

NEKI PSIHOLOŠKI ASPEKTI RADA NA KARAKTERU GLUMAČKE ULOGE PREMA POSTAVKAMA «SISTEMA» KONSTANTINA SERGEJEVIČA STANISLAVSKOG

Demše, Aleksandra

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:563487>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-03**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST
STUDIJ KAZALIŠNE UMJETNOSTI
SMJER: GLUMA I LUTKARSTVO

ALEKSANDRA DEMŠE

**NEKI PSIHOLOŠKI ASPEKTI RADA NA
KARAKTERU GLUMAČKE ULOGE PREMA
POSTAVKAMA «SISTEMA» KONSTANTINA
SERGEJEVIČA STANISLAVSKOG**

DIPLOMSKI RAD IZ GLUME

izv. prof. art. Tatjana Bertok- Zupković

Osijek, 2016.

SADRŽAJ:

1. UVOD	4
2. RAD NA TIJELU	5
3. GLAS	9
3.1. Vježbe disanja i pjevanja	11
3.2. Ritam i pauza	13
4. NEUTRALNA MASKA	15
5. MISAONI PROCES	17
5.1. «Sveta» pogreška	18
5.2. Glumac i tekst	19
6. SCENA	21
6.1. Sloboda i odgovornost	22
7. RAD NA KARAKTERU	24
7.1. Energija	26
8. TRI LIKA, TRI KARAKTERA, TRIPTIH	27
8.1. Baka Mariška	28
8.2. Mara	30
8.3. Maca	31
9. PUBLIKA	33
10. RAD	34
11. ZAKLJUČAK	35
12. SAŽETAK	36
KLJUČNE RIJEČI	36
LITERATURA	37
INTERNET	37

1. UVOD

U kazališnim krugovima često se vode diskusije o tome što je teže odnosno lakše igrati - komediju ili tragediju, i koji je lik teže ili lakše iznijeti na sceni, komični ili tragični. Također, glumci i kritičari, ali i «ljudi od kazališta» često govore da je tragedija nešto što se mora istražiti, što se mora pokušati proživjeti kroz lik i djelo, te da se komedija ipak puno lakše svlada; ona je više za puk, pa ne treba biti uzvišena i nije potrebno toliko proučavati pojedini karakter u komediji. Dovoljno je naći neku «falingu», neku manu, pojačati je i na tome graditi lik. No, radeći na predstavi komediji «Slavonski triptih» primijetili smo da je za igranje komedije potrebno mnogo rada, istraživanja, mnogo igranja da bi shvatili na što publika reagira. Komedija «Slavonski triptih» nastala je tako što sam željela istaknuti osebujne karaktere kao likove koje ljudi zaista mogu susresti u svom životu, no veliki je izazov bio osmisliti i odigrati tri potpuno različita lika; kako tjelesno i glasovno, tako i mentalno. U «Slavonskom triptihu» pokušali smo (a čini se i uspjeli) privući publiku upravo komičnim likovima s kojima se svatko može poistovijetiti, jer takve osobe susreće u svom životu, ili je i sam pomalo takav. Naravno, ta je predstava plod dugogodišnjeg rada na karakterima uz pomoć alata koje smo dobili na završnoj godini preddiplomskog studija kao i proučavanju psiholoških aspekata karaktera i karakternih osobina. Ova je predstava moj diplomski ispit, kruna mojeg školovanja i želja mi je bila okušati se u samostalnom projektu. Uz pomoć mag. psych. Berislava Cimermana, suautora teksta i suredatelja, dala sam sebi zadatak da pokušam napraviti žensku predstavu, tj. kako sam ju nazvala «mono – komediju». U ovome radu bit će govora o istraživanju likova, biografiji likova i nastanku karaktera, te o radu na tijelu, glasu i vježbama koje sam koristila tijekom proba.

2. RAD NA TIJELU

«Fizički nedostaci u privatnom životu prolaze nezapaženo. (...) Ali kad ih iznesemo na pozornicu, mnogi naši vanjski nedostaci postaju nepodnošljivi. U teatru glumca promatra mnogoljudna masa i to kroz povećala dvogleda. To obvezuje da tijelo koje se pokazuje bude zdravo, lijepo, pokreti njegovi – plastični i harmonični.¹»

Da bi glumac bio u stanju odigrati predstavu, on mora uvijek biti u fizičkoj kondiciji. Stoga je važno pridati veliku pozornost tom segmentu glumčevog rada. Kao što plesač ide svaki dan u dvoranu (ponekad i dva puta dnevno) i vježba svoje tijelo da bude u formi, vježba piruete, skokove, plié i relevé, i kao što sportaš ide na trening dva puta dnevno i vježba, tako i glumac treba stvoriti ritual kojim će održavati svoje tijelo u formi. Trčanje, ples, rekreativni sport, bilo što što će ga držati u kondiciji da može izdržati sat i pol, dva sata predstave, a da se ne zadiše, da ga se razumije i da izgleda kao da sve što radi na sceni radi s lakoćom.

«Kako započinju svoj dan pjevači, pijanisti ili plesači? Oni ustaju, umivaju se, oblače se, piju čaj, i u određeno vrijeme pjevači počinju pjevati skale, muzičari sviraju, plesači žure u plesnu dvoranu na svoj obavezni jutarnji "exercice" [egzersis, vježba]. Oni to čine svaki dan, i zimi i ljeti. Dan bez vježbi smatra se izgubljenim. Tolstoj, Čehov i drugi pravi pisci smatrali su da moraju svaki dan u određeno vrijeme pisati, ako ne roman, pripovijest ili kazališni komad, onda bar dnevnik, i bilježiti svoje misli i zapažanja. Važno je da se ruka ne odvikne zapisivati neuhvatljive nijanse, misli i osjećaje. Upitajte slikara, on će vam slično odgovoriti. Što više: ja poznam kirurga (a kirurgija je također umjetnost), koji se u slobodno vrijeme zabavlja tankim japanskim ili kineskima štapićima. Samo glumac ujutro čim se obuče i doručkuje, hita na ulicu k poznatima ili na neko drugo mjesto po svom privatnom poslu. Zato je izgovor nekih glumaca da ne rade kod kuće na tehnicima svoje umjetnosti: "Nemamo vremena". Kako je to žalosno! A glumcu je više nego drugim umjetnicima potreban rad na samome sebi. Dok pjevač ima posla samo sa svojim glasom i disanjem, plesač sa svojim fizičkim aparatom, violinist sa svojim rukama – glumac ima što raditi i sa svojim rukama, i nogama, i očima, i licem, i glasom, i pokretom, sa cijelim sobom. A budući da glumac "nema vremena", njegova umjetnost stoji na mjestu ili propada. A znate li da baš onaj glumac koji se najviše žali da nema vremena raditi na tehnicima svoje umjetnosti, a to je obično onaj koji igra druge i treće uloge, ima više slobodnog vremena nego čovjek bilo kojeg drugog zanimanja?²»

¹ Stanislavski, K. S. (1991.), Rad glumca na sebi, Drugi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja, Rad glumca na ulozu, Materijali, Razvoj izražajnosti tijela, str. 28. Izdanja CEKADE Zagreb

² Mrkšić, B. (1971.), Riječ i maska, O teatarskim vrstama i oblicima, Genijalni amater, str. 220., Školska knjiga Zagreb

Glumac je odgovoran prema svome tijelu i glasu. Treba biti svjestan da su njegovo tijelo i njegov glas jedino što ima i da se prema tome treba odnositi s velikom pažnjom. Kada stane na scenu, glumčevo tijelo i glas više nisu njegovi, oni pripadaju karakteru i pripadaju publici, te stoga glumac ne smije biti sebičan i trovati svoje tijelo i ugrožavati svoj glas, jer ono više nije samo njegovo. Glumcu tijelo mora biti hram i mora ga njegovati. Njegovati tijelo može se jedino ako se njeguje i duh. Duhovnost je također dobrodošla u glumčevom životu. Biti duhovan znači biti istinit, istinit prema sebi, a što je za glumca važnije nego biti istinit privatno kada se na sceni svaku večer bavi plemenitom laži, odnosno igra nekoga tko nije on sam. Dakle sve što glumac izvede na sceni nije njegovo, osobno, to je lik. Glumac je pod stresom, jer se od njega traži da radi nešto što nije njegovo određenje, što nije njegovo tjelesno ili neko drugo određenje na sceni i stoga je važno da se ne bavi mišlju o tome tko je on privatno i da ga to ne smeta u poslu i obrnuto, da ne glumi u privatnom životu.

«Nepripremljenim se tijelom ne može izraziti podsvjesno stvaralaštvo prirode, kao što je nemoguće izvesti Beethovenovu Devetu simfoniju neugodnim instrumentom.»³

Nećemo vidjeti vrhunskog violinista kako, nakon koncerta, baca violinu i zatvara kutiju, te odlazi u noćni provod bez razmišljanja o tome što će biti sutra. Ne! On violinu najprije briše krpom koja je namijenjena tome, polako je sprema u kofer, polaže gudalo, slaže krpom i ostale stvari, zaključava kofer. Violinist zna koliko košta volina i koliko mu je trebalo truda i vremena da se navikne upravo na tu violinu, zna da je dovoljan samo jedan blagi udarac da se ona ošteti i da više ne proizvodi zvuk kao prije. Za violinista je priprema prije koncerta, «štimanje», priprema gudala, sve sitne stvari koje radi, jednako važna kao i spremanje nakon koncerta. Zato bi i glumcu trebala biti važna priprema prije i spremanje svega «u kofer» nakon predstave. Štoviše, s posebnom pozornošću trebao bi se glumac spremati nakon predstave, jer violina zagrijana sviranjem ne smije odmah na hladan zrak - ona mora neko vrijeme provesti u koferu, pa tek onda može dalje na put. Često glumac nije svjestan koliko je lomljivo njegovo tijelo i koliko je krhak njegov glas. Stoga glumac mora biti odgovoran. Njegova odgovornost je ujedno i odgovornost prema publici koja ga dolazi gledati i slušati. Nema ništa neugodnije od toga da je glumac nezgrapno (ali ne zato što to zahtjeva njegova uloga) i nema daha, odnosno, ne zna kontrolirati svoj glas koji krešti, gubi se pri kraju rečenice i puca u ključnom trenutku. Ako se tome pridodaju i geste koje su prenapadne, preširoke ili prenaplašene, dobija se apsolutno pretjerivanje kojem ne može vjerovati ni glumac koji je izvodi, a ni publika. Kada je čovjekovo tijelo u formi, onda i njegov mozak radi brže, brže se prokrvluje i protok informacija je brži, odnosno čovjek

³ Stanislavski, K. S. (1991.), Rad glumca na sebi, Drugi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja, Rad glumca na ulozi, Materijali, *Pristup otjelovljenju*, str. 24., Izdanja CEKADE Zagreb

je svjesniji svega što se oko njega događa, a to je za glumca najvažnije. Tada su sve radnje koje glumac izvodi na sceni istinite, svrsishodne, nema lažnog prenemaganja.

Zbog specifičnosti likova u predstavi «Slavonski triptih» morala sam se posebno pripremati. Svakodnevno trčanje, vježbanje, odnosno bavljenje tijelom bilo je neophodno, jer su likovi u posebnim tjelesnim pozicijama koje bi mogle, ako bi tijelo bilo nepripremljeno, dovesti do ozljeda ili upala. Lagano trčanje desetak minuta - zagrijavanje, potom slijede vježbe za razgibavanje cijelog tijela, trčanje u mjestu, brzi koraci naprijed – natrag, te lijevo – desno, čučnjevi, skokovi, sklekovi, trbušnjaci, most, kardio vježbe, te vježbe izdržljivosti, «plank» i držanje nogu i tijela u V – poziciji. Nakon toga slijede vježbe istezanja, uvrtnje kralježnice, istezanje mišića nogu i ruku, te opuštanje na podu uz osvještavanje dijela tijela koji se opušta. To su vježbe koje sam koristila za održavanje kondicije, jer sam bila svjesna da tijekom svih šezdeset minuta predstave moram biti «u energiji». Vježbe koje sam izvodila prije izlaska na scenu su reducirane, odnosno prilagodila sam ih manjem prostoru, pa je trčanje na stazi zamijenilo trčanje u mjestu, a sve ostale vježbe radila sam u smanjenoj minutaži. U predstavi se tri lika razlikuju prema tjelesnim predispozicijama, te su mi zato ove vježbe pomogle da ih uspješno mijenjam i da na sceni ne gubim tempo.

Baka Mariška je stara 76 godina, brza je na jeziku, ali tijelo joj je već nagrizao zub vremena i bolest. Ona je pogrbljena, s izbačenom trtičnom kosti prema iza, a njezina kralježnica i vrat su nagnuti prema naprijed. Noge su u širem raskoraku, a šepa na desnu nogu jer je operirala kuk. Također nosi i naočale s velikom dioptrijom, pa je i to zahtijevalo promjenu u tijelu, jer se naginje prema predmetu o kojem govori ili prema osobi kojoj se obraća. Način sjedanja je specifičan upravo zbog operiranog kuka, te sam ga fiksirala tako da se baka najprije nađe iznad stolice, te nekoliko sekundi stoji u tom zgrbljenom položaju, pa se tek tada lagano spušta na stolac. Upravo zbog te specifičnosti baka Mariška sjedi raširenih nogu, lijevo rame joj je podignuto zbog čestih napada išijasa, pa se time čuva od naglih pokreta koji bi mogli izazvati bol. Donja vilica joj je isturena prema van, te zbog toga čudno govori.

Za drugi lik Mare, poljoprivrednice, tijelo sam prilagodila njezinom zanimanju. Žena poljoprivrednica mnogo radi u polju i sa stokom, pa mora biti snažna, njezina leđa su ravna, vertikalna, dok su ramena više povinuta prema unutra, tj. prema naprijed. Lijeva ruka joj je zamotana u zavoj i zbog toga se češće koristi desnom rukom jer dok govori često maše rukama. Donja vilica joj je isturena prema van, a također ima i čačalicu koja liku daje još grublji izgled. Dok hoda izbacuje noge prema naprijed, a stopala joj idu u stranu. Također, Mara pleše folklor, pa je svakako bio izazov uskladiti držanje tijela u plesu s govorom, a u tome su mi pomogle vježbe kondicije, jer nakon plesa Mara nastavlja svoju priču, pa važno da nisam zadihana.

«Sponzoruša» Maca nosi crvene štikle visoke 17 cm s platformom, te je tako ona dobila visinu, a hoda prsima prema naprijed i sa stražnjicom isturenom prema iza. Često gestikulira rukama, pa sam pronašla pokrete ruku i šakâ koje odgovaraju njenom habitusu na sceni. Sjedi prekriženih nogu i često se bočno naslanja na naslon stolice. U trenutku kada se zamisli sjedi sa stopalima udaljenima malo više od širine bokova koja su usmjerena prema unutra, koljena su približena jedno drugome, a leđa pogrbljena. Maca također često ustaje i pleše, jer povezuje neke rečenice koje izgovori s pjesmom. Na primjer: «*Pa šta nije to fenomenalno? Fenomenomenalno osjećam se, fenomenomenalno tura za sve!*⁴». Macino šminkanje na sceni uskladila sam s govorom tako da se te dvije radnje nadopunjuju, ne smetaju jedno drugome, a Maca ima i govornu manu.

Promjene u tijelu dovele su i do promjena u glasu, odnosno govoru pojedinog lika. Nakon izvedbe koristila sam vježbe istezanja i opuštanja kako bih dovela tijelo u prirodno stanje, tj. u prirodnu poziciju.

⁴ Cimerman, B i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

3. GLAS

Upravo onoliko koliko je glumcu važno tijelo, važan mu je i glas.

«Kod glasa je dah početni impuls koji udara o glasnice u grlu, one se produbljuju i nastaje titranje. To stvara zvučne valove, a kao rezonator služi prsni koš, ždrijelo ili šupljina iznad grkljana, usta, nos, kosti lica i šupljine glave (sinusi).⁵»

Nema odgovora na pitanje što je važnije, tijelo ili glas, važno je naprosto jedno i drugo, jer cijelo tijelo glumac koristi kao svoj instrument, te se tako treba prema njemu odnositi. Kao što je spomenuto u poglavlju «2. Rad na tijelu», glazbenik nakon koncerta briše žice na instrumentu i pažljivo ga sprema u kovčeg, pa tako i glumac treba voditi računa o svome tijelu i svom glasu. Glas je poput kristalne čaše, on je snažan, ali ako se njime barata na krivi način prije ili kasnije doći će do pucanja. Kako se to ne bi dogodilo, potrebno je glas svaki dan trenirati. Na početku treba vježbati disanje i impostaciju glasa u raznim pozicijama da bi se glas lagano opteretio i da se vidi do koje granice može ići. Svakim danom ta će se granica pomicati. Nakon vježbi disanja potrebno je vježbati impostaciju glasa, odnosno postavljanje glasa, što znači da glumac u svakom trenutku zna odakle dolazi ton koji proizvodi i kako taj ton uopće nastaje.

«Da bi nastao zvuk, potrebna su dva čimbenika: nešto što udara i nešto što prima udarac, te daje otpor u manjoj ili većoj mjeri, pa prema tome vibrira. Te vibracije uznemiruju okolni zrak i stvaraju zvučne valove koje primamo uhom i adekvatno interpretiramo. (...) Muzički zvuk ima i treći čimbenik, a to je rezonanca, bilo da se radi o rezonantnom prostoru ili rezonantnom materijalu, kao što je drvo, recimo, koje pojačava početni zvuk i održava ga tako da čujete ton završne jakosti.⁶»

Da bi se dobila promijena glasa, potrebno je promijeniti i položaj tijela. Različiti položaji tijela omogućuju ili onemogućuju pojedine dijelove da proizvedu ton. Sukladno tome, vrlo je važno da glumac zna kakav karakter igra da bi prema tome mogao odlučiti koji će biti položaj njegova tijela, a sukladno tome boja i visina glasa. Za predstavu «Slavonski triptih» koristila sam vježbe za glas koje su mi pomogle da ga osnažim i da budem sigurna da se neće dogoditi «pucanje» glasa ili prelazak u moj privatan ton. Prvi lik, baka Mariška, ima položaje tijela koji ne dopuštaju visine, nego dubine i glasnoću. Time smo dobili glas starije gospođe, jer joj je vrat istegnuto prema naprijed, a donji dio leđa i karlica su izvijeni prema natrag, pa je tako trbušna šupljina dosta rastegnuta i prima manju količinu zraka. Na njen govor, odnosno naglasak, utjecala je okolina, tj. sredina u kojoj se rodila i odrasla - selo

⁵ Berry, C. (1997.), Glumac i glas, *Uvod*, str. 15., Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb

⁶ Berry, C. (1997.), Glumac i glas, *Uvod*, str. 14., Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb

Sveti Đurađ u Slavoniji. Donja vilica joj je isturena prema naprijed, pa su njezini vokali široki, a riječi izlaze kao da ih «žvače». Na govor drugog lika, poljoprivrednice srednjih godina Mare, utjecala je okolina, ali i njezina ličnost. Ona je odrasla na selu, bavi se fizičkim poslovima, a to znači i onima koji se smatraju muškima, pa stoga ona govori pomalo «muški». Položaj njezinog tijela je uspravan, ima malo podignuta ramena povijena prema naprijed, a glas joj je dubok i rezak. Za njezin lik koristila sam komadić vate koju sam postavila između donje usne i zubnog mesa, pa je njezina donja vilica još isturenija nego kod bake Mariške, a kod Mare su vrlo izraženi palatali. Treći lik, sponzoruša Maca, gotovo je sve obrnuto u odnosu na ostala dva lika. Maca je u položaju tijela visoka, vitka, visokog glasa i svjetle boje. Kod Mace je zanimljivo to što ima «šprahfeler», odnosno govornu manu; kada izgovara palatale, jezik joj ide prema naprijed i svojim rubovima dodiruje zube s lijeve i desne strane, pa palatali zvuče mekano. Ta je mana nastajala kako se razvijao lik, a slaže se uz njezin lepršavi karakter.

«Naravno, glas mora pružati zadovoljstvo, a to može samo ako je dobro tonski usklađen i svjestan ritma, što opet uključuje jasne vokale i konsonante. Koliko god morate neprestano graditi na vitalnosti koja postoji u vašem glasu, ipak povećavajte i osjećaj za njegovu muziku, kako bi mogao ispuniti zahtjeve teksta, te izgovarajte vokale i konsonante što točnije, jer na taj način bivate svjesni točnosti značenja. Korektivan odnos prema glasu prisiljava glumca da se njime služi «ispravno», i drži ga unutar konvencija dobrog govora. Na taj način glas nije u skladu s glumcem. Osim toga, takav glas koči, a gluma je uglavnom dosadna. Glas trebate razviti tako da se njegova muzika slaže s muzikom onoga što govorite, a vokale i konsonante izgovarati čisto da biste mogli istaknuti misao.»⁷«

Važno je istaknuti da glumac treba «prelaziti rampu», ali to se nerijetko krivo tumači - kao da glumac treba vikati iz petnih žila. Da, glumca na sceni moraju čuti svi u gledalištu, od prvog do posljednjeg reda, od prve lože do galerije, ali to ne znači da glumac mora probiti ušne bubnjiće ljudima u prvom redu da bi ugodio onima u posljednjem. Glumac treba biti svjestan volumena svoga glasa i znati se njime koristiti. Volumen glasa moguće je proširiti, a za to je potrebna svakodnevna vježba, jer tada će glumac moći kontrolirati dah i količinu zraka koji treba da bi izgovorio repliku. Volumen glasa ne znači da se glumac dere; naprotiv, kada glumac više i nema osjećaj za ono što govori, publika mu ne vjeruje. Vjerojatno ni glumac sam sebi u tom trenutku ne vjeruje. Stoga je najvažnije pronaći mjeru, kao i u svemu što se radi.

«Stojeći rame uz rame s partnerom iz komada – oni se prilagođavaju mimikom, glasom, pokretima i radnjama, ne uzimajući u obzir uzajamnu blizinu glumaca na pozornici, već onaj prostor,

⁷ Berry, C. (1997.), Glumac i glas, 1. Gasovni razvoj, str. 23., Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb

koji se nalazi između glumca i posljednjeg reda parketa. Ukratko, stojeći pored partnera, glumci se ne prilagođavaju njemu, već gledaocu u parketu. Odatle neistina u koju ne vjeruje ni glumac, ni gledalac.⁸»

Zato su vježbe glasa i disanja neizmjenno važne. Uz pomoć tih vježbi glumac postaje svjestan svog glasa, intenziteta koji treba kako bi postigao da ga se čuje, razumije i, što je najvažnije, da mu publika vjeruje.

«Što se tiče posljednjih redova parketa, zbog njih postoji naročit način govora na sceni, s dobro postavljenim glasom, izrađenim samoglasnicima, a naročito suglasnicima. Takvom dikcijom Vi možete govoriti tiho kao u sobi i čut će Vas se bolje nego da vičete, pogotovo ako zainteresirate gledaoca sadržajem onoga što govorite i nagnate ga da se zamisli nad Vašim riječima. Kada glumac viče, onda intimne riječi koje traže tih glas gube svoj unutarnji smisao i ne nukaju gledaoca da se udubljuje u besmislicu.⁹»

Nema ništa gore nego kada glumac na sceni mrmlja, kada ga se ne razumije, nerazgovjetan je ili «skviči». Govorni aparat mora se razgibavati svaki dan, neovisno o tome igra li predstava te večeri ili ne. Jedini posao kojim se glumac treba baviti jest on sam.

3.1. VJEŽBE DISANJA I PJEVANJA

Doživjeli smo nebrojeno mnogo puta u kazalištu da neki glumac, zapravo, ne zna pjevati, ali zna kako «iznijeti» pjevačku ulogu. Takav glumac ima snažan osjećaj za ritam. Tempo-ritam je nešto što postoji u svim dramskim komadima, mogli bismo čak reći da je svaka predstava mjuzikl jer u svakoj drami postoji tempo; kada se on izgubi, gubi se i smisao predstave. Svi smo rođeni s osjećajem za ritam, a pjevanje se može naučiti. Naprosto se radi o vježbanju. Već u majčinoj utrobi, fetus je okružen raznim zvukovima i ritmovima. Pogotovo ritmom majčinog srca. Zvukove doživljava izvana i iznutra. Netko se rodi s prirodnim talentom i glasom za pjevanje, ali za sve je potrebno raditi. Talent je samo otprilike deset posto onoga što glumac treba da bi savladao ulogu. Glede pjevanja to je posebno izraženo, jer ako se preskoči jedan dan, već sljedeći dan treba raditi malo više. Glasnice treba uštímavati svaki dan, baš kao žice na violini. Najbolje je krenuti s vježbom disanja. Kod predstave

⁸ Stanislavski, K. S. (1989.), Rad glumca na sebi, Prvi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja, Dnevnik učenika, Prilagođenje i drugi elementi, str. 263., Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb

⁹ Stanislavski, K. S. (1989.), Rad glumca na sebi, Prvi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja, Dnevnik učenika, Prilagođenje i drugi elementi, str. 263./264., Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb

«Slavonski triptih» pjevanje je sastavni dio svih likova i ne samo to - promjene glasa u pjevanju su nužne, jer baka Mariška ne može pjevati kao, recimo, Maca. Prije početka vježbi radila sam opuštanje tijela ležeći na tvrdoj, ravnoj plohi uz smirivanje disanja. Prva vježba jest udah na šest udaraca, u trbušnu šupljinu i pluća, zadržavanje daha, «appoggio», te lagano ispuštanje, tj. guranje toplog daha van. Tom vježbom zagrijavala sam unutrašnjost govornog aparata. Sljedeće vježbe izvodila sam jedne za drugima uvijek po tri u seriji i s različitim opterećenjima: udah na šest udaraca, zadržavanje daha na četiri udarca, te izdisaj na samoglasnike «s» i «m» na dvanaest udaraca. Vježba na leđima sastojala se od podizanja ruku iznad glave na udah i njihovim spuštanjem na izdah, te podizanjem i spuštanjem nogu. Kod vježbe na trbuhu jasno se osjeća kako dah ulazi i izlazi, a da bih još više opteretila udisaj podizala sam se u položaj kobre kako bih maksimalno opteretila udisaj i ostavila što manje prostora za zrak. Tako je mnogo teže kontrolirati izdah, jer se spuštanjem tijela prema podlozi pritišću mišići trbuha i ošit što može dovesti do toga da zrak sam izleti brže nego što želimo ako ga se ne kontrolira. Sljedeći set vježbi izvodi se u sjedećem položaju. Kod njih ponovno treba slijediti neke zakonitosti, s obzirom na to da tijelo nije horizontalno nego vertikalno, pa kralježnica drži tijelo, a ne podloga, te je stoga i disanje drugačije. Vrlo je važno osluškivati svoje tijelo u tim slučajevima; iako su vježbe iste, imaju drugačiji učinak. Nakon što se izvedu vježbe disanja na jednom tonu i suglasniku, slijede vježbe za razgibavanje govornog aparata. Koristila sam «brzalice». Govorni aparat sam opteretila tako što sam između zubiju stavila pluteni čep (veličine članka na palcu) koji je onemogućavao zatvaranje usta, ali mi je omogućavao da otvorim grlo kako bi ton mogao nesmetano izići van. Kod te vježbe morala sam paziti da mi vrat i ramena ne budu ukočeni. Nakon tih vježbi slijedilo je upjevavanje. Upjevavanje sam počinjala zatvorenih usana i puštanjem tona «m» na pet tonova ljestvice, jedan za drugim, i natrag. Ta vježba otvara dišne puteve: kako se ljestvica penje, postajem svjesna odakle dolazi pojedini ton. Obično vježba ne ide do koloraturnih visina, jer je ona tek prva u nizu vježbi i nema potrebe za visinama. Sljedeća vježba jest neutralni ton, koji se može opisati kao neodređeni član u engleskom jeziku «ə»: usne su otvorene, donja vilica je opuštena kao i svi mišići lica, čak i oni koji ne sudjeluju u stvaranju tona. Vrlo je važno ne stisnuti grlo, jer u tom slučaju postoji opasnost od nadražaja glasnica, što čak može dovesti do polipa, odnosno malih čvorića na glasnicama koji se moraju liječiti ili operirati. Zato upjevavanje uvijek treba raditi u kontroliranim uvjetima; sve dok nismo posve sigurni da vježbe radimo dobro, ne bismo ih smjeli samostalno izvoditi.

«Pjevanje je, naravno, izvanredan način da proširite glas. Ono pojačava disanje i prisiljava vas da otkrijete i koristite rezonance u grudima i glavi. Najbitnije je, po mome mišljenju, to što vam ono pruža osjećaj nadiranja glasa, lakoće u koju emocije nisu previše umiješane. A i korisno je, jer često previše forsirate emocije, pa vam je potrebno iskustvo da biste bili u stanju dopustiti glasu da

slobodno izlazi. (...) Naravno, glas treba zvučati zanimljivo i značajno toliko koliko je zanimljivo i značajno ono što govorite, a ne da bude sam sebi svrhom.¹⁰»

U predstavi «Slavonski triptih» pjevanje je važan dio predstave. Baka Mariška ispriča cijelu priču o svom životu: ono što je njoj najljepše jest kada su one kao mlade djevojke pjevale, plesale i «pocikivale». Baka Mariška pjeva pjesmu iz svog kraja «'Ajmo, cure, 'ajmo se okretat'¹¹» dok izlazi sa scene, a koja opisuje njezino selo Sveti Đurađ. Poljoprivrednica Mara otvoreno govori kako su oni u selu oduvijek plesali folklor, pa ju je pogodilo kada su doveli čovjeka iz zagrebačkog Lada da ih uči plesati, s obzirom na to da ona i cijela njezina obitelj plešu, pjevaju i sviraju u kulturno umjetničkom društvu već generacijama. Tako i ona, poput bake Mariške, voli pjesmu i ples, a kada se rasrdi, jer već predugo čeka uputnicu za Zagreb, izlazi sa scene uz repliku: «*Ne treba meni ni tambura ovak'oj sakatoj, ak' ću pjevat', ja ću pjevat' pa da me svi čuju!*¹²» i počinje pjevati slavonsku pjesmu «*Oko moje plavo i garavo (Op, žica, žica, žica...)*». Sponzoruša Maca najviše pjeva u odnosu na ostala dva lika. Replika koja je potakne na pjevanje na početku njezinog dijela glasi: «*Nama treba nešto novo, nešto gradski, tipa... Neda Ukraden, e, koja je to kraljica!*», pa otpjeva refren pjesme Nede Ukraden «*Da se nađemo na pola puta*». Nadalje, ona je napisala i vlastitu pjesmu: «*Ja samo Zero sevam, ja ne svijetlim, ja samo pjevam, a ti možeš samo da mi se klanjaš i da mi svoje poklone poklanjaš, a o mojoj maci možeš samo da sanjaš!*», koja se odnosi se na Coca Colu Zero koju pije jer, kako kaže, u njoj nema šećera. Posljednju pjesmu koju izvodi obradila je za svog dečka Febu. To je skladba «*Ja sam novi vozač*» Mice Troftraljke uz koju odlazi sa scene.

3.2. RITAM I PAUZA

Kod ritma je važno da glumac postane svjestan činjenice da u sebi ima ritam. Vježbe će u početku biti jednostavnije, po četiri udarca jednake duljine i pauze između udaraca. Također je važno da glumac shvati da pauza također spada u trajanje sekvence; kada traje pauza ne znači da se ništa ne događa, zapravo je baš obrnuto. Kod velikih glazbenih djela pauze su dio partiture, a nikada ih ne doživljavamo kao nešto što ondje ne pripada ili kao neko dosadno iščekivanje. Štoviše, u glazbi se pauza označava prema svome trajanju i to se mora poštovati. Nerijetko vidimo na sceni glumce koji

¹⁰ Berry, C. (1997.), *Glumac i glas, 1. Gasovni razvoj, str. 24./25., Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb*

¹¹ Narodna pjesma Svetog Đurđa

¹² Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), *Slavonski triptih*

samo izgovaraju tekst ne mareći za pauze, jer smatraju da će time izgubiti na tempu ili da ih se neće shvatiti, ili, pak, da će publici biti dosadno ako naprave pauzu. Oni, međutim, nisu svjesni da je pauza prirodna pojava i da nitko u životu ne govori neprestano, bez stajanja i bez udaha. Još važnije, bez pauze se gube važne logičke točke koje rečenici i samom komadu daju smisao. U predstavi «Slavonski triptih» također smo dosta pozornosti posvetili pauzama. Iako je riječ o komediji, pa se teme mijenjaju brzo, svaki lik ima svoje vrijeme na sceni, kako za tekst, tako i za pauze. Baka Mariška radi pauzu svaki puta prije nego publiku pita: «A 'este vi svi na bolovanju?»¹³», to je njezin način da promijeni temu. Kod Mare pauza znači da je ona, prema njezinom mišljenju, dokazala ono što je imala za reći. Najvažnija pauza Mari jest ona prije nego što izgovori repliku: «Zaljubila se Mara u debila iz Zagreba.¹⁴», jer cijelo vrijeme želi dokazati da je politička situacija beznadna za seljake zbog centralizacije, no onda publika sazna da ona pati jer se zaljubila baš u čovjeka iz Zagreba odakle dolazi sva njezina nevolja. Sponzoruša Maca od početka do kraja svoje igre govori kao bujica, ali čak i ona ima pauze. Dvije su pauze važne za Macu; jedna kada izgovori: «On je njih naučio inzistirat'... Ne, investirat'!¹⁵», jer govori o svom dečku Febi koji joj je sve u životu, a druga kada govori da su se Febo i Andrea, žena koju ogovara jer je obrisala njezinu prijateljicu Moranu s Facebooka, i koja je koketirala s Febom, izgubili na vjenčanju njihovih prijatelja, a ona ih nije mogla naći. No, Maca se ubrzo trgne iz pauze, pa kaže da ih je našla nakon pet minuta, tijekom kojih se, prema njezinom mišljenju, ništa nije moglo dogoditi između njih.

Kod velikih glumaca, koji su svoju ulogu temeljito napravili, doživljavamo svaku njihovu riječ, svaku gestu, svaku pauzu, jer ta pauza označava da je ono što je glumac izrekao ranije bilo važno i da je na tome veliki naglasak. Iz tog razloga potrebno je za glumca da se upozna s glazbom, kao što mi je i samoj bilo važno da se upoznam s glazbom i glazbenim zakonitostima.

¹³ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

¹⁴ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

¹⁵ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

4. NEUTRALNA MASKA

Jednom kada glumac stane na scenu, on više nije privatna osoba, sve njegove frustracije, privatni osjećaji, ideali, sve osobno trebalo bi ostati u garderobi. Važno je znati odijeliti privatno od javnog. Kod Stanislavskog susrećemo pojam «javna osamljenost». Da, glumac je na sceni sam, ogoljen do kože i koliko god bio spreman i siguran u ulogu, opet će s vremena na vrijeme, ovisno i o iskustvu, pomisliti da svi ljudi u publici znaju što je on upravo učinio u svom privatnom životu. Glumac nerijetko ima osjećaj da mu publika čita misli, ali jednom kada predstava krene taj osjećaj nestaje i na sceni je samo lik koji je «posudio» glumčevo tijelo. Da bi glumac bio spreman sve privatno ostaviti u garderobi on se mora očistiti od «nečistoća» koje mu opterećuju misli. Publiku ne zanima glumčeva privatna situacija, publiku zanima lik i njegova priča. Baka Mariška je, na primjer, lik koji sam osmislila prema svojoj baki uz koju sam bila jako vezana, a koja je preminula. Tuga i sjeta koju osjećam kada se pripremam za izvedbu ne smiju me omesti kada stanem na scenu. Iz tog razloga napravim vježbu kojom se dovedem u stanje potpune opuštenosti i odigram baku Marišku onakvu kakva jest, zanimljiva, sa svim svojim karakteristikama, a da mi pri tome ne smeta moja osobna tuga.

Neutralna maska fantastičan je način «čišćenja» glumca. Riječ je o vježbi koncentracije u kojoj je lice prekriveno maskom ispod koje se ne govori. Kada glumac obavi vježbu s neutralnom maskom postaje slobodan, oslobođen suviše mimike, «glumatanja», nepotrebnih tikova, on postaje čist, nema potrebu «objašnjavati» i «potcrtavati» ono što radi ili govori. Dovoljan je tekst koji izgovara ili pokret koji izvodi. Glumac do čišćenja i pražnjenja dolazi vježbama koje ispituju granice izdržljivosti kao što su to trčanje, guranje teškog predmeta, dizanje vlastite težine rukama, dakle, sve ono što zahtijeva fizičku spremnost. Kada se glumac prilikom takvih vježbi preznoji, nema potrebu govoriti, pričati koješta, nego raditi i biti fokusiran na to što radi. Ukoliko dobro radi vježbe, njegova koncentracija će trajati dulje i svakim novim treningom produljivati će i produbljivati stanje koncentracije. Za glumca je to od izuzetne važnosti, jer glumci ne igraju samo u kazalištima, mjestu gdje se poštuje kućni red, nego, igraju i na mjestima koja možda nisu predviđena za igranje predstava – trgovi, ulice, mjesni domovi, kino dvorane, znači, sva mjesta gdje se okupljaju ljudi koji možda rijetko ili čak nikada ne idu u kazalište i ne poznaju kazališni kućni red. Bitno je i da glumac u tim situacijama ne gubi koncentraciju. Pogotovo je to važno za lutkare. Oni često igraju svoje kratke scene na ulici gdje je velik broj ljudi zbog čega moraju biti vrlo koncentrirani. To ne znači da trebaju gledati samo u svoju lutku ili u partnera kao da publika ne postoji, nego biti u mogućnosti reagirati ako se publika odluči umiješati, komentirati nešto iz predstave, pitati ili naprosto ući na scenu. Glumac i glumac-lutkar u takvim

situacijama pokazuju koliko su koncentrirani i koliko su spremni na izvanredne situacije u kojima se mogu naći. Predstava «Slavonski triptih» dobar je primjer izvanrednih situacija, jer se likovi obraćaju publici, pa se nerijetko dogodi da publika replicira, često netko nešto i dobaci, a ja kao izvođač na sceni moram ostati koncentrirana na lik, ali i reagirati na ono što se dogodilo, jer je kazalište živi organizam i glumac se treba snaći u trenutku. U tim trenucima i zadacima također mi je mnogo u pripremi uloge ili izvedbe pomogla vježba «neutralne maske».

5. MISAONI PROCES

Osim rada na svom tijelu i glasu, glumac mora raditi i na mišljenju. U poglavlju «2. Rad na tijelu» navodim da je važno da je glumčevo tijelo u fizičkoj kondiciji kako bi mu mozak brže prihvaćao informacije koje su važne, a pogotovo je to važno kada se radi na predstavi i kada treba brzo «pohvatati» režijske upute i pamtiti mizanscen.

«Nevolja je ako se akrobat pred salto-mortale ili pred neku pogibeljnu numeru zamisli i posumnja u sebe! Prijeti mu smrt. U takvim trenucima se ne sumnja nego se bez premišljanja djela, odlučuje i prepušta slučaju, skače u hladnu vodu! Što bude, bit će! Isto to ima uraditi glumac približavajući se najsnažnijem, kulminacionom momentu uloge.¹⁶»

Također je za glumca neizmjerljivo važno čitanje. Ne samo čitanje scenarija i drama na kojima radi, nego i knjiga. Čitajući čovjek vježba svoj mozak u stvaranju mentalnih slika. Naime, kada gledamo televiziju, primamo slike koje su već gotove i tu nema mjesta maštanju. Kod čitanja knjiga razvija se i mašta. Pogotovo je važno čitati u ranoj dobi; djeci treba otvarati vrata mašte da bi kasnije razvila kreativnost. Glumcu je mašta neiscrpan izvor rješenja koja su mu potrebna na sceni dok radi predstavu. Glumac ponekad naiđe na prepreku koju treba riješiti, ali on je toliko već «u predstavi» da od šume ne vidi drvo. Tada je dobro ponovno sjesti za stol i pročitati tekst, jer često se u tekstu nađu rješenja koja možda ranije nisu bila toliko očita, ili se naprosto nisu nametala. Najveći problem koji mi se nametnuo u radu na «Slavonskom triptihu» jest kako oživjeti lik Mare da ne bude previše grub, jer je tada ona zvučala neprirodno, međutim, ona nije smjela biti ni odviše nježna budući da se to također ne slaže s njezinim karakterom. Nakon što sam naučila tekst, shvatila sam da Mara još nije dovoljno «karakterna», pa sam ponovno čitala tekst. Shvatila sam da su se tijekom rada izgubile neke mentalne slike i zbog toga mi se dogodilo da samo izgovaram tekst. Ponovnim čitanjem, slike su se vratile i našla sam Marin pravi karakter.

Svaki lik u predstavi «Slavonski triptih» ima nekoliko odlomaka. Višestrukim čitanjem teksta, odredila sam odlomke, pa tako baka Mariška ima tri velike cjeline, a u svakoj od njih ima po četiri odlomka. Kod Mare postoje četiri cjeline, svaka ima dva odlomka, a sponzoruša Maca ima tri velike cjeline s po dva odlomka. Učenjem teksta u velikoj brzini i naglas došla sam do ideje o tome koji su dijelovi i cjeline važniji i koje treba naglasiti, a koji su pak podloga nekih važnijih dijelova. Rad na tijelu, odnosno pokreti koje pojedini lik ima, dolazili su gotovo prirodno nakon što sam svladala tekst:

¹⁶ Stanislavski, K. S. (1991.), Rad glumca na sebi, Drugi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja, Rad glumca na ulozi, Materijali, *Pristup otjelovljenju*, str. 29., Izdanja CEKADE Zagreb

naime, kada sam pronašla likove, oni su sami počeli živjeti na sceni kroz moje tijelo i glas, počeli su sami misliti.

S vremena na vrijeme dobro je ponovno pročitati tekst koji se izvodi, da bi se mozak aktivirao i prisjetio svega što je vezano uz pojedinu ulogu. Tako glumac dolazi do novih spoznaja. Zanimljivo je nakon nekog vremena, možda čak i nakon više godina, uzeti staru ulogu i ponovno je pročitati, vidjeti bilješke na marginama i opet u sjećanju proći proces rada. To može pomoći i kod novih uloga, jer uvijek je nešto ostalo od starih uloga što se u procesu rada odbacuje jer je višak, a sada se možda može iskoristiti. Tako glumčev posao nikad ne završava. To je neprestano gibanje, život, živi organizam koji napreduje, koji se hrani glumčevom energijom i talentom, a pogotovo radom. Rad na ulogama je poput energije, nikada ne završava, samo se pretvara u nešto drugo. Glumac nije samo talentiran, on je veliki radnik.

5.1. «SVETA» POGREŠKA

Teatar je živi organizam koji diše i raste kako se izvode predstave. Što je više izvedbi, glumci su sigurniji i opušteniji, što osjeti i publika. Međutim, nerijetko se dogodi da u tom živom organizmu jedan organ malo «zašteta», ne spusti se zastor u trenutku u kojem treba, stolac se može potrgati netom prije ili čak na samoj izvedbi, a može se dogoditi da glumac zaboravi tekst. U tim je situacijama najbitnije iskustvo. Odlika velikih glumaca je da znaju uskočiti u pravom trenutku s pravim rješenjem.

«Charlie Chaplin [Čarli Čaplin] u svojoj autobiografiji govori (...): "Teško je biti prirodan u glumi ako i mozak nije pri tom aktivan. (...)"¹⁷»

Probe su zato najbolje oružje protiv blokade. Na probama se događaju nezgode, jer su svi još u ranoj fazi priprema i istražuju se likovi, ali ponekad ta nezgoda ili pogreška mogu biti rješenje problema karaktera. Zato je zovemo «sveta» pogreška jer nismo računali na to da će se to dogoditi, a upravo je to ono što nam je trebalo kao rješenje. Kod rada na predstavi «Slavonski triptih», iako je kretanje tijela išlo prirodno s govorom, ipak su se događale pogreške, odnosno nezgode. Na jednoj probi, dok sam igrala Maru, zasvrnilo me uho, a kako je Mara preuzela sve moje, tako je ona naprosto počela uho čačakalicom koju kasnije obriše o radne hlače i ponovno stavi u usta. Ta «sveta» pogreška ostala je fiksirana uz točno određeni dio teksta: *«Ne gledaj 'vamo!»¹⁸»*.

¹⁷ Mrkšić, B. (1971.), Riječ i maska, *Drama između četiri zida*, str. 67., Školska knjiga Zagreb

¹⁸ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), *Slavonski triptih*

5.2. GLUMAC I TEKST

Učenje teksta poseban je zanat kojim glumac treba ovladati. Često ljudi koji se ne bave glumačkim poslom pitaju glumce kako je moguće da zapamte toliko puno teksta. Svaki glumac ima svoju tehniku kojom savladava veliki broj tuđih rečenica. Jedna od tehnika učenja teksta jest učenje teksta u velikoj brzini. Naime, učenje teksta često se pogrešno radi. Djecu u školi učitelji uče da čitaju s razumijevanjem, a to znači da čitaju svaki zarez, svaku točku. To nije dobro, jer se dijete, a kasnije i odrasla osoba, fokusira na interpunkcijske znakove, a ne na štivo koje treba svladati i zato mora više puta čitati tekst da shvati njegovu bit. To kasnije utječe i na glumca koji mora u kratkom roku savladati veliku količinu teksta koju treba interpretirati, a koji mora zvučati prirodno, plastično. Naravno, kod prvog čitanja teksta interpunkcija je bitna, ali kod izvedbe ona postaje smetnja. Logika rečenice kod glumca na sceni je drugačija nego u napisanom tekstu. Ništa nije onako kako se čini ili, bolje rečeno, ništa nije onako kako piše. Također, učiti tekst napamet jedna je od tehnika koje svaki glumac svladava na svoj način. Nitko ne može reći da je jedan način najbolji, ali postoje načini na koje se, svakako, lakše svladava tekst i ostaje upamćen dugo. Jedan od njih je tehnika «brzog mišljenja». Naime, koliko puta smo se uhvatili da sjedimo i «ne radimo ništa», ali nam misli lete s jedne teme na drugu brzinom koju ne možemo ni pojmiti. Kada djeca uče svaki zarez i uskličnik u tekstu, rade mnogo pauza, pa se često puta na nekoj školskoj priredbi dogodi da djeca «zablokiraju», ne znaju što ide dalje u tekstu. Važno je stoga znati da mi ne interpretiramo interpunkcijske znakove, nego je potrebno stvarati vlastite pauze. U predstavi «Slavonski triptih» baka Mariška ima toliko tema o kojima govori da bi bilo nemoguće da ona izgovara svaki zarez ili uskličnik; to bi bilo neprirodno, a publici bi to bilo veoma dosadno. Na primjer, baka Mariška kaže: «*Enoimam onogatelefona pam tostalno zvrnda, danobitela ćusi kupiti, makaršta! Esi ti dete zapamtio štasamti kazala?*», dok u pisanom tekstu to izgleda ovako: «*Eno, imam onoga telefona pa m' to stalno zvrnda... da nobitela ću si kúpiti, makar šta! 'esi ti, dete, zapamtio šta sam ti kazala?*¹⁹» ili primjer sponzoruše Mace: «*Tobti bilo ko puslica, ko puslica, sve rozaroza, tubti stavila ovako mali onaj roza tepihć čupavac, i ondab nato stavila onako roza stolić i tub stavila onako zelene zastore, kontaš, da dobijem kontrast!*», dok bi napisano to izgledalo ovako: «*To bi ti bilo k'o puslica, k'o puslica, sve roza, roza. Tu bih ti stavila, ovako mali, onaj, roza tepihć, čupavac, i onda bih na to stavila, onako, roza stolić i tu bih stavila, onako, zelene zastore, kontaš, da dobijem kontrast.*²⁰» U govoru su, naprosto, pauze drugačije nego u pisanom tekstu, jer naš mozak ne radi pauze, u njemu se stalno roje misli, čak i kada spavamo mi sanjamo, mozak radi, a tako je i kod

¹⁹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

²⁰ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

učenja teksta. Tekst stoga treba učiti u što većoj brzini i naglas, jer ga moramo memorirati s obzirom na zvuk našeg glasa dok izgovaramo pojedine riječi. Tako se tijekom učenja teksta javljaju mentalne slike. To je važno jer upravo na taj način, pomoću mentalnih slika, mozak pamti određene dijelove teksta. Kada je tekst memoriran, glumac tada može s njime raditi što želi - stavljati pauze, mijenjati registre govora, a nije važno niti koliko puta redatelj promijeni mizanscen, jer što god radili na sceni, tekst je pohranjen u mentalnu pismohranu i ondje ostaje zauvijek. Predstava «Slavonski triptih» traje šezdeset minuta tijekom kojih se izmjenjuju tri lika. U velikoj brzini sam izgovarala tekst dok sam ga učila i tako stvarala i pamtila mentalne slike koje su mi se potom javljale u «normalnoj» brzini kada sam na sceni interpretirala likove. Tako sam postigla i to da se pojedini dijelovi predstave ne pomiješaju, jer, primjerice, baka Mariška ima tri cjeline koje sve počinju rečenicom: «*A vi ste svi na bolovanju? Ni' to u moje vreme tako bilo!*²¹». U trenutku kada baka Mariška izgovori tu rečenicu, u mojoj svijesti se već stvaraju mentalne slike koje iniciraju dalji tekst koji ide točno onako kako je zapisano i uvježbano. Također i kod «sponzoruše» Mace postoji rečenica koju izgovori dva puta, a odnosi se na različite odjeljke: «*Ja sam ti baš rođena za tu javnu... scenu, i te medije!*²²», prvi puta se odnosi na to da želi imati svoj studio na televiziji, što joj je njezin dečko Febo obećao, a drugi puta ta rečenica uvodi u dio u kojem ona govori o tome kako su joj predložili da bude pjevačica. Naravno, na probama se ponekad dogodi da zamijenim redoslijed teksta, ali mišićno pamćenje i brzo učenje teksta, kao i mizanscen, doveli su do toga da se na izvedbama to više ne događa. Nadalje, kada se tijekom izvedbe uključi i publika, predstava dobije dimenziju više, što je ujedno i povratna informacija koju mogu iskoristiti za njezino dalje poboljšanje.

²¹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

²² Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

6. SCENA

Na sceni se sve vidi, na sceni je glumac ogoljen toliko da bi pritisak koji mu se događa prije izlaska na scenu mogao biti poguban za tog glumca ako on nije spreman na to. Publika, naravno, ne zna što se s glumcem događa privatno, niti treba znati. Publika je došla gledati predstavu, likove koji igraju, koji žive sada i ovdje, ispred nje. Mariška, Mara i Maca, likovi iz «Slavonskog triptiha» samostalni su likovi koji žive na sceni, a one žive i kada je predstava gotova, jer sa svakom novom izvedbom postaju sve življe, karakternije, poput pravih živih ljudi. Kada radim na ulozi, važno mi je da opravdam sve što lik govori, radi ili ne radi, sve što želi ili ne želi, kao i to kako lik misli. Maca je «sponzoruša», važno joj je da ide u kupovinu, da joj je dečko dobro situiran, da može svaki dan na kavu ili piće s prijateljicama, da se kreće u visokom društvu i da svaki puta kada iziđe iz kuće ima novu odjeću na sebi, no ona za sebe nikada neće reći da je sponzoruša. Njoj je takav način života normalan i nije joj normalno da to netko ne razumije. Da bih to opravdala, svoja sam mišljenja i stavove stavila po strani i prihvatila sam ono što moj lik misli i kako on misli. Tako mogu biti sigurna da će lik doprijeti do publike i da se na sceni neće dogoditi da izađem iz lika. Jednom kada glumac prijeđe iz privatnog u javno, prestaje njegov intimni život i on tada živi život koji dijeli sa stotinama ljudi koji sjede u gledalištu, sa svojim partnerima na sceni, i on više nije glumac nego on JEST lik. U toj transformaciji pomažu mi vježbe koncentracije koje radim prije izlaska pred publiku. Vježbe istezanja i zagrijavanja tijela potrebno je raditi prije izvedbe kako ne bi došlo do ozljede. Na primjer, baka Mariška ima specifično držanje – jedno joj je rame podignuto, a tijelo pogrbljeno, šepa na jednu nogu, pa u tim radnjama i pozicijama može doći do upale mišića ili istegnuća, jer one mojem tijelu nisu prirodne. Također sponzoruša Mace često skače i pleše u visokim štiklama, pa i tu može doći do ozljede ili istegnuća. Stoga mi je važno da dobro zagrijem mišiće i tetive kako bi bila spremna za manevre koje moje tijelo radi na sceni. Zagrijavam i glas, od laganog disanja, do ispuštanja tona i vježbi za aktiviranje govornog aparata, te upjevanja koje sam opisala u poglavlju «3. Glas» i potpoglavlju «3.1. Vježbe disanja i pjevanje». Nakon zagrijavanja tijela i glasa radim još i vježbu za oslobađanje od treme koja se sastoji od laganih udaha i izdaha sa spuštanjem i dizanjem tijela kralježak po kralježak. Nakon tih vježbi zagrijana sam, smirena i ušla sam u lik, pa izlazim na scenu potpuno predana karakteru koji će se pojaviti pred publikom. Više nisam privatna osoba, nego lik koji je publika došla gledati.

6.1. SLOBODA I ODGOVORNOST

Zašto je mnogim glumcima teško naći vremena i raditi na sebi i svome glumačkom zanatu? Raditi na sebi ne znači samo lijepo izgledati. Na sceni se često igraju likovi koji nisu vanjstinom lijepi, igraju se karakteri. Stoga je vrlo važno raditi na sebi iznutra i izvana. Za razliku od plesača koji se bavi isključivo svojim tijelom, pjevača koji uvježbava isključivo svoj glas, glumac bi trebao vježbati sve zajedno, kao što sam opisala u poglavljima «2. Rad na tijelu» i «3. Glas». I to tijekom cijele svoje karijere. Pravi glumac svoju glumu «troši» na sceni. Glumac nema potrebu glumiti privatno, jer je svjestan što je privatno, a što javno. Glumac se hrani adrenalinom²³ koji se javi tik pred izlazak na pozornicu, pa radi posebne vježbe da ga ta navala adrenalina ne bi onemogućila, već da bi je okrenuo u svoju korist. Takva je vježba spomenuta u poglavlju «6. Scena», a radim je tik prije izlaska na scenu: ona spaja disanje i kretanje tijela prema dolje. Kao glumica imam odgovornost prema publici, prema liku, i prema sebi, odnosno prema svome tijelu, glasu i mišljenju.

Prema mojem iskustvu, potrebno je vrijeme da se glumac koncentrira, jer nervoza ili neki privatni sadržaji mogu poremetiti tempo predstave. Nakon navale adrenalina, koji traje oko dvije minute, dolazi do opuštanja, odnosno oslobađa se katekolaminski spoj koji nazivamo noradrenalin ili norepinefrin.²⁴

Kada se oslobodi noradrenalin čovjeku postaje «sve ravno», što također nije dobro za glumca, jer se tada on oslanja samo na tehniku. Stoga se gore opisana vježba izvodi upravo zato da glumac iskoristi navalu adrenalina, ili kako se to često laički naziva, tremu, kako bi što bolje odigrao svoju ulogu. Upravo je trema često razlog poremećaja u psihičkoj usredotočenosti glumca:

«Ako se linija radnje na sceni prekine – to znači da su uloga, komad, predstava stali. Ako se to desi i s linijom pokretača psihičkog života, recimo, makar samo s mišlju (razumom), - čovjek-glumac neće biti u stanju stvoriti predodžbu i sud o onome što govore riječi teksta, znači, neće shvatiti ono što radi i govori na pozornici u ulozi. Ako se linija volje-osjećanja zaustave, čovjek-glumac i njegova uloga prestat će željeti i proživljavati.»²⁵

²³ Adrenalin (lat.) ili epinefrin, hormon nadbubrežne žlijezde; sužava krvne žile i povisuje krvni tlak, služi kao lijek. Omogućava brzo oslobađanje energije za mišićnu akciju. (izvor: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=44059>)

²⁴ Noradrenalin (nor[malan] + adrenalin) (norepinefrin), C₈H₁₁O₃N, katekolaminski spoj koji nastaje od aminokiseline tirozina. U organizmu ima neurotransmittersku i hormonsku funkciju. Noradrenalin koji se zajedno s adrenalinom oslobađa izravno u krv iz srži → nadbubrežnih žlijezda djeluje kao hormon. (izvor: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=44059>)

²⁵ Stanislavski, K. S. (1989.), Rad glumca na sebi, Prvi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja, Dnevnik učenika, Linija težnje pokretača psihičkog života, str. 281., Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb

Glumac u svakom trenutku mora biti svjestan; svjestan svoga tijela na pozornici, svjestan koliko daha ima do završetka replike, svjestan prostora oko sebe i partnera preko puta. Da bi bio svjestan svih tih čimbenika, mora biti dobro uvježban tjelesno, glasovno i mentalno. Kako je predstava «Slavonski triptih» zapravo monodrama, ili kako smo je mi nazvali «mono-komedija», važno je da sam cijelo vrijeme «prisutna» na sceni. O tome piše i Stanislavski: *«(...) nažalost, tako temeljno samoosjećanje rijetka je pojava, sreće se samo kod velikih glumaca. (...) Nažalost, mi na pozornici kod glumaca najčešće srećemo nedovoljno produbljeno unutarne scensko samoosjećanje.»²⁶*

Dakako, «prisutno» ne znači samo fizički, jer prilikom promjena kostima i likova tijekom izvođenja predstave «Slavonski triptih» ja nisam fizički prisutna na sceni, čuje se samo moj glas, ali sam prisutna «energetski». Nema partnera koji može «uskočiti», nema scenske glazbe koja može sakriti nešto, ostaje sve na mojem liku, tj. meni koja sam likovima «posudila» tijelo, glas i mišljenje. Mnogo je vježbe potrebno da bi se naučilo biti prisutan na sceni i držati pozornost publike. U tome su mi pomogle vježbe koncentracije opisane ranije, te dobra pripremljenost tijela i glasa, ali i procesa mišljenja. Svakom novom izvedbom imam priliku vježbati i postati bolja, jer smatram da je svaka nova izvedba izazov i da izvedbama glumac može naučiti nešto novo o liku koji igra. Svakom sljedećom izvedbom tri lika «Slavonskog triptiha» obogaćuju svoje promišljanje, pa se u povodu izvedbi likovi, a i ja zajedno s njima, razvijaju i evoluiraju.

²⁶ Stanislavski, K. S. (1989.), Rad glumca na sebi, *Prvi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja, Dnevnik učenika, Unutarne scensko samoosjećanje, str. 300., Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb*

7. RAD NA KARAKTERU

Kako bi se napravio dobar karakter, nije dovoljno samo promijeniti držanje tijela ili glas. Da bi oživio karakter, glumac mora proći sve etape života lika kojeg utjelovljuje. Mora znati sve o njemu. Ukoliko u tekstu ne piše biografija lika, onda je dobra priprema za glumca da je sam napravi. To je proces koji publika ne vidi, on je ne zanima, publika želi vidjeti završni produkt. No, glumcu biografija lika kojeg igra može biti itekako od pomoći, jer će tako glumac saznati mnogo o liku kako bi ga mogao oživjeti.

«(...) dramski pisac ne pruža cio život komada i uloge, nego samo one momente koji se pokazuju na pozornici i dešavaju na njenim daskama. Dramski pisac ne opisuje mnogo što-šta od onoga što se dešava iza kulisa koje na pozornici predstavljaju mjesto radnje komada. Dramski pisac često prešućuje ono što je bilo iza kulisa, to jest ono što izaziva postupke osoba koje glumci glume na pozornici. Nama ostaje domisliti zamisliti svoje mašte ono što pisac nije dorekao u tiskanom tekstu svoga komada. Bez toga na sceni nećemo dobiti potpun "život ljudskog duha" glumca u ulozi, nego ćemo imati posla samo s pojedinim njegovim komadićima.²⁷»

Kada glumac jednom napravi karakter, on živi dalje. Karakter je na sceni živ, ima svoje mišljenje, svoje postojanje. Glumac je, stoga, odgovoran prema karakteru. Glumac bezuvjetno posuđuje svoje tijelo i svoj glas, i sebe cijeloga karakteru. Rad na ulozi sličan je šahu. Nebrojeno je mnogo kombinacija među kojima glumac mora odabrati onaj potez koji je najbolji za njegovu daljnju igru; naime, kada glumac načini potez, njegov partner će na to odigrati neki svoj potez. To je zanimljiv, čak i zabavan dio posla. Otkrivanje, isprobavanje, pogreška, pa sve od početka. Nešto se uzme, ostalo se baci.

«Čovjek-glumac i čovjek-uloga žive na sceni sve te linije (linije zamisli mašte, pažnje, objekata, logike i postupnosti, odlomaka i zadataka, htijenja, težnje i radnje, neprekinutih momenata istine i vjere, emocionalnih sjećanja, odnosa prilagođenja i drugih elemenata neophodnih u stvaralaštvu) gotovo neprekidno. Te linije daju život i pokret osobi koju igra. Čim se prekinu – prekida se život uloge i nastaje paraliza ili smrt. S ponovnom pojavom linije života uloga opet oživljava. Takvo je smjenjivanje umiranja i oživljavanja nenormalno. Uloga traži stalan život i gotovo neprekinutu njegovu liniju.²⁸». U trenutku kada napravim vježbu koncentracije prije izlaska na scenu spremna sam postati lik. U trenutku kada baka Mariška zatvori vrata prije nego izađe pred ljude, ona živi. U tom

²⁷ Stanislavski, K. S. (1989.), Rad glumca na sebi, Prvi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja, Dnevnik učenika, Linija težnje pokretača psihičkog života, str. 284., Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb

²⁸ Stanislavski, K. S. (1989.), Rad glumca na sebi, Prvi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja, Dnevnik učenika, Linija težnje pokretača psihičkog života, str. 281., Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb

trenutku više nema mojeg privatnog života, nema mojeg mišljenja i držanja u tijelu ili mojeg glasa, sve to postaje habitus bake Mariške, poljoprivrednice Mare i «sponzoruše» Mace. Kada baka Mariška kaže: «*Faljen Isus!*²⁹», glas je to stare bake koja ima iza sebe mnogo godina životnog iskustva. Kada poljoprivrednica Mara izađe mrmrlajući sebi u bradu: «*Zaaagreb... Kako ona to misli, Zaaagreb?*³⁰» i gleda začuđeno u vrata ambulante iz koje je upravo izašla, onda više nema ni bake Mariške, jer ona je svoje rekla, uvukla je publiku u svoj život, dala im komadić onoga što je muči i tako sebi olakšala dan, a sada je tu Mara sa svojim problemima koje će podijeliti s ljudima u čekaonici, odnosno publikom. Kada se Mara na kraju razljuti i izjuri sa scene pjevajući, jer tako se brani da ne zaplače (to je njezin obrambeni mehanizam), ulazi «sponzoruša» Maca koja kao da se baš sad u hodniku zamalo sudarila s Marom koja pjeva iz sveg glasa, pa Maca to komentira svojom prvom rečenicom: «*Bokte, dobro pa je ova prestala zavijati!*³¹«. U toj situaciji to su zaista dva lika koja se susreću. Te promjene između likova bile su ključni dio rada, jer se tu vrlo lako može izgubiti tempo, odnosno prekinuti život likova, što nikako ne želim.

Zato smo poveznice između likova napravili tako da publika ostane koncentrirana i na ono što se događa iza scene, a što je također dio predstave; iza scene i dalje traje scena. Na početku procesa rada na ulozi čak je poželjno pretjerati, improvizirati da bi se našla najbolja rješenja kako bi se kasnije bacio višak koji ne odgovara sceni. Improvizacijom se bavim isključivo na probama, jer mi je važno da sam na sceni sigurna u rješenja koja sam fiksirala. Naravno, kako sam ranije napisala, kazalište je živi organizam i događaju se situacije na koje ne možemo utjecati, ali ih možemo prilagoditi sebi i sceni, pa se ponekad dogodi improvizacija i na samoj izvedbi.

Nakon jedne izvedbe «Slavonskog triptiha» dobila sam komentar od jednog gledatelja koji je mislio da je većina teksta vjerojatno improvizirana, jer on smatra da je gotovo nemoguće odigrati likove Mariške, Mare i Mace tako da su tekst i mizanscen fiksirani. Naravno, sve što igram je uvježbano i fiksirano, ali likovi toliko uvuku publiku u svoj život da se ona unese u njihove priče i očekuje što će biti dalje. U svemu tome važna je mjera. No, za razliku od šaha u glumi ne bi smjelo biti natjecanja, gluma je suživot na sceni. Jedna od najvažnijih vježbi koje glumac mora prolaziti jest i izlazak iz lika. Laiku to izgleda kao nešto što se događa paralelno s ulaskom i izlaskom sa scene, ali to je složen proces koji se događa kada tijelo poprima neki karakter i kada ga se poslije «riješava». Ponekad se dogodi da igram više od jedne predstave u danu, u razmaku od samo nekoliko sati, ali i tada se uspijevam pripremiti za scenu, te kasnije izići iz lika. Često vidimo glumce koji jure sa scene u

²⁹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

³⁰ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

³¹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

garderobu ne bi li što prije skinuli kostim i šminku te se pojavili u raskoši svoje večernje toalete na domjenku povodom premijere, a to je, prema mojem mišljenju, štetno za glumčevo zdravlje. Glumac ima pravo uzeti vrijeme koje mu pripada. Vrijeme za pripremu i vrijeme za čišćenje nakon predstave.

7.1. ENERGIJA

Svaka osoba ima energiju koju odašilje prema van. Ona može biti pozitivna ili negativna. Kod glumca je također vrlo izražena energija koju odašilje sa scene. Energija je sredstvo kojim glumac u karakteru zadržava i održava pažnju publike. Publika osjeti glumčevu energiju i na nju reagira.

«Energija ogrišana osjećanjem, nabijena voljom, usmjerena umom, korača sigurno i gordo, kao ambasador s važnom misijom. Takva energija izražava se u svjesnoj, proosjećajnoj, sadržajnoj, produktivnoj radnji, koja se ne može izvoditi makar kako, mehanički, nego u suglasju s duševnim pobudama.³²»

Vježbanje prenošenja energije na publiku također je važno, jer glumac mora biti svjestan da nije samo fizička radnja ta koja odašilje energiju, nego da ona ide iz samog centra njegovog bića. Tako se, na primjer, može samo sjediti na sceni i ne raditi ništa, ali ako glumac ima unutarnju radnju, ako razmišlja, ako stvara mentalne slike i to odašilje publici, onda je postigao prijenos energije i uvukao je publiku u svoj prostor. Sve što će glumac sljedeće napraviti, publika će pratiti sa zanimanjem. Iz tog razloga važno je da glumac bude svjestan da, kao i u glazbi, u glumi postoje pauze, kao što sam napomenula u potpoglavlju «3.1. Ritam i pauza». To ne znači da glumac izlazi iz lika, nego, baš naprotiv, da lik živi na sceni, da je prisutan.

³² Stanislavski, K. S. (1991.), Rad glumca na sebi, Drugi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja, Rad glumca na ulozi, Materijali, *Razvoj izražajnosti tijela, 2. Plastika, str. 34.*, Izdanja CEKADE Zagreb

8. TRI LIKA, TRI KARAKTERA, TRIPTIH

U predstavi «Slavonski triptih» tri su lika potpuno različita jedan od drugoga. Različiti su po godinama, po mjestu rođenja, po govoru, po držanju, ali se ne razlikuju mnogo u smislu nekih ključnih stvari u životu. Na primjer, sva tri lika, sve tri žene, rođene su u Slavoniji i suočene su s tradicionalnim i patrijarhalnim odgojem koji je čest u toj sredini, a ujedno sve imaju isti problem koji sažima rečenica: «Što će selo/ljudi reći?». Radnja predstave odvija se u liječničkoj čekaonici gdje tri lika pričaju svoju priču «pacijentima» u čekaonici, odnosno publici. Publika reagira na njihove priče, smije se, empatira, pa izdvajam neke dijelove teksta na koje gledaoci na izvedbama gotovo bez iznimke reaguju. Primjerice, kada baka Mariška pokazuje svoje tenisice koje su joj prevelike, a koje je dobila od svojeg unuka Marka: «On kaže da nji' više neće nositi jer nisu u modi, a meni otičeju noge, ne morem ništa obuti, de vid', a!³³», te pokaže bosu nogu pa nastavlja: «Kak'a moda majkina, ne prati baba modu. Što kaz'o jedan starapa u našem selu, ranije je bila moda da moraš razmaknit' gaće da mo'š guzicu najti, a sada moraš razmakniti guzicu da mo'š gaće najti, kak'a je to moda majkina?³⁴». Mara, pak, kaže: «Plati radnike, porez, prirez, trošarinu, jebote, da krenemo uzgajat' zrak, val'd bi nam i zrakarinu naplatili, šta li?!³⁵», a Maca: «Evo, ja sam jučer od ranog jutra... dobro, možda ne baš od ranog jutra, al' još tamo malo ranije, ja sam negdje od jedanaest sati bila na nogama. Prvo sam morala na pedikuru jer sam to odgađala cijeli prošli tjedan.³⁶». Ponekad publika biva i šokirana, primjerice, kada baka Mariška kaže: «Imala sam jednoga sina, taj mi se prvi rodio, odma' čim sam se udala. Umro je, siroma' jadan, ni' prošlo ni nedelju dana. Doktor mu je d'o krivu, onu, injekciju i nis' ti ništa mog'o. A bilo mi je ž'o, što kazali, al' Bog mi je podario još dece i unučadi i sad mu morem samo na tomu zafaljivati, 'ada!³⁷», i: «Pa šta onda, i moj je voljio popiti pa bi me onda šćip'o i ćuš'k'o, pa ni' to meni ništa bilo, on je sve to meni od dragosti radio, 'ada! Bog je odredijo da žena mora šuteti i ja sam šutela, i nikada mu ništa nisam zamerila!³⁸». Ili kada Mara izjavi: «A ja svom djetetu ne mog' ni dudu varalicu kupit! A šta bi selo reklo da djetetu nešt' ne kupim? Sramota!³⁹». Pa čak i slučaju Mace: «Jao, sad će mi opet zaključat vrata. Moj Febo ne voli kad ga se disturkira dok gleda utakmicu. Joj, sad ću opet morat čekat drugo poluvrijeme ispred stana. Al' nije on kriv! Ja sam kriva, ja uvijek kasnim. I sto puta mi je rekao da krenem na vrijeme, a ja baš uvijek zakasnim. Al' nema veze pa neće se jako ljutiti

³³ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

³⁴ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

³⁵ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

³⁶ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

³⁷ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

³⁸ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

³⁹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

valjda. Ja ću njemu nešt' otpjevat pa se neće više ljutiti.⁴⁰». Ponekad publika i suosjeća, tj. empatira s likovima. Na primjer, kako kaže baka Mariška: «Čitam u tima novinama da nećeju dati poticaja tima seljakima. Pa de kaž'te, 'el to ni k'o kak'a komendija da ljudi moru tako izajti napolje ko kad nemu drugoga posla? Ja se morem samo za nje pomoljiti pa šta Bog daje.⁴¹» Ili Mara: «Ne tražimo mi od nikoga nikaku milostinju, mi samo 'očemo radit' i od svog rada zaradit'! Oni to ne kuže, ne, da neko 'oće radit' i od svog rada zaradit'!⁴²», pa još: «Ko će ti hranit' vojsku, djecu, narod ako neće seljak?⁴³», te, naposljetku, Maca govori: «Mislim, ja znam kako je to kad te ne'ko obriše s fejsa, ja sam tri dana bila van sebe kad me ona Renata bila obrisala s fejsa, jer sam na svoj vol napisala, vol ti je zid, al' ne pravi nego onaj na fejsu, da je belosvetska kurvetina. Pa kad je! I ona me obriše, i još me blokira, WTF!?⁴⁴».

Za komunikaciju s publikom Cecily Berry kaže: «Komunikacija s publikom složena je i osjetljiva, njezina se vrijednost mijenja kako se i vi mijenjate, a mijenja se i prema materijalu koji rabite. Cilj je uvijek jasnoća, ali tu jasnoću možete zamagliti ako dopustite previše osjećaja, kao i pretjeranim obrazlaganjem, prikazivanjem onoga što vi mislite da treba prikazati, što vi mislite da je zanimljivo, drugim riječima, izabiranjem onog dijela sebe koji smatrate najprihvatljivijim.⁴⁵»

8.1. BAKA MARIŠKA

Baka Mariška je žena treće životne dobi koja je cijeli svoj život provela u selu u kojem se rodila. Udala se, rodila djecu, sahranila muža, pa sada dane provodi kao i svaka druga baka, umirovljenica: čeka mirovinu, gleda televiziju, odlazi u crkvu i k liječniku. Njezina priča započinje rečenicom koja se nekoliko puta pojavljuje tijekom monologa: «A 'este vi svi na bolovanju? Ni' to u moje vreme tako bilo.⁴⁶», a koja uvijek naznačava i novu cjelinu o kojoj priča. Za istraživanje ovog lika trebalo se pozabaviti samim karakterom bake. Ona je baka koju svi sretnu negdje, na tramvajskoj stanici, u čekaonici, u redu na blagajni dućana, međutim, morali smo naći upravo specifičan karakter bake Mariške koji će svi prepoznati, ali u isto vrijeme ona nije smjela biti neka «opća» baka. Ona je odjevena u košulju i suknju, ima maramu kao i sve bake u Slavoniji, nosi velike naočale s visokom

⁴⁰ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁴¹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁴² Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁴³ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁴⁴ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁴⁵ Berry, C. (1997.), Glumac i glas, 1. Gasovni razvoj, str. 21., Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb

⁴⁶ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

dioptrijom, ali ono što je razlikuje «općih» baka su, između ostalog, velika žuta torba i ogromne tenisice. Ona kroz priču objasni zašto ih nosi, tako da tenisice i torba nisu samo rekviziti koji su sami sebi svrha ili im je funkcija samo da nasmiju publiku. Za sve što govori i radi Mariška ima dobro opravdanje, što bi i inače svaki lik trebao imati. Rad na ovoj ulozi zahtijevao je potpunu transformaciju, kako tijela i glasa, tako i mišljenja. U prvom redu stoga što lik bake igra djevojka. Netko bi rekao da je nemoguće napraviti takvu transformaciju ukoliko se ne upotrijebi posebna maska ili šminka. Međutim, s obzirom na to da u predstavi postoje tri lika i izmjene moraju biti što brže, jer ih igra jedna glumica, nije moguće imati posebnu šminku ili masku nego glumica mora sve odigrati. Time je istraživanje bilo još zanimljivije.

Trebalo je pronaći odgovarajuće držanje i intonaciju glasa koji se ne smiju izgubiti tijekom izvedbe. To se najbolje postiže tako da se prije početka rada na samom karakteru napiše biografija lika i obavi tzv. intervju prema kojem će lik zaista zaživjeti. Biografija mi je uvelike pomogla, jer sam u sebi imala opravdanje za sve što baka Mariška govori, radi ili misli. Mariška ni u jednom trenutku ne kaže da je operirala kuk, ali ona to zna pa zato i šepa na jednu nogu što koristi pri sjedanju, jer se zadrži iznad stolice nekoliko sekundi, a onda polako sjedne. Iako spomene da je imala išijas nekoliko dana ranije, publika ne zna da ona upravo zato drži jedno rame povišeno, jer se boji da će, opusti li se, ponovno doći do boli. Držanje tijela bilo je važno i zbog mizanscena, jer baka ima nekoliko ustajanja i sjedanja, što je popraćeno tekstom koji je navede na akciju. To su sve situacije i okolnosti koje publika ne zna i ne treba znati, jer one pomažu glumcu da ostane u karakteru. Ključna rečenica koja potiče baku Marišku na akciju, tj. okret na stolici i pogled prema ordinaciji jest: «*el bila sestra za knjižice već?*⁴⁷». Kada baka Mariška jednom zaživi na sceni, ona je ondje sve do pojave novog lika, poljoprivrednice Mare.

«Budući da imate posla s riječima koje nisu vaše, nego iz tekstova, morate neprestano pronalaziti načine kako ih učiniti svojim. Sve što učinite u smislu istraživanja intelektualnih i osjećajnih motiva obogatit će riječi i govor će biti životniji, ali možete ići i dalje ako postanete osjetljiviji na fizičku dotjeranost svoga glasa u odnosu na tijelo. Ako proširite disanje do dna rebara, do dijafragme i želuca, možete osjetiti gdje zvuk počinje, možete ga, tako reći, tamo učvrstiti, pa se cijelo tijelo uključuje i sastavni je dio zvuka.⁴⁸»

⁴⁷ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁴⁸ Berry, C. (1997.), Glumac i glas, 1. Gasovni razvoj, str. 25., Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb

8.2. MARA

Mara je draga žena srednjih godina, ili se barem tako drži, jer je rođena i odrasla na selu, mnogo radi na i oko zemlje, pa ima grube crte lica i oštar jezik. Govor joj je potkrijepljen njezinim «argumentima», među kojima je važan onaj da joj Zagreb nije najdraži grad. Ona sve okreće na politiku i na to kako su poljoprivrednici zapostavljeni, zaboravljeni u Slavoniji koja je nekada (a mogla bi i danas) prehraniti pola Europe. No, ono što se krije iza te gube vanjštine jest nježna i krhka duša koja se zaljubila u čovjeka iz Zagreba, udala se za njega i ima dijete s njim, a on ju je ostavio jer mu je karijera bila važnija. Ona svoju patnju ne pokazuje nego se pravi da je ujutro ljuta na sebe, popodne na cijeli svijet, a sada joj se dogodila i nesreća da je ozlijedila prst i ne može raditi dok se rana ne sanira. Ona je zbog toga ogorčena jer mora posjetiti liječnika specijalista u Zagrebu, što znači da mora ostaviti posao na nekoliko dana, a moguće je da ondje sretne i bivšeg muža. Zbog te nezgode ona je bijesna, ali je to bijes zbog nemoći. Ona voli, ali joj je ljubav uskraćena, želi raditi, no sada se ozlijedila, želi djetetu osigurati pristojan dom i obitelj, a ne može sve sama iako se trudi. To je izjeda i zato si dopušta moment olakšanja da ljudima koje ne poznaje kaže sve o svojim problemima, jer će inače puknuti.

Za realizaciju ovog karaktera bilo je potrebno proniknuti duboko u srž žene koja je neobična po svemu, a opet, koju je moguće sresti. Ona nije poput bake Mariške koju će svatko vidjeti na svoj način i povezati s nekim iz svoje okoline. Mara je ona čudna žena koju je moguće sresti samo u čekaonici ordinacije, jer ona inače nikamo ne ide iz svog mjesta; ona nema razloga odlaziti nekamo, pogotovo dok joj je djete maleno. Sve ima kod kuće, ali boli je to što su političari došli na ideju da sagrade cestu kroz njezinu zemlju i polja njenih susjeda: «*Treba uzet malo od svake njive i sagradit' cestu. I uzmu oni: pol' jutra od moje njive, pol' jutra od komšijine njive i sagrade oni cestu. I to kak'u, finu cestu, skroz, k'o onaj auto-ban šta je 'itler gradio po Njemačkoj, tak' da ja ne mogu po toj cesti ić' svojim traktorima jer se gospoda moraju vozati gore-dolje po cijeloj državi.*⁴⁹». Ljuta je također i zbog odnosa vlasti prema seljacima: «*Vode državu k'o da je kućanstvo. Sam' bi štedili i stezali remen. I na kom' je najlakše stezat', na seljacima. Nema novaca za ovo, nema novaca za ono, on ima beemve od četr'sto 'iljada kuna, a ja svom djetetu ne mogu kupiti ni dudu varalicu. A šta bi selo reklo da djetetu nešto ne kupim? Sramota. Al' ne tražim ja od nikoga nikak'u milostinju. Ja samo 'oću radit' i od svog rada zaradit'. To oni tamo gore ne razumiju. Da 'oćeš radit' i od svog rada zaradit'. Sit gladnu ne vjeruje, a onaj tko se na tuđoj grbači tovio taj ne kuži, ne, da moraš uložiti i potrošiti da bi zaradio.*⁵⁰» No, publika će u njezinim riječima prepoznati specifičan odnos prema životu, ljubavi, prema djetetu, ali i

⁴⁹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁵⁰ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

prema vlasti. U tome je ljepota stvaranja likova, jer likovi nikada nisu jednodimenzionalni. Oni imaju dubinu. Mara jest gruba na prvi pogled, ali ona itekako zna što je ljubav, samo je pokazuje na svoj vrlo specifičan način: *«E, al' brzo je meni dosadio taj ples, zaljubila se ja u debila iz Zaaagreba. I eno ga, on i dalje gostuje i tanca, a ti ženo doma sama s djetetom. Kaže, nije se mog'o priviknit' na život na selu. Ma nije se on mog'o priviknit' na rad, a ne na život na selu. Zagrebački njonjo, im'o je ruke k'o dječja guzica!»*⁵¹. Kada Mara izlazi iz ordinacije sa zamotanom rukom, jer se ozlijedila u polju dok je popravljala kombajn, baka Mariška već je otišla sa scene i promjena u tijelu glumice je velika. Od zgrbljene bake koja teško hoda, do žene srednjih godina u punoj snazi koja je snuždena, jer gubi dragocjeno vrijeme za posao u polju zbog ozljede. O njezinoj biografiji ne saznajemo mnogo na sceni, jer se ona uglavnom bavi onime što je njoj važno, a to je kako će prehraniti svoje dijete. To je jedino što ćemo saznati o njezinom privatnom životu; bila je udana, muž ju je napustio i ostala je sama s djetetom. No, u predstavi ona ne govori da se razvela, jer njoj je brak svetinja; i dalje se nada da će se on jednoga dana vratiti, pa zato toliko žestoko napada Zagreb. Sve to prikriva političkom retorikom koja je, prema njezinom mišljenju, uvijek protiv seljaka. Bilo mi je važno znati da ona voli svojeg muža bez obzira što ju je napustio, jer se ona još uvijek nada da će se on vratiti, kao i to da je, kao prava majka lavica, spremna žrtvovati sve za svoje dijete. Kod Mare je u najvećoj mjeri prisutna untarnja radnja koja se ne poklapa s vanjskom, odnosno, ona najviše od sva tri lika mora skrivati unutarnje osjećanje vanjskim parolama. Ipak, ponekad pusti osjećaje da izađu, ali ih vrlo brzo potisne. U radu na toj ulozi bilo je dosta «dvostruke» igre; ono što je u njoj unutra proturječi onome što ona pokazuje prema van.

8.3. MACA

Za lik poput Mace u današnjim medijima osigurano je mnogo prostora. Maca je djevojka koju vidamo na portalima u društvu poznatih, a često se druži i s muškarcima mutne prošlosti, nepoznate sadašnjosti i nesigurne budućnosti. Maca voli život, voli provod, voli «sve što vole mladi» i u tom svom oduševljenju svijetom ona često koristi izraze koji su joj nepoznati, ali ona ih upotrebljava s posvemašnjom sigurnošću da zna njihovo značenje. Za lik Mace trebalo je istražiti profile medijski eksponiranih djevojaka kako bi se došlo do karaktera koji je prepoznatljiv, ali, kao i slučaju bake Mariške, ona ne smije biti općenita. Zato Maca, primjerice, ima govornu manu. Njezin je karakter

⁵¹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

lepršav, ima čvrsto izraženo mišljenje o svemu što joj je važno i o čemu glasno govori: «*Pun mi je kufer više tih seljaka. Svugdi seljačka glazba. Il', hodaš ulicom, a on se još uvijek vozi traktorom... ili onaj, kombajnirani, kak se zove!? Mislim, helou, ljudi još od prošlog milenijuma žive u gradu... U gradu... Nama treba nešto gradski, nešto urbano!*⁵²». U Macu se publika redovito zaljubi, jer je ona iskrena i zbog toga joj nitko ne zamjera što koristi termine koje zapravo ne poznaje, ali ih upotrebljava s punim uvjerenjem: «*Meni glazba dođe, ono, k'o instalacija, čujem ju u glavi, mislim, ja stalno čujem neku glazbu u glavi.*⁵³» ili: «*Imam onaj apsolutistički sluh.*⁵⁴», te: «*Fali mi još i taj intelektualivni dio moje persone u svemu tome.*⁵⁵». U radu na biografiji bilo je važno uzeti u obzir mnogo toga što Maca ne govori na sceni, ali je važno za kreiranje lika. Ona je, navodno, odrasla u gradu, pa joj se ne sviđa ništa što ima veze sa selom, ali je to zapravo naučeno ponašanje. Njeni prijatelji, naime, smatraju da je rad u polju ili u dućanu mješovitom robom nedostojan, pa i ona tako razmišlja, iako njezina najbolja prijateljica iz djetinjstva radi upravo u kvartovskom dućanu. Naravno, Maca u javnosti ima gard koji je naučila od svojih novih prijatelja i njezinog dečka Febe kako bi im se svidjela, pa tako priča samo ono što smatra da je važno pričati u javnosti. Kao što je to, primjerice, rad na sebi: «*Sva sreća da moj Febo zna da sam ja jedna ambiciozna žena i da ja stalno radim na sebi.*⁵⁶». Tu je i rad na tijelu, naravno: «*Prvo sam morala na pedikuru, jer sam to odgađala još od prošlog tjedna. Noge su mi bile katastrofa... (...) poslije pedikure sam jurila na manikuru, onda sam morala s tak'im mokrim noktima juriti u solarij!*⁵⁷». Doznajemo i koliko joj znači smisao za humor njezinog muškarca. «*Noge su mi bile katastrofa, već me Febo šprdo da će mi napraviti sendvič sa šunkom u ovitku kad sastruže parmezan s mojih peta. Ha, ha, ha! Moj Febo ti ima super smisao za humor, on je jako fin, i baš zna sa ženama. Febo je čovjek principa. On ti nikad ne bi mog'o bit' s nekom sponzorušom. Nema šanse!*⁵⁸». Nakon Mare koja je ozbiljniji lik od bake Mariške, a koja navede publiku na razmišljanje, Maca podigne raspoloženje u gledalištu: ona naprosto osvoji publiku.

⁵² Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁵³ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁵⁴ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁵⁵ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁵⁶ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁵⁷ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

⁵⁸ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

9. PUBLIKA

Mnogo ljudi ne ide u kazalište. Na pitanje zašto ne idu, oni često automatski odgovaraju: «Nisam školovan, ja sam samo laik.». Zapravo je tužno da ljudi tako misle o sebi i da im se nameće takvo mišljenje. Nisu samo školovani ljudi dovoljno dobri da bi bili publika. Što uopće znači biti školovan? Je li netko tko je završio fakultet više mjerodavan da iznese svoje mišljenje o nekoj predstavi od osobe koja ima završenu samo osnovnu ili srednju školu? Iskustvo igranja predstave «Slavonski triptih» u mnogim manjim mjestima gdje je kazališna predstava gostovala davno ili možda nikada sretala sam manje obrazovane ljude koji su rekli što misle o predstavi, a osobno mi je to mišljenje bilo podjednako važno kao i mišljenje nekoga tko je završio fakultet ili je vezan uz kazalište. Publika je heterogona i takva treba biti. To je sve naša publika. U predstavi «Slavonski triptih» publika je partner ne samo zbog toga što je naprosto tamo, nego se likovi obraćaju upravo publici. Baka Mariška direktno ih pita: «*'este vi svi na bolovanju?*», pa se često puta dogodi da netko i odgovori. Kod poljoprivrednice Mare, koja govori o stanju u državi i odnosu prema poljoprivrednicima, ljudi često kimaju glavom i govore: «*Pa jest, istinu govori!*» i citiraju neke njezine izjave nakon predstave. Maca je, naravno, lik koji plijeni pažnju samom svojom pojavom, pa onda i onime što govori, ali se i ona, kao i baka Mariška, obraća nekoj konkretnoj osobi u publici frazom «*Legaj moj!*⁵⁹». Najveća pozitivna kritika koju sam dobila nakon predstave «Slavonski triptih» dogodila se kada sam poslije jedne izvedbe izašla iz garderobe i neko vrijeme stajala s ljudima koji su gledali predstavu i komentirali je, a da uopće nisu shvatili da sam upravo ja maloprije odigrala tu predstavu.

⁵⁹ Cimerman, B. i Demše, A. (2012.), Slavonski triptih

10. RAD

S obzirom na to da smo sa svih strana okruženi «instant» rješenjima, nerijetko se dogodi da mladi ljudi koji upisuju Akademiju žele samo «dobiti papir», odnosno diplomu. Imamo instant kavu ako kasnimo na posao, imamo instant juhu, jer ne stignemo na ručak, imamo instant lijekove, jer ne stigemo liječniku, pa zašto onda ne bismo imali i instant zvijezde? Na žalost, sve je manje onih kolega koji se svojim pozivom zaista bave, koji ne podliježu pritisku javnosti da moraju odmah postati zvijezde. Čini se da mladima nije jasno da se ni u jednom poslu, a pogotovo u glumi, ne može postati velik od danas do sutra. Postoje stepenice koje je potrebno prijeći, jer kada se zagazi odjednom preko dvije ili tri stube, lako se pada, a taj pad je mnogo bolniji nego kada se padne samo s jedne stepenice. Nerealno je očekivati da će glumčeva karijera neprestano ići savršeno glatko. Glumački život jest život, a život je uvijek pun uspona i padova; da nije tako, ne bismo imali poketačku snagu koja bi nas tjerala da budemo što bolji. Dogodi se, na primjer, da na predstavu nekad ne dođe mnogo ljudi. Tada je na glumcu da odluči želi li odigrati predstavu ili ne. Ako shvati da je upravo to što nema mnogo ljudi njegova prilika da napravi predstavu u kojoj će animirati i to malo publike najbolje što može, na sljedećoj predstavi može se dogoditi da bude puno gledalište. Svaki glumac voli da ga ljudi gledaju, voli biti u centru pozornosti, voli govoriti i biti hvaljen, ali da bi to postigao, da bi dobio kredibilitet kod ljudi, glumac mora mnogo raditi. Nema «instant» rješenja za glumca. Jedna rečenica, kao, recimo «nikad od tebe glumac ili glumica» može pokolebati studenta glume da posumnja u sebe, ali isto tako on može upotrijebiti svoj glumački instinkt da postane što bolji, da dokaže koliko je spreman raditi na sebi da bi postigao ono što si je odredio kao životni put. Rad je jedini pravi odgovor na sve nedaće koje nas snađu. Rad na ulozi, istraživanje, pisanje i igra na sceni je ono što me pokreće da svaki puta iznova shvatim zašto se bavim ovim poslom. Publika prepoznaje rad, pa mnogo raditi nikada nije pogrešno. Odigrati samo tri rečenice i dignuti predstavu na neku višu razinu je mnogo veći uspjeh nego uz pomoć tri stotine i tri rečenice uljuljati publiku u dosadu. Velik je pothvat stajati iza svake svoje uloge, a kada se uloži mnogo rada i truda u ulogu, tada je teško ne voljeti svoj lik.

11. ZAKLJUČAK

Rad na karakteru meni je najljepši dio glumačkog posla. Istraživanje koje glumac mora provesti da bi se upoznao s karakterom je svojevrsno adrenalinsko putovanje. Stoga je važno da glumac ne padne u kolotečinu, jer tako postoji opasnost da sve likove igra nalik jedne drugima, kako komične, tako i tragične - svaki u svojoj maniri. U radu na karakterima predstave «Slavonski triptih» koristila sam biografiju lika. Kod rada na tekstu posvetila sam se odvajanju odlomaka na manje komade, te istraživanju karakternih osobina pojedinog lika kako bi se došlo do vrlo konkretnog pojedinog karaktera, a ne nekog općenitog klišeja. Nadalje, glumac, prema mojem mišljenju, mora uvijek biti pripravan na psihofizičke promjene koje iziskuje neki karakter kada ga postavlja na scenu. Zato glumčevo tijelo i glas moraju uvijek biti u punoj formi. Glumac koji je svjestan svoje kvalitete, ali i svojih nedostataka na kojima treba raditi može od svake uloge izvući ono najbolje; ne postoje male i velike uloge. Glumu treba živjeti, ona se mora osjećati, u glavi, u nogama, u srcu, u umu, u duši.

«Početkom našeg stoljeća geslo avangardista bilo je: "Oslobodimo kazalište verbalizma, oslobodimo ga literature." Glumac se davio riječima i gušio u njihovu psihološkom nijansiranju. U naše vrijeme, u doba velikog zamaha vizuelne kulture i tehnike reprodukcije slike i zvuka, glumci se moraju boriti za svoju umjetničku ličnost braneći se od vizuelnih šokova. Zato, čini se, i postoje dva ekstremna tipa kazališta. Jedno je kazalište sa fantastičnom tehničkom opremom, u kojem sjedi "čarobnjak iz Oza" i pritiskajući u komplicirane tastature u tren oka okreće pozornicu (...). Drugo je kazalište našeg vremena, tzv. podrumsko ili džepno kazalište s golim podijem i s limenkama od konzervi umjesto reflektora. Nema sumnje da će ovo drugo sačuvati teatar u užem smislu za umjetnost, za neposredan doživljaj. Ne zbog artistske čednosti i materijalne skromnosti, već zbog toga što će sačuvati živa čovjeka. (...) Doživljaj teatra, bolje doživljaj teatarske poezije, bio je često napadan i zagušivan spektaklom, mašinerijom, naoko impresivnom, ali bez prodora u čovjeka intimno, u čovjeka iznutra.⁶⁰»

⁶⁰ Mrkšić, B. (1971.), Riječ i maska, *Kako nastaje kazališna predstava*, str. 14./15., Školska knjiga Zagreb

12. SAŽETAK

U ovom radu bavila sam se istraživanjem karaktera i osobinama likova u predstavi «Slavonski triptih», te opisima vježbi tijekom rada u procesu stvaranja scenskih karaktera. Vježbe za tijelo, glas i misaoni proces važan su dio rada na karakterima. Upotrijebila sam one glumačke alate koje sam naučila tijekom kroz školovanja. Koristila sam i neutralnu masku kako bih dovela u ravnotežu «unutarnje» i «vanjsko» tijelo, kao i mišljenje, a sve to imalo je za cilj da napravim karaktere bez upotrebe suvišnih pokreta, mimike ili objašnjavanja.

KLJUČNE RIJEČI: triptih, karakter, triptych, voice, body

LITERATURA

Berry, C. (1997.), *Glumac i glas, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb*

Mrkšić, B. (1971.), *Riječ i maska, Školska knjiga Zagreb*

Stanislavski, K. S. (1989.), *Rad glumca na sebi, Prvi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu proživljavanja, Dnevnik učenika, Izdanja Omladinskog kulturnog centra, Zagreb*

Stanislavski, K. S. (1991.), *Rad glumca na sebi, Drugi dio, Rad na sebi u stvaralačkom procesu otjelovljenja, Rad glumca na ulozi, Izdanja CEKADE Zagreb*

INTERNET

<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=44059>

<http://www.hrleksikon.info/definicija/adrenalin.html>