgovorenu rečenicu;
3) ***Istovremeno promišljanje glumačkog zadatka i unutarnjeg komentara***, posebice ako se koristi zajedno s prvo navedenim sredstvom, već samo po sebi za vrijeme probe proizvodi začudnost bivajući istovremeno u prostoru imaginacije i stvarnosti, između uputa i egzekucije, između svakodnevnosti i iznimnosti scenske situacije.[40]

Koristeći se gore navedenim sredstvima, glumac prikuplja skup dojmova koje je potrebno zapamtiti istovremeno s memoriranjem riječi kako bi se kod uvježbavanja lika zajedno s riječima memoriralo dojmove čuđenja i proturječnosti. Uz to on mora testirati i gestikulaciju, vanjske aspekte izraza emocija lika – taj postupak naziva se ***Ne-Nego***: „To znači da on glumi tako da se što jasnije vidi alternativa, tako da njegova gluma daje naslutiti i druge mogućnosti, a prikazuje samo jednu od mogućih varijanti. Tako sve rečenice i geste znače odluke, lice ostaje pod kontrolom i biva testirano.“[41] Završni proizvod treba u sebi sadržavati dojam uvježbanosti izvanjskih elemenata uspjevši nadvladati teškoće koje su se pojavljivale tijekom procesa.

Glumac na sebe preuzima ulogu svojevrsnog naratora prosedea, on citira ulogu lica koje prikazuje. No Brecht ne negira u ovom slučaju samu prirodu glumačkog umijeća: „Ništa ne priječi glumcu da upotpuni svoj lik baš onim osjećajima koje lik treba posjedovati.“[42]

Nakraju bih htjela odrediti razliku između termina ***pristup*** i ***tehnika***. Naime, prema hrvatskom jezičnom portalu, ***tehnika*** se može definirati kao „a. vještina, izvježbanost u obavljanju nekog posla; način rada, postupak u radu uopće [tehnika vožnje] b. sport - najefikasniji način izvođenja pokreta koji dovodi do optimalnih rezultata [tehnika skoka preko prepona; tehnika štopanja lopte u nogometu i sl.]“[43] dok je jedno od ponuđenih objašnjenja riječi ***pristup*** izneseno kao „početna ideja u rješavanju problema“[44]. Cilj Brechtove metode jest opskrbiti glumca alatima pomoću kojih će proizvesti u promatračima odmak od samih likova te prebaciti fokus na interakciju likova, i ono što iz te interakcije izrasta postaje valjanim

[40] Brecht, B, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str 131.
[41] Brecht, B, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str 132-133.
[42] Brecht, B, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979., str 136.
[43] http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=f19mWhV4 15. 1. 2019., 16:29.
[44] http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search 15. 1. 2019., 16:29.

temeljem za raspravu, društvenu kritiku i poziv na promjenu[45], pri čemu je evidentno da je Brechtu važniji pristup od tehnike koja bi se trebala sama po sebi podrazumijevati. Kako J. Rouse iznosi u svome članku *Brecht and the Contradictory Actor*, u Brecthovu teatru moguće je iskoristiti sve vrste glumačkih tehnika „sve dok služe otkrivanju kontradikcija u procesu na način da ih publika može prepoznati te rezultira njihovom transformacijom“[46].

Brechtov V-efekt može se dovesti u vezu s Aristotelovom katarzom jer je obojici cilj osviještenje publike, iako se kod Brechta to postiže distanciranjem od samih likova i racionalnom prosudbom, a kod Aristotela poistovjećivanjem i emocionalnim proživljavanjem.

Stanislavski pak inzistira na osviještenoj kreaciji, čime, kao i kod Aristotela, dovodi do poistovjećenja publike s onime što se prikazuje.

Brechtovi stavovi preklapaju se i s Diderotovom tezom kako pretjerano poistovjećivanje glumca s likom rezultira opadanjem u glumačkoj kvaliteti te ističe kako se time gubi temelj za izgradnju V-efekta čime se gubi postizanje željenog cilja u vidu osvještavanja publike. S time se slaže i Stanislavski, upućujući glumca na svjesni glumčev odmak od stanja lika. Podudarnost se može pronaći i u slučaju Diderotova zahtjeva da glumac glumi prema prethodno pažljivo oblikovanoj zamisli. I Diderot, i Brecht, i Stanislavski traže od glumaca da glumi pristupaju kao zanatu – sustavnim pristupom i racionalnim donošenjem odluka u svrhu postizanja svog cilja, a to je kvalitetna i svrsishodna izvedba.

7 Joseph Chaikin (16. 9. 1935., Brooklyn, N. Y. – 22. 6. 2003., New York, N. Y.)

Joseph Chaikin američki je glumac, redatelj i pisac. Njegova glumačka izobrazba povezana je s glumačkim naturalizmom prema Lee Strasbergovoj metodi koju je izučavao pod mentorstvom Nole Chilton u New Yorku. Od ostalih mentora ističe Petera Brooka i Jerzya Grotowskog.[47] Tijekom godina uobličio je vlastite ideje o glumi koje je istraživao zajedno s članovima ansambla kazališta *The Open Theater*, čiji je suosnivač. Svoja zapažanja, ideje, odnose između glumca i ansambla, glumca i njegova lika te glumca i svijeta u kojem djeluje iznio je u knjizi *The Presence of the Actor* 1972. godine. Novinar New York Timesa u članku iz iste godine, usporedio je važnost Chaikinova rada i pristupa s ličnostima poput Stanislavskog, Artauda, Brechta i Grotowskog.

[45] Rouse, J., *Brecht and the Contradictory Actor*, Theatre journal, sv. 36, br. 1, str. 28.
[46] Rouse, J., *Brecht and the Contradictory Ac*tor, Theatre journal, sv. 36, br. 1, str. 37.
[47] Diamond, L., Chaikin, J., Robinson, S., Sheely, Ch., *Joseph Chaikin, BOMB*, New Art Publications, br. 68, ljeto 1999, str. 64.

Iako se njegova naobrazba temelji na naturalizmu, on sam kaže: „Nisam pretjerano lud za scenskim naturalizmom. Glumac je interpretativni umjetnik. Oni /glumci ansambla/ mogu svoje umijeće daleko više unaprijediti. Želim da se razvijaju dalje, da budu kreativniji. (…) U Otvorenom Kazalištu, mi smo bili radionica/studio. Razgovarali smo o idejama nakon čega bi radili, bez rasprava, fokusirajući se na glas, ruke, noge, vrat i lice – igrajući se.“[48]

Chaikin glumu definira kao „demonstraciju sebstva sa ili bez prerušavanja. (…)gluma obećava reprezentaciju dinamičke ekspresije intenzivnog života. To je način ostavljanja svjedočanstava o onome čemu smo svjedočili – deklaracija onoga što znamo i što možemo zamisliti“[49]. Glumac je sam sebi oruđe, a u svrhu optimalnog korištenja oruđa on mora razviti svjesnost i informiranost ne samo o svome tijelu i umu već i o svemu što ga okružuje. Na glumcu je postići balans jedinstva kako psihološkog postojanja tako i postojanja u svijetu koji ga okružuje te mora biti svjestan kako preuzimanjem raznih likova na sebe, radeći na tim likovima te interakcijom s kolegama u scenskim situacijama, u ozračju pokusa i svakodnevnim situacijama, mijenja i samoga sebe: „Nekada se vjerovalo kako glumiti znači staviti na sebe masku. Kada bi se maska skinula, staro lice bilo je ispod nje. Sada je jasno kako nošenje maske mijenja osobu koja ju nosi. Kada se maska skine, lice pod njom promijenjeno je samim nošenjem.“[50]

7.1 Oblikovanje i razumijevanje lika

Prema Chaikinu rad na liku se ne razlikuje od rada na sebi, posebice uzevši u obzir pitanje koje si treba postaviti: „Tko sam ja?“ postaje „Tko je lik?“, odnosno jedno pitanje prerasta u drugo.

Kako bi se došlo do odgovora, treba proučiti ne samo mišljenje lika o sebi već i odnose koje ostvaruje jer ga ti odnosi oblikuju. Nije poanta pronaći stereotipnu definiciju lika i onda sebe mijenjati s ciljem prilagođavanja stereotipu, u konačnici prezentiranom publici koja će, u slučaju poistovjećenja, prolaziti kroz isti proces promjene; takve izvedbe nepotrebno učvršćuju klišeje i rezultat je začarani krug. Ipak, važno je pri izgradnji lika uzeti u obzir stereotipne prikaze jer, „glumac koji pristupa liku bez prethodnog obraćanja pažnje na stereotip sam upada u njega“[51].

[48] Diamond, L., Chaikin, J., Robinson, S., Sheely, Ch., *Joseph Chaikin, BOMB*, New Art Publications, br. 68, ljeto 1999, str. 64.
[49] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 2.
[50] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 6.
[51] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 14.

„Karakterizacija je nekada predstavljala samo seriju manirizama koji su maskirali glumca i stvarali određenu atmosferu. (…) Karakterizacija je istraživanje ograničenja osobe. Te granice sebstva, obris, silueta, uglavnom su fokus glumčevih istraživanja. Konvencionalno glumčevo istraživanje ima tendenciju pronaći ono za čime traga. (…) Ono podržava stereotipiju ljudi i nas samih.“[52] To je problem s kojim se ansambl Otvorenog kazališta suočavao. Konačni odgovor nije ponuđen, ali oblikovan je popis pitanja postavljanih tijekom procesa rada na liku koja su trebala dati odgovor na postavku identiteta lika percepcijom sebe samog i drugih te percepcijom drugih o liku, no uvijek se vraćalo na „Zašto radim to što radim?“ – pitanje koje se uporno isticalo.

Također, u prilog izgradnji lika Chaikin ukazuje kako, kad bi se, uvjetno rečeno, zaista i moglo navući tuđu kožu, i dalje bi bilo potrebno proučavati – promatrati. To je element koji priziva u fokus Brechtov poziv na promatranje okoline. Chaikin ide korak dalje naglašavajući kako je bitno ne promatrati samo svoju okolinu nego je potrebno steći uvid i u situacije koje se odvijaju u nepoznatim okolinama i situacijama svih slojeva društva.[53] Potrebno je proučavati sve elemente bivanja i komunikacije jer „sve ono što znamo o nekoj osobi proizlazi iz njihove upotrebe glasa i tijela“[54], što se zrcali u Diderotovu pozivu za pronicljivost glumca.

Nadalje, za razvoj lika potrebno je sakupiti što više informacija, ali ne do te razine da one oduzmu fleksibilnost u odnosu na interakciju s prostorom i drugim likovima. Za nastavak izgradnje potrebno je biti svjestan svojeg tijela, a tijelo mora biti budno i osjetljivo na situacije i reakcije kroz unutarnje i vanjske stimulanse.[55] Kvalitetno oblikovanje lika „informirano je životom i iskustvom“[56] – cilj nije izvještavanje o postupcima likova i načinima izvršenja radnji. Cilj je živopisna, ali dobro informirana artikulacija životnih situacija kako bi se poruka kvalitetno prenijela publici.

Nastavak rada na ulozi početak je rada kao dio ansambla.

7.2 Ansambl

Chaikin ističe da se uspješni rad u ansamblu temelji na dva principa:

1) ***Empatija***: „Glumac, umjesto da se natječe s drugim, umjesto da pokuša oteti pažnju s njega na sebe, trebao bi podržavati drugog glumca. Gluma je snažno povezana s

[52] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 17–19.
[53] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 58–59.
[54] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 85.
[55] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 66–67.
[56] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 87.

pažnjom i njezinim usmjeravanjem.“[57] Ako su glumci iskreni u svojoj namjeri za suradnjom i potporom, slijedi rezultat po kojemu „više nije moguće razaznati koji lik samo podržava radnju a koji je njezin inicijator; jednostavno djeluju zajedno“[58];

2) ***Ritam, dinamika:*** Svaki lik posjeduje svoj ritam, a cilj je rada ansambla uspostava harmonije između individualnih ritmova u jednu koherentnu cjelinu.[59]

Rad je u ansamblu zahtjevan – nije uvijek lako postići optimalno slaganje među svim članovima. Grupna dinamika ne podrazumijeva samo međuljudske odnose već i razvoj sposobnosti. Svaka osoba se razvija svojom brzinom, ali nije nužno da se sa svakim projektom svi razvijaju. Ponekad jedan projekt izvuče više iz jednog člana, dok već u sljedećem više profitira neki drugi član.[60]

Pri radu na predstavi potrebno je isključiti impulse za zadovoljavanjem drugih, dobivanjem naklonosti publike ili fokusiranjem samo na zaradu – potrebno je prijeći vlastite granice te dopustiti si pogriješiti. Jedino tako mogu se zadovoljiti uvjeti za pojavom povjerenja i kreativnosti u ansamblu.[61] „Kreativni nagon ne može se razvijati u natjecateljskoj atmosferi gdje je nužno dokazati svoju vrijednost.“[62] Chaikin ujedno upozorava kako privatni odnosi (unutar i izvan ansambla) ne smiju utjecati na kvalitetu rada, ali nužno je osvijestiti ih kako bi ih se moglo nadići u svrhu kvalitetne suradnje: „Nitko nije u potpunosti u mogućnosti izdići se nad osjećajima poput zavisti i tjeskobe iz privatnog života (…) nitko nije imun na laskanje. Neupitno je da će se način na koji rješavamo odnos privatnog i poslovnog, odnos ansambla i zajednice mijenjati, ali iz razloga što se ne možemo u potpunosti odvojiti od vlastitih sitničavih poimanja, moramo te navade osvijestiti kako bi ih mogli subordinirati trenutnome zadatku.“[63] Svaki proces nužno zadire i u životne situacije, ali treba se postaviti granica kako život sam ne bi postao preprekom u uspješnome radu – sve osim istinski nužnog mora biti ostavljeno po strani.

7.3 Pitanje publike

U ovom se radu dosad nije moglo naići na puno informacija o glumčevoj percepciji uloge publike. Govorilo se o glumčevu pristupu prema njegovu radu kako bi se publiku potaknulo na

[57] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 59.
[58] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 59.
[59] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str.59–60.
[60] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 152.
[61] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 56–57.
[62] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 56.
[63] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 87.

uživljavanje i poistovjećivanje s likovima ili kako bi se omogućilo publici da promatranjem kritički rasuđuje o prikazanim situacijama i likovima, ponudivši joj oruđe za kritičko prosuđivanje situacija u društvu.

Kad Chaikin govori o publici, on se pita komu se zapravo glumac obraća – zajednici koju karakterizira neka određena vrijednost te je time želi involvirati u radnju ističući tu kvalitetu ili se pak glumac obraća njemu bitnom pojedincu poput agenta, kritičara, roditelja, Gandijeva duha…[64]

Ovdje se radi o tome komu glumac posvećuje svoju izvedbu.[65] Svako obraćanje u sebi nosi različitu kvalitetu koju se posvećivanjem priziva. Glumac uvijek vrši posvetu svoje izvedbe, neovisno o tome je li toga svjestan ili ne. Nužno je posvećivanje izvesti svjesno kako bi se moglo optimalno iskoristiti. Moguće je posvetiti izvedbu bilo komu ili bilo čemu zato što se posvećivanje temelji na osobnom odnosu koji glumac ima s nekom osobom, stvari ili idejom: „Aktivni dio ovoga procesa je razina obraćanja. 'Odabrao sam kome posvećujem ovu izvedbu. Sada, na kojoj razini ću se obratiti gledatelju? Na kojoj razini se sastajem s njime? Prvi korak samog posvećivanja je odabrati, fokusirati se na točku kontakta između sebe i drugoga. Sljedeći korak je: koju razinu sebe prizivam da bih ju prizvao u drugome, kako bi se susreli?' (…) Ta razina postaje razinom susreta s publikom. Ono što *očekujemo* od publike je isto što i razina sudjelovanja koju želimo dobiti od njih. Vaš osobni kontakt je onaj koji poziva i pronalazi tu razinu."[66] Na taj je način glumcu moguće isključiti ponekad paralizirajući osjećaj samosvijesti, odnosno, kako se često opisuje, treme, kako bi mogao na optimalan način posvetiti se trenutnom zadatku, čak i da, u suradnji s publikom, iz sebe izvuče svoj maksimum. Publika u ovom scenariju postaje suradnikom.

8 Svijest i prezentnost

Radeći na ovom radu i raspravljajući o sadržaju rada i pročitanoj literaturi s mojom mentoricom, dotakle smo se „fenomena" koji direktno ističe samo Joseph Chaikin u svome djelu. Radi se o prezentnosti glumca.

Ali prije nego što se dotaknem prezentnosti, htjela bih dodatno razjasniti pojam koji se povezuje s prezentnošću, a to je svjesnost, pojam koji se u nekoliko navrata spominjao u radu.

[64] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 140.
[65] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 140–141.
[66] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 143.

Svjesnost se može definirati kao „stanje i svojstvo onoga koji je svjestan, onoga što je svjesno“[67]. Svjesnost proizlazi iz riječi *svijest*. Svijest se može definirati na nekoliko načina:

1. „sposobnost mišljenja i rasuđivanja o objektivnom svijetu u sveukupnom doživljavanju; svjesnost[;]
2. spoznajna jasnoća, pouzdanost u određivanju nekog predmeta, ukupnoga svijeta i samoga sebe[;]
3. normalno stanje rada osjetila i reagiranja na vanjski svijet; stanje budnosti [biti pri (punoj) svijesti], opr. Nesvijest[;]
4. trajna prisutnost određenih socijalnih, političkih, etičkih i dr. načela i motiva [narodna svijest; moralna svijest][.]“[68]

Diderot se svojim djelom referira na prvu i drugu točku definicije, racionalnom dijelu rasuđivanja. Stanislavski se pak svojim promatranjima širi i na treću točku definicije svijesti, dok Brecht i Chaikin obuhvaćaju sve četiri točke definicije svijesti.

Kao što se može iščitati iz prethodnog poglavlja, Chaikin obuhvaća elemente prethodnika upućujući glumca na direktan razvoj svjesnosti. Razvoj svjesnosti podrazumijeva rad na sebi i osvještavanje dosega rada tjelesnih osjetila. Ono se dalje proširuje razvojem svijesti o prostoru, stvarima i ljudima koje okružuju glumca. Iz ovog vidimo da se vraćamo na Brechtov poziv na promatranje. Potrebno je promatrati samog sebe, trenirajući svoja osjetila kako bi raspoznala razlike u proživljenim emocijama, te promatrajući svijet koji okružuje glumca, trenirajući sva osjetila na uočavanje razlika u hodu, držanju, govoru, gestikulaciji, društveno-kulturnoj situaciji u kojoj se promatrane interakcije odvijaju.

Chaikin ističe potrebu za osviještenošću na sljedeći način: „Vjerujem kako svaki korak u glumi zahtijeva od glumca povratak svjesnoj osviještenosti . (…) Postoje dijelovi u nama koji znaju više no što mi mislimo. Tajna je u osvješćivanju njihovih informacija.“[69]

Sve što glumac radi na pozornici mora proizlaziti iz njegova svjesnog odabira. Ali to također znači da on u svakome trenutku mora biti svjestan načina na koji se kreće po pozornici te mora biti svjestan uzroka i cilja svake njegove interakcije s likovima drugih glumaca prisutnih na sceni, svjestan scene, svjetala, zvukova, glazbe, rekvizita, scenografije i publike. „Kada glumimo, mi kao sebstvo smo također prisutni i izvedba je naše svjedočanstvo o nama

[67] http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search 17. 6. 2019., 15:22.
[68] http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d1lgXBE%3D 17. 6. 2019., 15:25.
[69] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str 25.

samima. Svaka uloga, svaki posao, svaka izvedba mijenja nas kao osobe. (…) Glumac crpi iz istog izvora kao i osoba koja glumi.“[70]

Chaikin pak *prezentnost* definira kao „kvalitetu danu nekima a nedostatnu kod drugih. (…) To je kvaliteta koja izaziva kod gledatelja osjećaj kao da se nalazi u neposrednoj blizini glumca, bez obzira gdje se u gledalištu nalazio. (…) Moguće je da je ta osobnost ne postoji izvan scene ili u bilo kojoj drugoj životnoj situaciji u životu glumca. To je potpuno, libidinozno prepuštanje koje izvođač čuva za svoju anonimnu publiku.“[71]

Od umjetnika koji za njega posjeduju tu kvalitetu on posebice ističe Ekkeharda Schalla, člana Brechtova Berlinskog ansambla: „Schallova izvedba odražava kontradikcije i razine kojima sam se ja divio – kontradikcije s referencom na glumca koji glumi lika – lik koji on nije ali koji je sadržan u njemu samome. Te razine se međusobno isprepliću i pojavljuju ponekad odvojeno a ponekad istovremeno. Dok ga promatram, ja promišljam o vlastitome identitetu u odnosu spram mojih djela i mojih djela spram djela njegova lika.“[72] U nastavku odlomka postaje jasno kako je to moguće zbog predanog rada i potpunog razumijevanja predloška koje je zaključeno potpunim podudaranjem s temeljnim namjerama teksta. Chaikin to opisuje kao „čin ravnoteže između prepuštanja i kontrole, inteligencije i nevinosti, koji čini njegovu izvedbu iznimnom“[73]. Prezentnosti nema bez svjesnosti; svjesnost je jedan od preduvjeta prezentnosti. Iz prethodno iznesenog proizlazi zaključak kako je prezentnost svojevrsno stanje svijesti, ultimativna koncentracija na sadašnji trenutak unutar kojega glumac, postojeći zajedno sa svojim likom te kolegama i njihovim likovima, djeluje svjesno i odlučno unutar postavljenih i prihvaćenih ograničenja u svrhu iznošenja situacija koje čine predstavu. Važno je istaknuti kako glumac, iako djeluje unutar zadanog mu okvira, nije robot, ne izvršava unaprijed ugovorene reakcije automatski; on ih svaki put iznova stvara pod utjecajem interakcija koje se odvijaju na sceni. On publici djeluje poput vrhunskog improvizatora.

U gore opisanom slučaju glumac se nalazi u povišenom stanju koncentracije i raspoloženja koje ne mora nužno osjetiti kao takvo, već, primjerice, poput energetskog viška. I taj energetski višak, ako nije osviješten i pravovremeno prepoznat, može ga dovesti do stvaranja napetosti: „Ako se glumac nađe u stanju razvoja tenzije, on će primjenjivati taj energetski višak zadržavajući ga kao što bi netko čvrsto držao ručku kovčega. Posljedica će biti tenzija formirana

[70] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 6.
[71] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 20.
[72] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 20–21.
[73] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 21.

u tijelu i umu glumca.“[74] Napetost proizlazi iz glumčeve želje da na optimalan način odgovori zadatku te želje (čak i svojevrsnog straha) da bude *shvaćen*. Taj energetski višak može se manifestirati kao dodatni otponac pri izvedbi samo u slučaju da je glumac u potpunosti spreman za ono što slijedi te je sposoban hladne glave razlučiti kako želju da ga se razumije/shvati nikako ne može realizirati nametanjem ili guranjem svoje energije, već je potrebno da se prizove k svijesti kako bi taj energetski višak mogao na najbolji mogući način primijeniti u toku izvedbe.[75]

Razmatrajući ideju prezentnosti, može se reći da je to ono što razlikuje glumca zanatliju od glumca umjetnika. Prezentnost se može manifestirati tek onda kada glumac u potpunosti ovlada svim glumačkim alatima – analizom i razumijevanjem predloška, gestikulacijom lica, kontrolom glasa i tijela, promatranjem, svjesnošću, tenzijom... Kada je glumac sposoban svjesno i sustavno primjenjivati sve parametre glumačkog zanata, može se govoriti o prezentnosti. No iako Chaikin tvrdi kako neki glumci jednostavno posjeduju tu kvalitetu, a drugi pak ne, smatram da je potrebno u svakom slučaju osvijestiti ideju prezentnosti kako bi ona postala ultimativnim idealom kojem treba stremiti pri svakoj izvedbi, koncertnoj ili scenskoj.

9 Završni osvrt

Ovaj rad posljedica je istraživanja proizašlog iz moje želje za produbljivanjem znanja o drugom dijelu medalje zanata opernog pjevača. Dok sam prikupljala preporučene knjige, shvatila sam kako preda mnom stoji i zadatak pisanja diplomskoga rada te mi se učinilo dobrom idejom svoje privatno istraživanje pretvoriti u pravi mali rad s ciljem boljeg razumijevanja i usvajanja pročitanog. Kako sam napredovala u literaturi, neprestano mi se otvaralo sve više pitanja. Što je bilo više pitanja, moja sigurnost u potrebu pisanja ovog rada sve je više rasla. Na moju sreću otvorila mi se prilika utjeloviti ulogu Despine te sam tijekom rada na ulozi testirala sve s čime sam dolazila u kontakt u literaturi. Moja mišljenja iznesena u ovom radu posljedica su mojeg pokušaja spajanja teorije i prakse.

Raspravljajući o zamislima odabranih autora u ovom radu s mentoricom, pri samome kraju rada učinilo mi se zanimljivim obratiti se svojim kolegama studentima i profesorima Pjevačkog odsjeka s pitanjem o prezentnosti, konceptu koji je istaknuo samo Joseph Chaikin. Iz odgovora koje sam dobila (v. PRILOG) primjetno je kako je prezentnost teza koju svatko drugačije

[74] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 22.
[75] Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972., str. 22.

opisuje, no u vezi s kojom postoje podudarnosti. Nada mi je da će ovaj rad biti od koristi svim kolegama koji su željni produbljivanja znanja u području glume kako bi mogli sami odabrati svoj pristup ili kako bi u radu s redateljem mogli prepoznati smjer i želje rada kojima se trebaju prilagoditi. Naposljetku, kako se nečime poput glume može ovladati ako su pojedincu nepoznati osnovni koncepti na kojima to umijeće počiva?

10 Literatura

KNJIGE:

Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

Diderot, D., *Paradoks o glumcu*, Zora, Zagreb, 1958.

Stanislavski, K. S., *Moj život u umjetnosti*, Narodna prosvjeta, Sarajevo, 1955.

Brecht, B, *Dijalektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.

Chaikin, J., *The Presence of the Actor*, Theatre Communications Group, Inc., NY, 1972.

J-STOR ČLANCI:

Trench, W. F., *Mimesis in Aristotle's Poetics*, Hermathena, sv. 23, br. 48 (1933.).

Braun, Theodore E. D., *Diderot, Wordsworth, and the Creative Process*.

Norvelle, L., „Stanislavski Revisited“, Educational Theatre Journal, sv. 14, br. 1, *An Issue Devoted to Acting and Directing*, ožujak 1962.

Rouse, J., *Brecht and the Contradictory Actor*, Theatre journal, sv. 36, br. 1.

Diamond, L., Chaikin, J., Robinson, S., Sheely, Ch., *Joseph Chaikin*, BOMB, New Art Publications, br. 68, ljeto 1999.

RJEČNICI:

Hrvatski jezični portal – http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search_by_id&id=d1lgXBE%3D

Klaić, Bratoljub, *Veliki rječnik stranih riječi izraza i kratica*, Zora, Zagreb, 1974.

ONLINE IZVORI:

https://www.britannica.com/biography/Aristotle

https://en.wikipedia.org/wiki/Poetics_(Aristotle)

https://www.britannica.com/biography/Denis-Diderot#ref1817

https://en.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht

https://www.britannica.com/biography/Bertolt-Brecht

https://www.britannica.com/art/epic-theatre

https://www.britannica.com/art/Noh-theatre

https://en.wikipedia.org/wiki/Konstantin_Stanislavski#Amateur_work_as_an_actor_and_director

https://www.britannica.com/art/art-criticism#ref832857

11 Prilog

L – Prezentan pjevač prvenstveno je pjevač koji uspijeva dobiti pažnju publike tijekom cijeloga svog nastupa. On je umjetnik koji je uspio pjevanjem prenijeti emociju, stanje, priču lika ili same pjesme koju izvodi. Glumom, gestom, artikulacijom teksta, muzikalnošću on dopire do publike jer ono što izvodi u tom trenutku iskreno proživljava i osjeća. A sama publika, tj. njezin pljesak, najbolji je pokazatelj je li pjevač to i uspio.

K – Prisutan , karizmatičan i jasan. Ostavlja dojam. Moglo bi se reći i da pada u prvi plan.

I – Prezentan glumac jest glumac koji svojim dolaskom na scenu odiše pouzdanjem, ima sigurne pokrete, radnje na sceni i mimiku koja to prati. Također se prezentnost očituje i u tome da je u potpunosti u liku tijekom pojavljivanja na sceni te da nema elemente scenskoga paljenja i gašenja.

T – Po meni bi to nekako bila pomisao možda na glumca koji je otvoren i uvjerljiv u svojoj namjeri da nekoga uvede u priču, ali na nenametljiv, prirodan način.

J – Prezentan glumac je glumac koji prvenstveno zna svoju rolu, zna koja je funkcija njegova lika te koju i kakvu poruku on nosi. Osjeća rolu u tijelu, vlada njome na sceni i s kolegama bez problema te na taj način ostavlja dobar dojam publici.

J – Prisutnost, mislim, dolazi od pozornosti glumca tekstu i fokusima u smislu posvećenosti onoga što trenutno radi na sceni.

M – Biti prezentan znači biti u ideji onoga što izvodiš. Znači, treba znati ideju predstave, bila to tvoja ideja ili ideja redatelja, ideja pisca ili općenita ideja sklopa te tri stvari. I kad shvatiš tu ideju, onda treba biti u potpunosti u njoj. Znači, kad si dobro proučio materijal kojim se baviš, imaš ideju kako, zašto, čemu, kao da si ti izgradio jednu drugu osobnost koju ćeš implementirati u svoju i postaviti je bez kompromisa na scenu – tu sam, to je to, to je moja ideja, dolazim s time i želim da me svi poslušate, odnosno, svi ćete me poslušati jer je moja ideja istina a istina se uvijek sluša. (…) Prezentnost meni znači biti u ideji izvedbe i beskompromisno postaviti tu ideju na scenu. Znači da ne moraš nikoga uvjeravati, nego da si svojom prezencom, svojom idejom, namjerom, koncentracijom svojeg pogleda, duhom kojim odišeš, već tu, jer si u sceni, u ulozi, u drami.

M – Onaj koji glumi energijom otvoren je prema kolegama, a time i prema publici. Prema tome, publika i kolege u glumi vjeruju mu ono što on predstavlja. To se sve veže jedno na drugo, no mislim da je ključna riječ *energetski otvoren*. Eto, to je to za mene.

A – Prezentan je glumac za mene onaj koji je cijelo vrijeme na pozornici prisutan - u smislu energetski i angažirano u liku kojeg glumi. Znači, prisutan je u prostoru i vremenu, uspijeva zadržati koncentraciju transformacije.

M – Prezentnost je prisutnost i osviještenost na sceni.

V – Osviještena osobina prilagodbe različitih lica, stavova i mogućnosti koje čine lik uvjerljivijim publici.

M – Kad je glumac/pjevač prisutan ovdje i sada sa svim svojim osjetilima i okrene se sebi unutra i iz tog stanja izlazi na scenu i glumi ili pjeva... tada je u posebnom stanju povišene prisutnosti, koncentracije i to rezultira *prezencom* ili *karizmom*. Netko se s tim rodi, a netko se izgradi da takav postane.

M – Prezentan je glumac karizmatična osoba na pozornici. Autentičan je i spontan, ili ga takvim barem vidi publika. Ne gubi svoj osobni pečat i energiju čak i kada uvjerljivo donosi različite uloge. U pravilu, možemo prepoznati ugodu prezentnog glumca koju on osjeća dok je na sceni.

D – Prezentni je glumac onaj koji ne odrađuje naučeni materijal, nego u svakom momentu stvara uvijek nanovo i drugačije novo događanje, sve unutar režije, ali kao da nije probano.

J – Prezentni glumac/pjevač za mene bi bio umjetnik koji se u danom trenutku (na sceni) može potpuno i beskrajno posvetiti tekstu. Često se ta prezentnost miješa s talentom. Nije dovoljno biti samo spretan i maštovit u improvizaciji; za mene prezentnost dolazi iz sati i sati gledanja u jednu riječ, frazu, uzdah i analiziranja, eksperimentiranja, probavanja kako taj mali dio može na van zvučati onoliko intenzivno koliko zvuči u našoj glavi dok je čitamo/razumijemo. Svejedno treba li se tekst izgovarati ili ispjevati... Eh, sad, to zahtijeva potpunu svjesnost govora tijela, pokreta, facijalnih ekspresija, potpuno savladavanje dikcije, odnosno fonetike i prozodije jezika, a da ne pričam o tehnici govora i pjevanja. Tek onda kad je umjetnik odradio sav taj posao mogu uistinu prepoznati nekoga tko je potpuno predan trenutku i ulozi, odnosno povjerovati u njegovu prezentnost. Smatram da je u izvođenju nedopustivo razmišljati o bilo čemu drugom osim priči koju pričaš. Sve ostalo mi je jednostavno neuvjerljivo i ispada nespremno.