

# Rad na ulozi Molly Sweeney karakterizacija dramskog lika

---

**Mišić Losacco, Violeta**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2022**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:742154>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-01-13**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU  
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU  
ODSJEK ZA KAZALIŠNU UMJETNOST  
SVEUČILIŠNI DIPLOMSKI STUDIJ NEVERBALNI TEATAR

VIOLETA MIŠIĆ LOSACCO

**RAD NA ULOZI MOLLY SWEENEY  
KARAKTERIZACIJA DRAMSKOG LIKA:**

**INTEGRACIJA POKRETA I GOVORA  
(*tijela i uma*)**

DIPLOMSKI RAD

MENTORICA:

red. prof. mr. sc. VLASTA RAMLJAK

SUMENTORICA:

doc. art. SANELA JANKOVIĆ MARUŠIĆ

Osijek, 2022.

## *Zahvale:*

*Ovaj istraživački projekt ne bi bio moguć bez vodstva mentorice red. prof. mr. sc. Vlaste Ramljak koja je velikodušno pružila svoje znanje i stručnost tijekom studija i mog diplomskog rada. Neizmjerne sam zahvalna na povjerenju koje sam dobila i prilici da ispunim jedan san.*

*Posebno bih htjela zahvaliti svojoj majci na njejoj podršci, strpljenju i ljubavi tijekom cijelog studija i što je uvijek tu za mene.*

*Također želim zahvaliti i Tini Hofman, glumici i savjetnici za scenski pokret iz Velike Britanije, koja je u svakom stadiju ovog studija, od audicije do diplomskog rada, bila uz mene, razumijela moje izazove i ponudila korisne savjete.*

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU

## **IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI**

kojom ja, Violeta Mišić Losacco, potvrđujem da je moj diplomski rad „Rad na ulozi Molly Sweeney Karakterizacija dramskog lika: Integracija pokreta i govora (tijela i uma)“, pod mentorstvom Vlaste Ramljak, red. prof. i sumentorstvom Sanele Janković Marušić, doc. art rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da ni jedan dio diplomskog rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranog rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskog rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Osijeku, 2022.

Potpis:

## Sažetak

Predmet ovog diplomskog rada integracija je scenskog pokreta i govora (tijela i uma) u kontekstu karakterizacije dramskog lika s ciljem pronalaženja osobnog scenskog izražaja. Istraživanje se provodi u nekoliko faza i temelji na Labanovoj analizi pokreta, esencijalnom pokretu, suvremenom plesu te tradicionalnom pristupu rada na dramskom tekstu i tehnikama glume, a oslanja se na teorije i prakse kazališne umjetnosti 20. stoljeća, kazališnih redatelja i teoretičara kao što su Antonin Artaud, Etienne Decroux i Jerzy Grotowski, koji su pomicali granice tradicionalnog zapadnog kazališta i tražili odgovore na Istoku. Integraciju i svjesnost tijela i uma moguće je postići tjelesnom i umnom disciplinom koristeći određene tehnike, vještine i metode. U kontekstu govora i pokreta, obje umjetnosti moraju biti „siromašne“, s tim da se jedna umjetnost treba povući da bi druga došla do izražaja i obje bile skladne (Decroux 1963: 32)<sup>1</sup>.

**Ključne riječi:** *fizički teatar, sveti glumac, svjesnost, karakterizacija lika, samospoznaja*

**Summary:** The subject of this thesis is the integration of stage movement and speech (body and mind) in the context of the characterization of a dramatic character in order to find personal stage expression. The research is carried out in several phases and is based on Laban's movement analysis, essence of movement, contemporary dance, and the traditional approach of working on a dramatic text and acting techniques, it refers to the theories and practices of the 20th century theater directors and theoreticians such as Antonin Artaud, Etienne Decroux and Jerzy Grotowski, who pushed the boundaries of traditional Western theater and sought answers in the East. In conclusion, integration and awareness of body and mind can be achieved through physical and mental disciplines using certain techniques, skills, and methods. In the context of speech and movement, both arts must be 'poor', with one art needing to be withdrawn for the other to come to the fore and both to be harmonious (Decroux, 1963:32).

---

<sup>1</sup> Etienne Decroux (1898-1991), francuski glumac, redatelj, teoretičar i pedagog, smatra se „ocem moderne mime“, njegove tehnike bile su vrlo utjecajne i u plesu i u kazalištu (Schechner 2013: 304). Studirao je na *Ecole du Vieux-Colombier* Jacquesa Copeaua, gdje je prvi puta vidio kazališne „scene bez riječi“, i „tijela gola, lica pokrivenih“. Neprestanim eksperimentiranjem između 1940. i 1984. Decroux gradi kazalište čije je jedino sredstvo izražavanja tijelo (Decroux 1985: 1). Njegovi „mobilni kipovi“ (eng. *mobile statuary*) podsjećaju na Rodinove skulpture, a njegov primarni doprinos umjetnička je forma, repertoar i tehnika korporalne mime. Decroux je mimi dao umjetničku autonomiju, kao što je to slučaj s glazbenom ili plesnom umjetnošću. U korporalnoj je mimi prevalencija trupa nad ostalim dijelovima tijela temeljna.

Key words: *physical theater, holy actor, mindfulness, characterization, self-awareness*

## SADRŽAJ

|   |    |
|---|----|
| 1. NAJDUBLJI POZIV GLUMCA.....                              | 6  |
| 2. ARTAUD I DECROUX.....                                    | 6  |
| 3. JEZIK SNOVA.....   | 8  |
| 4. PRIJE NASTUPA: LABORATORIJ PREOBRAZBE.....               | 8  |
| 5. KAZALIŠTE ISTOKA I ZAPADA.....                           | 12 |
| 6. TIJELO U KAZALIŠTU.....                                  | 14 |
| 7. GLUMAC I NJEGOVA UMJETNOST.....                          | 16 |
| 8. RITAM GOVORA I POKRETA: MOTORIKA.....                    | 21 |
| 9. GLUMAC I INTIMA: TERAPEUTSKA FUNKCIJA KAZALIŠTA.....     | 21 |
| 10. BIJEG IZ TAME, U SVJETLOST.....                         | 22 |
| 11. RITAM DRAME I KOMPOZICIJA.....                          | 23 |
| 12. KAZALIŠTE ZNANOST ILI UMJETNOST: PSIHOFIZIČKE MOĆI..... | 24 |
| 13. ANALIZA LIKA U POKRETU.....                             | 24 |
| 14. UPIJANJE ESENCIJE.....                                  | 26 |
| 15. GLUMAČKI DIO PROCESA.....                               | 28 |
| 16. METODE GLUME: RAD S MENTORICOM.....                     | 30 |
| 17. INTEGRACIJA TIJELA I UMA.....                           | 30 |
| 18. SVJESNO TIJELO.....                                     | 31 |
| 19. BUDUĆNOST KAZALIŠTA I TERAPIJE: LJUDSKA IGRA.....       | 32 |
| 20. LITERATURA.....   | 33 |

## 1. Najdublji poziv glumca

„Umjetničko istraživanje govori o samorefleksivnim i samokritičkim procesima osobe koja sudjeluje u proizvodnji značenja unutar suvremene umjetnosti, i to na takav način da komunicira odakle dolazi, gdje se nalazi u ovom trenutku i kamo želi ići.“ (Hannula, Suoranta i Vaden 2021: 37).

U kontekstu integracije svih glumčevih umnih (psihičkih, duhovnih) i tjelesnih sposobnosti, njegovo potpuno ogoljavanje, smatra Grotowski<sup>2</sup>, darivanje sebe kao što se čovjek daje u ljubavi, poziv su gledatelju, pružena mu je ruka (Grotowski 1968: 16-32). Predmet istraživanja ovog diplomskog rada upotreba je kazališnih metoda pomoću kojih je moguće postići integraciju tijela i uma, ili kako Čehov<sup>3</sup> navodi, „osjetljivog tijela i bogate, istančane psihologije“ (Čehov 2004: 59) u procesu karakterizacije dramskog lika, a u kontekstu scenskog govora i pokreta te u svrhu autentične preobrazbe ega i pronalaska osobnog scenskog izražaja. Čehov tvrdi da jedino besprijevnim vladanjem tijela i uma (psihologijom) glumac postiže slobodu i sklad za kreativno djelovanje (Čehov 2004: 51). „Da bi se postigla ravnoteža, ono što Grotowski naziva „integracijom“, pomoći će kazalište. Na taj način kazalište dobiva terapijsku funkciju za ljude moderne civilizacije. U kazalištu izvršenje tog čina pripalo je glumcu, ali odbacivši sve nepotrebne elemente, ne skrivajući se iza maske, kostima, kamere, on će u izravnoj, intimnoj vezi s gledateljem, priskrbiti 'integraciju' umjesto gledatelja ili za gledatelja.“ (Đuretić 2015: 129-130).

---

<sup>2</sup> Jerzi Grotowski (1933-1999), poljski kazališni redatelj i teoretičar, i jedan od najvećih vizionara kazališta 20. stoljeća, čiji su inovativni pristupi glumi, metode tekstualne i scenske montaže, glumačka obuka, rad na glasu i kazališne produkcije značajno utjecale na današnje kazalište, ples i izvedbenu umjetnost. U svom dugogodišnjem radu istražuje duboke univerzalne ljudske istine, a nakon putovanja u Aziju 1956. godine, predavao je i o jogi i kineskoj filozofiji. Grotowski je proširio svoje zanimanje na sveto znanje mnogih drevnih i suvremenih kultura (Schechner 2013: 300).

<sup>3</sup> Mihail Čehov (1891-1955), ruski kazališni glumac, redatelj, autor i praktičar. Njegov otac Aleksandar bio je brat velikog dramatičara Antona Čehova. Čehov je postao najbriljantiji učenik Stanislavskog, proučavajući metode afektivnog pamćenja, a kasnije i duhovnu znanost i ideje Rudolfa Steinera u vezi s pokretom i govorom čiju je filozofiju uključivao u svoja djela. Razvio je vlastitu glumačku tehniku u kojoj se glumci ne oslanjaju na osobna sjećanja da bi prizvali emocije, već poštujući glumca kao slobodnog kreativnog umjetnika razvija nove alate uključujući maštu i psiho-fizičke tehnike koje poboljšavaju povezanost uma i tijela. Glumac može koristiti zamišljeno tijelo ili psihološku gestu za svoj lik i početi istraživati stvarnost, pokret i govor svog lika (Čehov 2005: 24).

## 2. Artaud i Decroux

S pojmom fizičkog teatra susrećem se 1994. godine na studiju izvedbenih umjetnosti u Londonu gdje otkrivam metafizičko kazalište Antonina Artauda<sup>4</sup>. Artaud svjedoči o balijskom kazalištu koje na sceni (idejno i dramski) komunicira tijelom, potpuno neovisnom o pisanom scenariju i govoru. Takvo kazalište, smatra Artaud, koristeći pritom gestu, zvuk, boju i pokret, poprma svoju izvornu, metafizičku i religioznu ulogu (Artaud 1995: 50-51). „Učiniti govor dominantnim nad objektivnom ekspresivnošću geste i svega što na sceni prostorno djeluje na um kroz osjetila, znači okrenuti leđa fizičkim zahtjevima pozornice i pobuniti se protiv njezinog potencijala“ (Artaud 1998: 52). Artaud smatra da je sfera kazališta fizička, a ne psihološka. 1999. godine, također u Londonu, upisujem Ecole de Mime Corporeal Dramatique<sup>5</sup> s posljednjim asistentima Etiennea Decrouxa, francuskog glumca i redatelja, često zvanim „ocem moderne mime“ te ostajem u njihovom studiju gotovo tri godine. Decroux je 20-tih godina prošloga stoljeća u Parizu zajedno s Antoninom Artaudom, Jeanom Louisom Barraultom<sup>6</sup>, Charlesom Dullinom<sup>7</sup>, Jacquesom Copeaom<sup>8</sup> i drugim utjecajnim kazališnim

---

<sup>4</sup> Antonin Artaud (1896-1948), francuski pjesnik, kazališni glumac i redatelj, pisac, dramaturg, esejist i teorist, vodeća je figura u nadrealističkom pokretu i autor djela „Kazalište i njegov dvojniki“ u kojem proučava problem sukoba između tjelesne i intelektualne prirode čovjeka (Schechner 2013: 84; Artaud 1993: 108). Studirao je kod Charlesa Dullina, jednog od najutjecajnijih kazališnih učitelja tog vremena, a nakon Dullina osniva vlastito kazalište „Alfred Jarry Theatre“ (Artaud 199: 105-106). Poznat je kao jedan od glavnih figura europske avangarde, imajući dubok utjecaj na razvoj eksperimentalnog kazališta dvadesetog stoljeća svojom konceptualizacijom „Kazališta okrutnosti“. Njegove su ideje pomogle potaknuti odmak od dominantne uloge jezika i racionalizma u izvedbenoj praksi.

<sup>5</sup> „Ecole de Mime Corporeal Dramatique“ osnovali su u Parizu 1984. Wasson i Soum, posljednji asistenti Etiennea Decrouxa. Školu su preselili u London 1995. godine, potpuno posvećeni razvoju, rastućem repertoaru i dramaturgiji korporalne mime, njihov Londonski studio pohađala sam između 1999. i 2003. godine, a 2002. godine nastupam u njihovoj produkciji „Alice in Wonderland“ u Peacock's Theatre - Sadler's Wells u Londonu.

<sup>6</sup> Jean Louis Barrault (1910-1994), francuski kazališni glumac i mimičar, student Charlesa Dullina. Također je učio mimu i kod Étiennea Decrouxa i njih su dvoje blisko surađivali dvije godine, proizvodeći korporalne mimske komade, pojedinačno i zajedno. Njegova najpoznatija filmska uloga bila je pantomimičar Deburau u filmu Marcela Carnéa „Les Enfants du paradis“ (1945.), u kojem glumi i Etienne Decroux.

<sup>7</sup> Charles Dullin (1885-1949), francuski glumac, kazališni ravnatelj i redatelj. Dullin je bio učenik Jacquesa Copeea, a 1921. osnovao je Théâtre de l'Atelier koji je nazivao „laboratorijskim kazalištem“. Dullin je poseban naglasak stavljao na mimu, gimnastiku, produkciju glasa i razne improvizacijske vježbe koje su imale za cilj pojačati osjetilnu percepciju. Cilj Dullinovog treninga bio je stvoriti „kompletnog glumca“. Dullin je inspiraciju tražio u velikoj mjeri u istočnoazijskim kazališnim tehnikama, a posebno japanskom *Noh* kazalištu. Učenici Charlesa Dullina bili su Antonin Artaud, Jean-Louis Barrault, Étienne Decroux i Marcel Marceau. Corrine Soum, moja učiteljica mime iz „Ecole de Mime Corporeal Dramatique“, nakon rada s Decrouxom, bila je profesorica u školi francuskog mimičara Marcela Marceau sedam godina.

<sup>8</sup> Jacques Copeau (1879-1949), francuski kazališni redatelj, producent, glumac i dramaturg. Osnovao je Théâtre du Vieux-Colombier u Parizu. Prema Albertu Camusu, „u povijesti francuskog kazališta postoje dva razdoblja: prije Copeaua i nakon Copeaua“ (Camus 1965: 1698). Želio je parišku pozornicu osloboditi komercijalizma i



redateljima i umjetnicima toga doba, koji su pomicali granice tradicionalnog, često tražio odgovore u kazališnim praksama Istoka (Decroux 1963: 2-15). Tehnika korporalne mime glumcu omogućuje da nauči teatralno izraziti ljudsko ponašanje, od njegovih najpraktičnijih aspekata do onih apstraktnijih i duhovnih. To je umjetnost misaonog tijela (eng. *thinking body*). Artaud navodi da u metafizičkom kazalištu Istoka forme poprimaju svoje značenje i smisao na svim mentalnim razinama, za razliku od zapadnog kazališta sa svojim psihološkim tendencijama koje poprimaju smisao samo na jednoj, intelektualnoj (Artaud 1995: 54).

### 3. Jezik snova

Proučavajući kazališnu teoriju Artauda i upoznavajući se s Decrouxovom korporalnom mimom, otkrivam jednu novu, drugačiju dimenziju značenja scenskog jezika, koja odbacuje dijalog riječima te im pripisuje značaj koje riječi imaju u snovima (Đuretić 2015: 119). Korporalna mima zasniva se na poduzimanju radnji i davanju strukture idejama i emocijama, to je učenje kako ljudski duh može pronaći krajnje ispunjenje u fizičkom obliku. Polazeći od te perspektive i dugogodišnjim istraživanjem integrativnih praksi, kako u kazališnoj umjetnosti tako i u tradicionalnoj medicini Istoka, u ovom diplomskom radu nastojim integrirati dramski tekst i govor sa scenskim pokretom i pri tome bivati u stanju tijela i uma koje je prisutno i usredotočeno te koje uključuje koordinaciju disanja i pokreta, kako bih imala pristup dubljoj svijesti, dubljem unutarnjem glasu i dijalogu, kreativnom impulsu koji nadahnjuje i stvara. Grotowski smatra da glumac mora biti u stanju kreirati osobni psihoanalitički jezik pokreta i glasa na način na koji pjesnik stvara svoj jezik od riječi (Grotowski 1968: 30).

### 4. Prije nastupa: Laboratorij preobrazbe

Osim fizičkog teatra i tehnika glume, na prvoj godini studija izvedbenih umjetnosti na Westminster Kingsway College počinjem učiti jogu<sup>9</sup> i druge tehnike osvještavanja tijela i uma,

---

sumornosti koju je predstavljalo bulevarsko kazalište te pomaknuti kazalište u jednostavniji stil, oslobođen ukrasa, koji je zamračio čak i najfinije tekstove. Kada je Konstantin Stanislavski, ravnatelj Moskovskog umjetničkog kazališta, došao u Pariz u prosincu 1922. godine, on i njegova trupa bili su srdačno primljeni na pozornici Vieux-Colombier.

<sup>9</sup> Riječ *yoga* izvedena je iz sanskritskog korijena *yuj* što znači vezati, spojiti, pričvrstiti, usmjeriti i koncentrirati pažnju kako bi je upotrijebili za meditaciju. Joga je, dakle, umjetnost koja dovodi nekoherentan i raspršen um u reflektivno i koherentno stanje (Iyengar 2004: 4). Joga sustavno podučava čovjeka da se razotkriva od vanjskog

kao što su Feldenkrais<sup>10</sup> i Aleksander tehnika<sup>11</sup>, a 1997. godine putujem u Indiju gdje dolazim u susret s tom drevnom duhovnom i kulturnom tradicijom. Rafolt navodi da je Grotowski u kontekstu glumišnih laboratorija razvijao različite principe treninga za scensku izvedbu, ugledajući se u drevne transformacijske procese i tehnike iz Indije, Kine i Japana, nastojeći dovesti glumce u stanja preobrazbe koja je sve prisutna na pozornici u obliku transportacija u različite uloge (Rafolt 2019: 43). Stanislavski, opisujući *flow* koji glumac doživljava svojom zaokupljenošću dramom, uronjen u njezine izmišljene okolnosti, upotrebljava izraz „ja jesam“, određenu vrstu koncentracije uma razvijenu iz meditacijskih tehnika joge (Leach 2004: 32; Magarshack 1950: 322). Trening glume na drugoj godini studija sastojao se od rada na klasičnom i modernom dramskom tekstu za što je bilo potrebno odlično znanje engleskog jezika, koje na samom dolasku u Veliku Britaniju nisam imala te se sukladno scenskim mogućnostima i danim uvjetima nastavljam razvijati u izvedbenom žanru fizičkog kazališta (eng. *physical theatre*<sup>12</sup>), specijalizirajući se u korporalnoj mimi, a kasnije pronalazeći smisao

---

tijela sve do božanskog u sebi, „od tijela do živaca, a od živaca do osjetila, iz osjetila ulazi u um, koji kontrolira emocije. Iz uma on prodira u intelekt, koji vodi razum. Od intelekta, njegov put vodi do volje, a time i do svijesti (*chita*). Posljednji stupanj je od svijesti do njegovog Sebstva, samog njegovog bića (*Atma*)“ (Iyengar 2004: 5). Iyengar smatra da su, kada je um kontroliran, intelekt i srce ujedinjeni, čime se Viši Ja otkriva (Iyengar 2004: 34).

<sup>10</sup> Feldenkrais, Moshe (1904-1984), ukrajinsko-izraelski inženjer i fizičar 1981. godine napisao je: „Um se postupno razvija i počinje programirati funkcioniranje mozga. Moj način gledanja na um i tijelo uključuje suptilnu metodu ponovnog 'ožičenja' (eng. *rewiring*) strukture cijelog ljudskog bića kako bi bilo funkcionalno dobro integrirano, što znači biti u stanju činiti ono što pojedinac želi“. On dalje smatra da svaka osoba ima mogućnost 'ožičiti se' (eng. *to wire himself*) na jedinstven način. Feldenkrais je uočio da misli dovode do promjene u mišićima, te da se upotrebom mozga pokreću: motorički pokret, misao, osjećaj i osjet. Svijest o pokretu temelj je Feldenkraisove metode, a fokus na samosvijesti temelji se na meditativnom aspektu istočnjačkih borilačkih vještina (Doidge, 2017: n.p.)

<sup>11</sup> Frederick Matthias Alexander (1869-1955), je izumitelj Alexanderove tehnike koja se temelji na ideji da loše držanje stvara niz zdravstvenih stanja. Basmajiah (1996:74) objašnjava kako je Alexander smatrao da je kinestetička i proprioceptivna senzorna svijest relativna, a ne istiniti pokazatelji odnosa osobe unutar sebe ili okoline. Alexander je došao do spoznaje da se ponavljanjem radnje potiče stvaranje navika, koje se jednom uvježbane mogu koristiti bez povratnih osjeta da su učinkovite. Kratkovidne navike mogu s vremenom postati štetno preuveličane, mada će i one prestati nakon što ih osvjestimo i spriječimo.

<sup>12</sup> Fizički teatar žanr je kazališne izvedbe koji obuhvaća pripovijedanje primarno fizičkim pokretom. Najpoznatije dvije metode modernog izraza fizičkog kazališta jesu Jacques Lecoqova škola mime i klauna u Parizu L'École Internationale de Théâtre i korporalna mima francuskog majstora Etiennea Decrouxa. Istočne kazališne tradicije utjecale su na razvoj i stvaranje fizičkog kazališta jer imaju visok stupanj tjelesne obuke i vizualna su remek-djela. Jerzi Grotowski, Peter Brook i Jacques Copeau bili su pod utjecajem japanskog *Noh* kazališta, a Butoh pokret je utjecao na zapadne praktičare posljednjih godina i ima određene sličnosti s Lecoqovim treningom mime u smislu ideja. U svojoj izobabzi u Londonu imala sam priliku učiti obje ove metode fizičkog teatra kao i Butoh plesa.

u japanskom Butoh<sup>13</sup> plesu, usvajajući tehnike Tatsumija Hijikate<sup>14</sup>, Keitha Johnstona<sup>15</sup>, Johna Wrighta<sup>16</sup>, Jacquesa Lecoqua<sup>17</sup> i Etiennea Decrouxa. Pri povratku iz Indije, na jesen 1997. godine upisujem Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre<sup>18</sup> u Londonu i tu se susrećem s takozvanim „apstraktnim pokretom“ (korporalnom mimom), tehnikom koju je Desmond Jones, britanski glumac i redatelj 60-tih godina, kao student, a kasnije i asistent, učio od samog Decrouxa u njegovom oskudnom Pariškom studiju, u podrumu obiteljskog doma. Desmond me je svojim raznolikim i tjelesno orijentiranim repertoarom iz treninga za modernog glumca podučio raznim metodama za integraciju pokreta i riječi i utjecaju koji takav pristup treninga ima na koncentraciju uma i tijela, a time i na njihovu integraciju u stvaralačkom i terapijskom kontekstu, zasebno. Stjepanović podsjeća da govor tijela koristimo u

---

<sup>13</sup> Butoh, ili 'Ples tame', avangardni je plesni pokret nastao u poslijeratnom Japanu, pod utjecajem tradicionalnih *Kabuki* i *Noh* kazališta i *Ukiyo* drvoreza u boji iz 17. stoljeća sa svojim stiliziranim portretima ljudskih lica i figura, koji predstavljaju tradicionalnu japansku žensku gracioznost. Butoh je 1959. godine osnovao Tatsumi Hijikata, a proizlazi iz istog koncepta praznine slične zenu (nazvane *Mu*). Estetika Butoha poigrava se s metafizičkim transformacijama i prirodnim procesima rađanja i raspadanja te nadilazi društveno i ulazi u podsvjesno tijelo, to je proces pronalaženja izraza iskonskog tijela (Horton Freileigh 1999: 6-44). Svoju sadašnju učiteljicu Butoh plesa Yumiko Yushioka upoznala sam na Tajlandu 2018. godine, i pratim ju i dalje diljem svijeta. Yumiko je bila članica prve ženske Butoh plesne trupe koju je osnovao Ko Murobushi, vodeći nasljednik izvorne vizije Butoha, Tatsumija Hijikate. Prvi puta dolazim u susret s Butohom u Londonu 2001. godine s plesačicom Marie-Gabrielle Rotie.

<sup>14</sup> Tatsumi Hijikata (1928.-1986.), japanski koreograf i utemeljitelj žanra plesne izvedbene umjetnosti pod nazivom Butoh. Do kasnih 1960-ih, počeo je razvijati tu plesnu formu, koja je visoko koreografirana sa stiliziranim gestama izvučenim iz njegovih sjećanja iz djetinjstva na njegov dom u sjevernom Japanu (Baird 2012: n.p.).

<sup>15</sup> Keith Johnstone, britanski i kanadski pionir improvizacijskog kazališta, pedagog, dramaturg, glumac i kazališni redatelj, najpoznatiji po izumu *Impro sustava* koji pristupa obuci glumaca potičući spontano, suradničko stvaranje koristeći intuiciju i maštu sudionika (Dudeck 2013: n.p.). Desmond Jones, moj učitelj mime i fizičkog teatra, radio je u Londonu s Keithom Johnstoneom, guruom moderne verbalne improvizacije i glumačkih tehnika, te je nastupao s njegovom legendarnom improvizatorskom grupom *Theatre Mashine*.

<sup>16</sup> John Wright nagrađivani je međunarodni učitelj i kazališni stvaratelj. Suosnivač je Trestle Theatre Company, specijalizirane za masku i fizičko kazalište i *Told by an Idiot*. Godine 1993. dobio je Greater London Arts Award za doprinos profesionalnom usavršavanju. Temeljni su principi njegovog pristupa kazališnom stvaralaštvu razigranost i pronalaženje igre. Sudjelovala sam u njegovoj klaunskoj radionici u Londonu te na razvojnoj radionici osmišljavanja *The Case*, produkcije za Opera Circus trupu 2002. godine.

<sup>17</sup> Jacques Lecoq (1921.-1999.), francuski kazališni glumac i glumački trener pokreta. Osnivač *École internationale de théâtre Jacques Lecoq* u Parizu i metode fizičkog kazališta, scenskog pokreta i mime. Njegova obuka temeljila se na kreativnosti izvođača, za razliku od podučavanja skupa vještina. Neke od njegovih tehnika učila sam direktno od Desmonda Jonesa koji je pohađao Lecoqovu školu u Parizu.

<sup>18</sup> Desmond Jones, jedan od začetnika fizičkog kazališta u Engleskoj, te osnivač i direktor najdugovječnije *School of Mime & Physical Theatre* u Velikoj Britaniji. Bio je redatelj scenskog pokreta u dva holivudska epika, karijeru je započeo u kabareu, reviji i filmu s Peterom Cookom i Johnom Cleeseom. Dvije je godine proveo u Parizu kod velikog učitelja mime Etiennea Decrouxa i učio je i od Jacquesa Lecoqa. Desmond me je naučio tehnikama pripovijedanja (eng. *storytelling*), *commediji dell' arte*, maski, modernoj i klasičnoj mimi, izolacijskim vježbama, tehnikama mimske iluzije, bojama, elementima, skokovima, robotu, djetetu, gestama i gestikulacijama, karikaturama, skulpturi, lutki i mnogim drugim.

komunikaciji zasnovanoj na tjelesnoj ekspresiji te da u tu komunikaciju ubrajamo mimu, gestu, držanje tijela i fizičke radnje (Stjepanović 2013: 285). Nakon godinu i pol dana provedenih s Desmondom, kao studentica, a kasnije i njegova asistentica odlučila sam nastaviti istraživanje u korporalnoj dramskoj mimi i naredne godine odlazim u Ecole de Mime (franc. škola mime) u sjevernom Londonu gdje osim tehnike i kompozicije učim izvoditi cijeli Decrouxov repertoar fizičkih kazališnih komada koji se razlikuju od bilo koje adaptacije pisanih drama ili književnog teksta. Decroux je inzistirao na improvizaciji nakon koje se pronalazi tema za umjetničko istraživanje i zatim stvara djelo; bio je poznat po izreci „činiti vidljivim nevidljivo“. Na trećoj godini studija započinjem umjetničku suradnju s Londonskom *live art* umjetnicom i redateljicom Marisom Carnesky, dobitnicom The Laurence Olivier<sup>19</sup> nagrade za Best Entertainment i Time Out-Best Theatre nagrade 2004. godine za produkciju Carnesky's Ghost Train<sup>20</sup>. Uz Marisu otkrivam Londonsku *live art* scenu, koja uključuje rad umjetnika sa samog ruba kazališta, plesa, filma i videa, kao i društveno-političkog aktivizma te novog izražajnog jezika digitalnog doba. „Ghost Train“ bio je veliki uspjeh, ali i kraj desetogodišnje karijere. Na ljeto 2004. godine zadobivam ozljedu torakalnog dijela kralježnice nakon čega se okrećem rehabilitaciji, koja traje nekoliko godina, i educiram u joga i pilates instruktora, a 2008. godine upisujem preddiplomski sveučilišni studij kineske medicine te postepeno napuštam rad u mimoskoj umjetnosti i okrećem se drugačijoj vrsti rada na tijelu. Četverogodišnji sveučilišni studij kineske medicine i akupunktura (eng. *Bachelor of Science Honours Degree*) otvara mi nove horizonte u razumijevanju ljudskog tijela učeći me paralelno o istočnoj i zapadnoj medicini i o modernoj znanosti, od čega me osobito privukla neuroznanost i psiho-neuro-endokrino-imunologija<sup>21</sup>, pomoću koje se mogu objasniti i mehanizmi na koje djeluje akupunktura<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> Nagradu *Laurence Olivier* svake godine dodjeljuje *Society of London Theatre* za priznanje izvrsnosti u profesionalnom kazalištu u Londonu. Ova nagrada međunarodno je priznata kao najveća čast u britanskom kazalištu.

<sup>20</sup> Carnesky's „*Ghost Train*“ jest 400 četvornih metara širok *fairground ride*, umjetnička instalacija i vizualno kazalište. Radila sam kao suradnik Carnesky's kreativnog tima između 2002. do 2004. godine, nastupajući u Londonu i Manchesteru. To je bio moj posljednji profesionalni angažman, vrhunac karijere i završetak životnog ciklusa koji je trajao cijelo jedno desetljeće u kojem sam istraživala tijelo u scenskoj izvedbi, rat i sukob, dualnost u duhovnosti, a temeljio se na migraciji žena iz istočne u zapadnu Europu i novi početak još jednog putovanja, duboko u tijelo.

<sup>21</sup> Psiho-neuro-endokrino-imunologija (P.N.E.I.) znanstveno je područje proučavanja koje istražuje vezu komunikacija između živčanog, endokrinog i imunološkog sustava i korelacije tog međusobnog razgovora s fizičkim zdravljem. P.N.E.I. inovativni je medicinski pristup, predstavlja promjenu modela s isključivo biomedicinskog pogleda na zdravlje i bolest, na više interdisciplinarni pogled (Franca et al. 2017: 123-134).

<sup>22</sup> U kineskoj medicini i akupunkturi *um i tijelo* međusobno su povezani jer su i mentalna i medicinska stanja vezana *Qi*-jem. To se jasno vidi u kineskoj upotrebi istog znaka, *Xin*, koji znači i 'srce' i 'um'. *Qi* nije ograničen

Četrnaest godina kasnije, predana pozivu akupunkturologinje, na diplomskom studiju neverbalnog teatra na Akademiji za umjetnost u Osijeku, na kolegiju plesno kazalište, vraćam se svojim izvođačkim korijenima i razvijam izvedbu u žanru izvedbenog predavanja (eng. *lecture performance*) pod mentorstvom profesorice Barbare Matijević naslova „Božanstveno je umiriti bol“, u kojoj po prvi puta hibridno spajam svoje znanstveno i umjetničko istraživanje u području tjelesne (i nacionalne) boli, metafizičkog kazališta Antonina Artauda i kineske medicine: akupunktura. Poznato nam je da je Artaud istraživao ne samo orijentalno kazalište, već i orijentalnu (i energetsku) medicinu, akupunkturu, pranajamu<sup>23</sup> i jogu pokušavajući doprijeti do same srži našeg bića, transformirajući stanja svijesti i osvještavajući glumca (Artaud 1993 :61). Grotowski je vjerovao da je u glumcu potrebno razviti jedinstvenu anatomiju tražeći i otkrivajući središta koncentracije na tijelu za različite načine glumljenja koja se mogu koristiti kao izvori energije (Grotowski 1968: 33). Artaud je istražujući sredstva izazivanja transa, smatrao da upravo kineska medicina i akupuntura mogu doprinijeti razvoju naših najosjetljivijih tjelesnih funkcija (Artaud 1964: 61). „Ključ bacanja publike u magični trans je unaprijed znati na koje točke pritiska u tijelu treba utjecati“ (Artaud, 1993:101). Artaud je nastojao stvoriti kazalište koje nadilazi um i psihologiju (Grotowski 1968: 67), dok nam Grotowski govori o metodi konfrontacije osobnih ograničenja, o procesu samospoznaje, u određenom smislu o terapiji u kojoj sve postaje integrirano i cjelovito (Grotowski 1968: 77).

## 5. Kazališta Istoka i Zapada

Moja dosadašnja istraživanja u području kazališne i scenske umjetnosti te istočne medicine i tjelesno orijentiranih duhovnih praksi, integrativni su dio moje osobnosti koju donosim na scenu, stoga u želji da integriram dosadašnja znanja, kao i da naučim nova, za diplomski rad

---

na fizičko tijelo te igra ulogu u kineskom razumijevanju emocionalnog ili mentalnog zdravlja kao i društvenog i duhovnog života (Birch and Felt 1999: 102).

<sup>23</sup> Prema Upanišadama, *prana* je princip života i svijesti. Prana se može prevesti kao dah, no to je samo jedna od mnogih njezinih manifestacija u ljudskom tijelu. *Pranayama* je umjetnost i sastoji se od tehnika kojima se dišni organi pokreću i šire namjerno, ritmično i intenzivno. Sastoji se od dugog i kontinuiranog toka udisaja, izdisaja i zadržavanja daha. To disciplinirano disanje pomaže umu da se koncentrira i omogućuje praktikantu da postigne zdravlje i dugovječnost (Iyengar 2004: 14). Pranayama je korijen duhovnog znanja, znanja o Sebstvu (Iyengar 2004: 53).

odabirem modernu kazališnu dramu „Molly Sweeney“<sup>24</sup> irskog autora Briana Friela<sup>25</sup> te mentoricu i sumentoricu u području tradicionalnog kazališta i suvremenog plesa kao dviju glavnih pedagoških metoda zastupljenih na studiju neverbalnog teatra. Brian Friel irski je dramaturg i pisac kratkih priča. Smatran je jednim od najvećih živućih dramatičara na engleskom jeziku.

Njegova drama Molly Sweeney inspirirana je esejem neurologa Olivera Sacksa „Vidjeti i ne vidjeti“, priči o čovjeku koji je bio slijep od ranog djetinjstva ali je uspio vratiti dio vida nakon operacije, što je medicinski iznimno rijedak slučaj. Kao i u mnogim drugim slučajima, pacijent je to iskustvo smatrao duboko uznemirujućim. U tom hibridnom umjetničkom istraživanju nastojim osloboditi tijelo od ega (uma, misli), podvrgavajući ga psiho-fizičkom treningu razvijajući fleksibilnost i usredotočenost tijela i uma potrebne za pronalazak autentičnog pokreta, geste, manerizma i hoda dramskoga lika kroz Labanov/Bartenieff<sup>26</sup> sustav pokreta (LBMS), esencijalni pokret i karakter Molly, koristeći dramski tekst. „Koncentracija je pravilno usmjereno i funkcionalno ograničeno opažanje, pozornost na svojoj najvišoj razini, obuzetnost predmetom, usredotočenost i 'potpuni samozaborav u ulozi'. Kao takva, ona nadilazi niže spoznajne oblike i postaje uvjet i sredstvo intuitivne spoznaje, konkretno u glumi: koncentracija je psihotehničko sredstvo, osnova za podsvjesno stvaralaštvo ili radikalnu autopenetraciju“ (Stjepanović 2013: 200). Gordon Craig<sup>27</sup>, engleski kazališni praktičar,

---

<sup>24</sup> Dramu „Molly Sweeney“ preveo je s engleskog Damir Munitić (1953.-2011.), hrvatski kazališni redatelj i profesor na Akademiji dramskih umjetnosti u Zagrebu i ravnatelj Drame osječkog HNK u sezoni 2004./2005. Munitić tijekom svog pedagoškog rada za potrebe predavanja prevodi članke i literaturu. (Zozoli, Lidija: *In memoriam: Damir Munitić (1953.-2011.)*. *Predanost pedagogiji kazališne režije*, Vijenac br. 448-5. svibnja 2011., tekst preuzet s mrežnih stranica Matice hrvatske).

<sup>25</sup> Briana Friela (1929.-2015.) nazivali su „irskim Čehovom“, a njegove drame uspoređivali s onima Samuela Becketta, Arthura Millera, Harolda Pintera i Tennesseea Williamsa. 1963. napisao je svoj prvi dramski uspjeh, „Philadelphia, Here I Come!“, primivši nominaciju za nagradu *Tony* za najbolju dramu 1966. godine, s dramom „Dancing at Lughnasa“ 1990. godine debitirao je u dublinskom Abbey Theatre; kasnije je preselio u London i Broadway, osvojivši nagradu *Laurence Olivier* (1991.) i nagradu *Tony* (1992.) za najbolju predstavu.

<sup>26</sup> Laban Von Rudolf (1879.-1958), njemački plesni pionir čiji je rad uključivao razvoj sustava notacije pokreta i ekspresionistički ples (Schechner 2013: 216). Labanova analiza pokreta, ponekad zvanom i Laban/Bartenieffova analiza pokreta, metoda je i jezik za opisivanje, vizualizaciju, interpretaciju i dokumentiranje ljudskog kretanja. Temelji se na izvornom djelu Rudolfa Labana, koje je razvila i proširila Irmgard Bartenieff. Labanova analiza pokreta uključuje anatomiju, kineziologiju i psihologiju. Koriste ga plesači, glumci, glazbenici i sportaši, fizikalni i radni terapeuti i psihoterapeuti (Newlove 1993: n.p.).

<sup>27</sup> Gordon Edward Craig (1872.-1966), utjecao je na razvoj kazališta u 20. stoljeću. Craig je nastojao kreirati kazališnu umjetnost u kojoj će se stvarnost, umjesto reproduciranja tradicionalnim metodama prikazivanja, nadilaziti i tumačiti simbolom. Decroux u svojoj knjizi „Words on Mime“ svjedoči o vremenu kada se avangarda sofisticiranog društva pridržavala doktrine realizma u umjetnosti, u kazalištu je to bio Stanislavski te navodi da Gordon Craig odabire svoj trenutak stvaranja otpora protiv realizma i to čini na svim kazališnim frontama u administraciji, režiji, dizajnu, tekstu i glumcu. Njegov konačni cilj bio je promijeniti kazalište u izvornu umjetnost (Decroux 1977: 5).

glumac, producent i redatelj-dizajner proučavajući orijentalni teatar i simbolički pokret, za koji je smatrao kao najčistiji jezik kazališta, govori da bi povukao sve što je napisao u njegovom eseju „O glumcu i nadmarioneti“, kada bi glumac Zapada postao ono što je glumac Istoka bio i jeste, pri tome navodeći da nema namjeru nametnuti istočnjačku formu zapadnom glumcu, ali se nada da je moguće izumiti formu koja će glumcu Zapada biti od koristi (Đuretić 2015: 38-40).

## 6. Tijelo u kazalištu

Artaud se smatrao buntovnikom koji je propitkivao cjelokupnu kazališnu tradiciju, za koju je smatrao da je konceptualno od samog početka bila promašena, on se buni protiv „realističkog dramskog principa“ koji imitira i predstavlja se na bezopasan način, bez imalo rizika i kreativnosti (Đuretić 2015: 102). „Postoji nešto apsolutno u tim prostornim konstrukcijama, vrsta pravog fizičkog apsoluta koju samo istočnjaci mogu zamisliti - jer se od naših europskih kazališnih koncepata razlikuju uzvišenošću i promišljenom smjelošću svojih ciljeva čak i više nego neobičnom savršenosti svojih produkcija“ (Artaud 1995: 47).

Mejerholdova<sup>28</sup> biomehanika je na sebi svojstven način bila također određena vrsta pobune protiv konvencionalnog kazališta u kojem glumac neprekidno govori (Đuretić 2015: 73). Prilikom improvizacija za vrijeme kolegija Analiza pokreta te praktičnog dijela priprema za diplomsku izvedbu u mediju scenskog pokreta i plesa, odlazim u ekstrakciju esencije nekoliko odabranih radnji i pokreta, a taj je proces zahtijevao predanost i pripremu. Dobiveni materijal koji sam intuitivno osjećala kao duboku unutarnju istinu odabranog lika bio je kasnije izazov primijeniti u radu s dramskim tekstom i konvencionalnom metodom glume, ali o tome piše nešto kasnije u radu. Za mentoricu diplomskog rada odabrala sam profesoricu i glumicu Vlastu Ramljak, koja mi je prije uloge mentora na drugoj godini studija predavala na kolegiju Glas i

---

<sup>28</sup> Mejerhold, Vsevolod Emiljevič (1874. -1940.), ruski kazališni redatelj, glumac i kazališni producent, jedan od temeljnih snaga suvremenog kazališta, izumitelj „biomehanike“, sustava kinetičke glume koristeći visoko stilizirane, ekspresivne pokrete (Schechner, 2013: 252). Njegovi provokativni eksperimenti u nekonvencionalnom kazališnom okruženju zasnivaju se na simbolizmu i fizičkom biću, a glumačke tehnike koje je podučavao glumcima povezivale su psihološke i fiziološke procese, trenirajući ih da se usredotoče na gestu i pokret kao način tjelesnog izražavanja emocija. Predsmrtna želja Stanislavskog bila je pobrinuti se za život Mejerholda jer ga je smatrao svojim jedinim nasljednikom u kazalištu (Edward 1986: 267). Sovjetska je vlada Mejerholda 1940. godine osudila na smrt jer je podržao boljševičku revoluciju.

govor i pomogla mi je ući dublje u samu srž „Molly Sweeney“, komunicirajući svoje viđenje drame, učeći me nove vještine te tjerajući me da pomaknem granice koristeći postojeće znanje.

Razlog odabira drame „Molly Sweeney“ za diplomski rad bio je povjerenje u proces rada koji sam prošla s profesoricom Ramljak na spomenutom kolegiju, koji je slučajno bio i moj posljednji kolegij na ovom diplomskom studiju i jedinstvena prilika za rad na monodrami. Lik slijepice mi se svidio jer je pružao mogućnost rada na tijelu u scenskom pokretu kao i mogućnost uvida u princip konvencionalne metode glume, koji sam nastojala integrirati s postojećim znanjem i tehnikama te istražiti na koji je način moguće pripojiti tekst i pokret, u svrhu pronalaska vlastitog scenskog izražaja. Ubrzo nakon što sam se upoznala s tekstom, krenule smo s prvim čitanjem.

Drama „Molly Sweeney“ događa se u dva čina, sastoji se od niza monologa koje izvode tri lika koja nemaju interakciju, slojevita je, a lik Molly kompleksan u psihološkom smislu, kako zbog njezine slijepoće i mentalnog stanja nakon operacije vida, tako i zbog njezinih odnosa s tri muškarca koja su utjecala na njezinu sudbinu. Molly je od desetog mjeseca života slijepa, a njezin je otac sudac po zanimanju, nije htio plaćati školu za slijepu, već ju je od ranog djetinjstva nastojao osamostaliti učeći ju životu u taktilnom svijetu, koristeći isključivo osjete dodira i mirisa, kako bi što kvalitetnije mogla živjeti sa svojim nedostatkom. Majka je često bila odsutna te je provodila dane u psihijatrijskoj bolnici.

Uloga Molly bila mi je zanimljiva iz nekoliko razloga, jedan od tih upravo je i njezin svijet dodira koji je tjelesan u izvedbenom smislu i koji ima potencijal za scenski pokret. Za istraživanje lika koristila sam i osobe iz stvarnog života, kao što je američka olimpijska maratonka Marla Runyan, koja je pravno slijepa (eng. *legally blind*), a natjecala se s osobama s normalnim vidom, koristeći pritom samo svoju osvještenost tijela u prostoru, propriocepciju, ehlokaciju te perifernu viziju<sup>29</sup>. Molly je u svom svijetu, kao i gore navedena maratonka, bila samopouzdana, neovisna i emotivno ispunjena, što će se promijeniti kada upozna budućeg supruga Franka i doktora Ricea koji ju nagovaraju na operaciju vida. Zbog osjećaja tjeskobe, depresije i novog života u „stvarnom“ svijetu, Molly će u vrlo kratkom periodu završiti na psihijatrijskom liječenju i u tami svojeg uma. Ova drama i lik su mi također bili zanimljivi jer prikazuju i govore o dvije vrste stvarnosti, unutarnjoj i vanjskoj, od kojih je unutarnju Molly

---

<sup>29</sup> *Production of Different & Able Foundation*: video intervju sa olimpijskom atletičarkom Marlom Runyan (03.04.2021.). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ThMzbOXv4vA> [pristup:02.11.2021.]



poznavala jako dobro, a u drugu je bila razočarana zbog velikih uspona i padova koje je proživjela nakon operacije.

Na drugoj godini studija neverbalnog teatra kroz nekoliko različitih kolegija nastojala sam istraživati lik Molly Sweeney, tako da sam imala priliku s voditeljicom kolegija Analiza pokreta, profesoricom Sanelom Janković Marušić, kasnije i odabranom sumentoricom na diplomskom radu, raditi na analizi lika u pokretu iz odabrane dramske radnje, a koja se temeljila na Labanovoj analizi pokreta i na autentičnom (esencijalnom) pokretu. Istraživanju je prethodio odabir nekoliko dramskih radnji s naglaskom na tjelesno i vizualno, koje sam koristile kao teme za improvizaciju. U procesu su mi oči bile zatvorene, i za auditivnu podlogu koristila sam glazbu. Rad na kolegiju temeljio se na *Laban/Bartenieff* sustavu pokreta te razvojnim obrascima tjelesne organizacije i osnovnim tjelesnim radnjama.

## 7. Glumac i njegova umjetnost

Ljubav prema glumi stekla sam u dobi između šeste i devete godine, kao članica dramske grupe, glumeći u školskim predstavama, no prva sjećanja igrokaza dolaze iz doba vrtića. Tijekom adolescencije taj je afinitet rastao i razvijao se, kako u dramskoj, tako i u plesnoj umjetnosti, no radoznalost prema samospoznaji koja je proizlazila iz ovih umjetnosti, rađa se oko petnaeste godine, kada prvi puta otkrivam filozofiju i duhovnu praksu drevnog Istoka. Odlaskom u London 1994. godine, u svojoj osamnaestoj godini, propustivši jedinstvenu priliku za upis na dislocirani studij glume u Osijeku 1992./1993.<sup>30</sup> godine (u trećem razredu srednje Ekonomske škole) te ubrzo zatim upisom na Westminster Kingsway College (BTEC Performng Arts, Drama and Dance) na studij izvedbenih umjetnosti, glume i plesa, po prvi puta radim na otkrivanju tehnika glume – kako kroz tradicionalne (zapadnjačke) metode kao što je

---

<sup>30</sup> U Osijeku je u listopadu 1992. godine pokrenut dislocirani studij glume kao jednogeracijski studij, u suradnji Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu i Pedagoškog fakulteta u Osijeku. Mentorstvo i nastavu glume obavljao je docent i redatelj Akademije Damir Munitić, a nastavu scenskog govora Vlasta Ramljak (Horvat 2015: 36-37). Zanimljivo je spomenuti da su oboje umjetnika imali namjeru postaviti dramu „Molly Sweeney“ na scenu, no smrt Munitića 2011. godine prekinula ih je u tome.

Stanislavski<sup>31</sup> metoda, tako i kroz istočnjačke metode poput joge i *kirtan*<sup>32</sup> pjevanja. Istraživačka radoznalost u to isto vrijeme, izvan formalne edukacije, navela me je i u proučavanje mitologije i smatrala sam da je biti glumac zanimanje koje zahtjeva. ne samo rad na sebi i psihološku zrelost, već da je to i put ka cjelovitosti bića. Marco de Marinis<sup>33</sup> teatrolog i kazališni antropolog postavlja pitanje uzimajući u obzir genealošku i ontogenetsku razinu, što je to što glumca čini majstorom osjećaja i izraza u biološkom smislu (De Marinis 2006: 154). Vezano za predizražajni smisao glumca, odnosno njegovu tjelesnost na sceni, Barba<sup>34</sup> piše (De Marinis 2006: 157) da glumac svoje tijelo koristi na potpuno drugačiji način u svakodnevnom životu koje je uvjetovano kulturnim i društvenim statusom, u odnosu na uporabu tjelesnih tehnika u kontekstu predstava koje prikazuje na sceni, a koje postaju potpuno drugačije od onih svakidašnjih. Stoga je moguće zaključiti da je umjetnost glumca intrikantno vezana za njegovo unutarnje biće, psihološko stanje, odnosno tjelesnost koja je nesvakidašnja, oblikovana tehnikama koje glumac svjesno koristi kako bi predstavio sebe pomoću transformacija svijesti i tijela u ulogama koje iziskuju rad, disciplinu, trening i vještinu.

Istraživanje za diplomski rad podijelila sam u nekoliko faza:

---

<sup>31</sup> Konstantin Sergejevich Stanislavski (1863.-1938.), ruski kazališni praktičar, poznat je kao vrhunski karakterni glumac i vodeći kazališni redatelj, a njegov najveći uspjeh bila je metoda glumačke obuke. Benedetti (1993: 1) navodi da je Stanislavski metoda prije svega radna metoda za glumce koji rade, aktivnost i praksa te nikakva apstrakcija ili intelektualno poimanje njegovih ideja; to je logičan i koherentan sustav koji nije teoretski konstrukt, već radni proces.

<sup>32</sup> Kirtan je sanskritska riječ koja znači „pripovijedanje, recitiranje, pričanje, opisivanje“ ideje ili priče; uključuje pjevanje mantr, a žanra je religiozne izvedbene umjetnosti koja konotira glazbeni oblik pripovijedanja ili zajedničkog recitiranja duhovnih ideja (Lal 2009: 423-424). Izvođenje uključuje korištenje harmonija, tabla ili flaute, a može biti popraćeno pričom i glumom (Varadpande 1987: 95-96).

<sup>33</sup> Marco de Marinis profesor je povijesti kazališta i izvedbe te semiologije izvedbe na Sveučilištu u Bologni. Učenjak je i stručnjak za kazalište 20. stoljeća, posebice za živuću ostavštinu majstora kazališta, tzv. učitelja-redatelja, Decrouxa, Artauda i Grotowskog (De Marinis and Pecorari 2011: 64). Imala sam priliku prisustvovati njegovom trodnevnom predavanju o Etienneu Decrouxu u Ecole de Mime Corporeal Dramatique u Londonu 2002. godine. Marco de Marinis redovan je predavač i suradnik s Wasson i Soum, osnivačima škole i Decrouxovim posljednjim asistentima.

<sup>34</sup> Eugenio Barba, talijanski je pisac i kazališni redatelj koji živi u Danskoj. Utemeljitelj je kazališta Odin i Međunarodne škole kazališne antropologije. U 1960-tim godinama asistirao je Grotowskom, a od 1979. razvija aspekt rada Grotowskog, istražujući pitanje odakle dolazi „energija“ i/ili „prisutnost“ izvođača? Kao i većina njegovih prethodnika i Barba traži odgovore u orijentalnom kazalištu, osobito azijskim klasičnim izvedbama, a osim azijskih istraživao je i rad kazališnih redatelja poput Mejerholda, Stanislavskog i mime Etiennea Decrouxa (Schechner 2013: 303).

- a) *rad na pokretu* (držanje i hod, karakteristična gesta, srž osobine lika u pokretu koji nije njegovo doslovno ponašanje, već apstraktna verzija srži otjelovljena lika u kretanju, po nekom elementu kretanja);
- b) *rad na tekstu* (čitanje, pamćenje teksta, razumijevanje radnji, scena i cjeline drame, karakterizacija lika, artikulacija govora i intonacija glasa, tehnike glume);
- c) *rad na režiji* (postavljanje tijela i teksta na scenu, kostimografija, scenografija, kreiranje jezika snova, rad s glumcima/izvođačima);
- d) *rad na plesnoj koreografiji* (odabir odgovarajuće glazbe i plesa, koreografiranje sa sumentoricom, adaptacija originalnog koraka s igranom scenom, koordinacija ritma, pokreta, teksta, disanja i projekcije glasa, stvaranje plesnog tijela slijepice u prostoru).

Podatke za rad na pokretu prikupljala sam tako što sam si zadala određene vizualne dramske radnje iz teksta, u svrhu pronalaska *esencijalnog* pokreta, te sam uz glazbu i zatvorenih očiju improvizirala u zadanih nekoliko scena. Improvizacije sam snimala videom, i nakon opservacije, zapisivanja i *feedbacka* sumentorice, naknadno sam analizirala svoje pokrete i radnje, odvajajući odabrane elemente za daljnji rad. Istraživala sam hod slijepice i kretanje u prostoru, vizualni fokus, rad s rekvizitima i objektima u prostoru, kasnije i scenografiju, kostimografiju, rasvjetu i svjetlosne efekte kao i rad na plesnoj koreografiji. Nakon analize improvizacija bila sam u mogućnosti odbaciti „višak dobivenog materijala“, vizualizirati te mapirati dijelove koji su se činili točnim i tako razviti koreografiju pokreta i radnji, na koje sam dodavala odabrani tekst. Govor koji je proizlazio iz ovakvog autentičnog pokreta, bio je izazovan za usklađivanje s dramskim tekstom jer su se miješali scenski stilovi. Kasnije u tekstu navesti ću detalje tog istraživanja; kako iz esencijalnog pokreta, tako i rada na tekstu i glumi te moje napore da pronađem sebi jedinstven jezik u karakterizaciji lika u drami, u čemu sam više ili manje bila uspješna.

Prvi put s dramom „Molly Sweeney“ upoznajem se na kolegiju Govor i glas na drugoj godini studija s profesoricom Ramljak. Rad se sastojao od upoznavanja s dramom i pričom, kao i od razumijevanja scena te pamćenja teksta, svakodnevno čitajući i vizualizirajući scenu po scenu, što je uključivalo i korištenje tijela u prostoru te koreografski pristup mapiranja radnji. Kasnije u tekstu elaboriram razlog mog odabira upravo ove drame i načina rada za diplomsku izvedbu. Imajući u vidu da su oba pristupa radu na drami različita, kako rad s mentoricom glume, tako i rad sa sumentoricom plesa, odlučila sam se koncentrirati na onaj izvedbeni oblik za koji sam mogla dobiti najbolju moguću podršku u istraživanju te prihvatiti one izazove koji su mi bili

novi, ali i u skladu s dosadašnjim istraživanjem, a to je značilo istraživanje iz područja kazališne umjetnosti.

Decroux u svojoj knjizi „Words on Mime“ postavlja pitanje na koji je način moguće uskladiti mimu i riječ, a u ovom kontekstu pokret i govor, odnosno plesnu umjetnost i dramski tekst te u svojoj tezi zaključuje da je isto jedino moguće kada su obje siromašne, odnosno kada jedna ispunjava drugu, smatrajući da se jedna umjetnost mora povući da bi druga došla do izražaja i obje bile u skladu jedna s drugom (Decroux 1963: 32). U tom kontekstu ispred sebe imala sam izazov uskladiti kreirani material iz esencijalnog pokreta, koji se činio apstraktnim u odnosu na realističan prikaz dramskog lika kroz tekst. Stoga sam odlučila fokusirati se na rad na tekstu koji sam namjeravala upotpuniti pokretom i nadala sam se iskoristiti dosada već dobivene materijale. U kasnijoj analizi pojašnjavam prepreke koje sam imala u takvom razmišljanju i radu, odnosno kada i kako mi je bilo moguće osloboditi tijelo od misli i riječi, integrirajući govor i pokret. Smatrala sam da je bilo vrijedno pokušaja, čak i ako dođem do željenog rezultata u samo malom postotku, što se na kraju ispostavilo točnim.

Sljedeća prepreka u radu na tekstu bila je jezik. Prije potpunog razumijevanja značenja teksta na hrvatskom jeziku dramu sam morala čitati i u originalu, na engleskom jeziku, radi potpunog razumijevanja značenja riječi.<sup>35</sup> Tek nakon tog procesa mogla sam početi vježbati govor teksta na hrvatskom jeziku. Nakon toga sam postepeno nastavila s istraživanjem naglaska i tona glasa koji je imao najviše značaja za Molly, a to je bilo moguće tek kada sam potpuno upamtila cijeli tekst drame. Na taj način imala sam priliku izbjeći govorenje bez značenja i tako otići u novo područje karakterizacije gdje mi je bilo moguće osjećati i razmišljati kao lik bez pretpostavke o tome što mislim da bi bilo točno. Bilo mi je potrebno nekoliko mjeseci kontinuiranog rada za vrlo dobro pamćenje cijelog teksta, kao i da pronađem značenje svih riječi da bih mogla nastaviti s istraživanjem govora i glasa. Kada se to dogodilo, glumački posao se konačno krenuo razvijati, emocije su dolazile, slike scena prolazile u mislima, a oči postale prozor u psihološko stanje lika. Tijelo i lice govorili su, a meni se činilo da sam prisutnija svaki put kada bih izgovarala tekst. Razumijevanje tog principa rada ne bi bilo moguće bez stručnog vodstva mentorice, koja me je slojevitim i detaljnim uputama vodila da zamišljam i proživljavam scenu za scenom. Na taj sam način ostala autentična i u liku, jednostavnije sam vidjela cjelinu, brže pamtila tekst i dublje ulazila u ulogu, koja je, kao što sam u početku navela, bila slojevita i

---

<sup>35</sup> 1994. godine emigriram u Veliku Britaniju i tamo ostajem do 2013. godine, u periodu gdje se naturaliziram, educiram i služim engleskim jezikom aktivno u svakodnevnom govoru. Pri povratku u Hrvatsku 2018. godine te upisom na Akademiju za umjetnost u Osijeku 2019. godine, izazov je bio glumiti na hrvatskom jeziku, no vrlo brzo je i ta prepreka bila savladana.

zahtjevana, ne samo zbog lika Molly, već i strukture drame i njezine priča koja započinje i završava u psihijatrijskoj bolnici, a provodi i vraća kroz sve njezine životne uspone i padove. Potpuno razumijevanje teksta i uloge bilo je moguće tek kada su sve scene bile kognitivno prerađene, zapamćene i cjelokupna vizija drame i mentalnog stanja lika usvojena, a o tom procesu kao i razumijevanje ritma i tempa drame govoriti ću nešto kasnije.

Nakon te faze rada na tekstu i govoru, oslanjajući se potpuno na zapamćene scene, bila sam u mogućnosti usmjeriti pažnju i koncentraciju na tijelo i scenski pokret, što je zapravo i cilj umjetničkog istraživanja, integracija govora i pokreta (uma i tijela) te na plesnu koreografiju, koja je zahtijevala dodatno korištenje tjelesne motorike, odnosno osjećaja za ritam i koordinaciju pokreta, plesa, glazbe i govora. To je zapravo i bio najveći izazov, ali i uspjeh u kontekstu istraživanja.

Imajući pred sobom monodramu i veliku količinu teksta za zapamtiti, a s ciljem pripajanja tijela govoru na neki novi način, prvo sam morala izaći iz svog izvedbenog habitusa i dobiti na scenskoj neutralnosti. Najviše vidljivih rezultata tijekom dvogodišnjeg studija u kontekstu neutralnosti na sceni postigla sam na kolegiju koreodrama pod vodstvom koreografa i redatelja Matije Ferlina koji mi je pomogao da svoj stilizirani mimski tjelesni izražaj dovedem do „scenske nule“. Na taj način bilo je moguće postići jedinstvo tijela s dramskim tekstom i realnom interpretacijom lika.

Rad na tekstu zahtijevao je i dobru projekciju i intonaciju glasa, artikulaciju govora te osjećaj za pauze, a tu sam uvidjela da mi je uvelike pomogao dosadašnji rad s mentoricom Vlastom Ramljak na kolegiju Govor i glas na drugoj godini studija te s profesoricom Tatjanom Bertok Zupković na prvoj godini, zatim na kolegijima Pjevanje i Mjuzikl s profesoricom Veronikom Hardy Činčurak, posebice rad koji uključuje tehnike disanja, impostaciju i intonaciju glasa te držanje tijela, kao i rad s profesoricom Selenom Andrić na tehnikama glume. Daljni rad s mentoricom uvelike je pomogao s postavljanjem točnog tona, emocije, izražaja i projekcije glasa te razumijevanjem uloge i mentalnog stanja lika. Mentorica me je svojim uputama gurala izvan mojih granica, osobito jer mi je u početku bio izazov osloboditi emocije na materinskom jeziku.

U ovom radu tijelo je bilo korišteno, no ne i na onoj autentičnoj razini karaktera koju sam prvobitno bila otkrila na kolegiju Analiza pokreta kroz dramski lik. Puno više koncentracije kretalo se u smjeru kognitivnog, u pamćenje teksta, radnji i scena, tako da esencijalni pokret u tom kontekstu ni dublja karakterizacija lika kroz tijelo nisu dobili na vremenu i improvizaciji.

Međutim, rad na dramskom tekstu i govoru te pamćenje teksta bili su put dubljeg ulaska u lik. U tom procesu bio mi je izazov pronaći sebi jedinstven scenski jezik u takvoj realnoj interpretaciji drame, koristeći pritom više od tijela od samo realne ilustracije karaktera.

## 8. Ritam govora i pokreta: Motorika

Kako bih povezala dramu u cjelinu te otkrila ritam scena koje su se razvijale iz radnje u radnju, trebalo mi je vremena za usvajanje značenja pojedinih dijelova teksta i spajanja djelova u jednu veliku cjelinu. Također izazov je bio uspostaviti točan ritam u scenama s plesom, ne samo u koreografiji, već i u korelaciji s govorom i ostalim dijelovima drame koji su prethodili toj sceni, a koja je prikazivala vrhunac Mollyevog emotivnog stanja, utkati ga u sve ono što je dolazilo nakon te scene, kao i postepenu gradaciju cijele drame. Stanislavski tvrdi da je ritam međusoban odnos elemenata strukture i njihov odnos prema cjelini te da se ti određeni momenti moraju podudarati i biti odmjereni u odnosu s ostalim djelovima jer se time održava pažnja publike. Naglašena je i motorika, koja je usklađena s naglašenim i nenaglašenim djelovima tog ritma (akcenata), a ritam je usko povezan s tempom odnosno radnjama (Stjepanović 2005: 143). O tempo-ritmu Stanislavski govori u kontekstu emocionalnog pamćenja radnji što je i meni uvelike pomoglo da pomoću ritma i tjelesnosti zapamtim scene i tekst. S naglašenim ritmom u određenim scenama bilo je moguće stvoriti i raspoloženje, kao i razraditi vanjske i unutarnje osobine karaktera. Stoga je uz upotrebu tempo-ritma bilo moguće ući dublje u sami lik i radnju, odnosno scenu, sve do najvišeg nivoa složenosti, a to je priča (Stjepanović 2005: 144). Stjepanović navodi dva osnovna smjera koja je Stanislavski razlikovao u psihofizičkom treningu glumca, a to su ritam pokreta i ritam govora (Stjepanović 2005: 143-144). Upravo ta dva ritma bila su cilj, ali i izazov je bio uskladiti ih u ovom istraživanju.

U drugom dijelu istraživanja nastojala sam pratiti ritam dramskog teksta i tek kada sam usvojila značenje i zapamtila cijeli tekst, bilo je moguće taj ritam prilagođavati sebi (Stjepanović 2005: 145-146). Rad na tekstu u posljednjem stadiju zahtijevao je koordinaciju plesa, ritma, koraka, glazbe, govora i disanja te pamćenje teksta, a tu su moji uvidi u proces integracije govora i pokreta bili najplodniji. U jednom trenutku, u sceni sam, imajući nekoliko kognitivnih i motoričkih radnji paralelno u fokusu, uz svjesno disanje spontano ispustila emociju koja se činila točnom i autentičnom. U tom je procesu izazov bila koordinacija različitih osjetilnih, kinestetičkih i kognitivnih radnji kao što su memorija, glas, pokret, disanje, ples, osjećaj za

prostor te govor na sceni u liku slijepice koja je u tom trenutku bila potpuno svjesna što će sutrašnjim danom izgubiti na operaciji očiju.

## 9. Glumac i intima: Terapeutska funkcija kazališta

„Tijelo mora bit oslobođeno svakog otpora. Ono, u stvari, mora prestati postojati.“ (Grotowski 1968: 31). Gluma u kontekstu terapije može poslužiti kao instrument kojim ćemo proučavati našu samu srž bića, kako navodi Grotowski, da bismo se izložili publici i time omogućili transportaciju u uloge te poslužili kao ogledalo za vanjskog promatrača da krene na put prema samospoznaji (Grotowski 1968:77). Grotowski je u svom laboratoriju glume težio potpunoj predaji, dubokom prodiranju u sebe, određenoj transcendentalnoj disciplini uma i tijela te da je u tome ključ, kako ga on naziva i svojim radom istražuje, „svetog glumca“ (Grotowski 1968: 32). „Umjetnost, tvrdi Grotowski, nije stanje duše u smislu nadahnuća, niti je stanje čovjeka u smislu zvanja ili funkcije. Umjetnost je sazrijevanje, evolucija, uzdizanje koje nam omogućuje bijeg iz tame u plamen svjetlosti“ (Đuretić 2015: 129-130). U svom procesu integracije raznih tjelesnih i kognitivnih funkcija, um i tijelo bili su potpuno fokusirani i činilo se da su radnje u toj sceni bile najtočnije u odnosu na sve druge, dok su moje emocije uz zvuke tradicionalne glazbe i ritma irskog mornarskog plesa same izašle van. Odgovor publike nije izostao.

## 10. Bijeg iz tame, u svjetlost

Istraživanje koje sam na drugoj godini studija protkala dramom „Molly Sweeney“ i na kolegiju režije s profesorom Jasminom Novljakovićem sadržavao je rad na tekstu i režiju prve scene u kojoj su glumile dvije izvođačice, kolegice na studiju, koristeći pritom odabrani tekst, kostime, glazbu, pokret i ples te elemente rituala, s tim da jedna od izvođačica glumi i govori dok druga glumi i pleše u pozadini iste te scene i koristi scenski pokret kao reprezentaciju podsvjesti glumice čiji glas čujemo u lijevom donjem uglu.

U toj vježbi koristila sam tehnike dramske mime koja sama po sebi govori jezikom snova i poezije, pritom kreirajući refleksiju glavnog lika kao njezinu podsvjest. Vezano za kazališnu režiju, Đuretić se nadovezuje na istraživanja Gordona Craiga koji je smatrao da je uloga redatelja u kazalištu ogromna i da zahtijeva preobrazbu kako bi kazališna umjetnost postala sama sebi dostatna, umjesto da se samo bavi interpretacijom književnih djela (Đuretić 2015: 29). Craig smatra da bi umjetnici budućeg teatra trebali svoju umjetnost graditi iz pokreta i

plesa, odnosno radnje, zatim i scene, uključujući svjetlo, kostime i scenografiju te glas koji osim izgovorene riječi koristi i pjevanu riječ te da je kazališni umjetnik taj koji kreira život u teatru sredstvima koja nemaju život dok ih umjetnik ne dotakne. Craig se time prvenstveno referirao na tijelo koje je nalik slici, više nego na izgovorenu riječ, no težio je sintezi upravo tijela i glasa i novom jeziku pokreta, novoj formi glume te tako dolazi do pojma nadmarionete (Đuretić 2015: 33).

## 11. Ritam drame i kompozicija

Studij Decrouxove metode i tehnike korporealne mime sastojao se od gestualne gramatike (eng: *gestural grammar*), artikulacije tijela, protu-utega (eng. *counterweights*), hodova i kretanja u prostoru (eng. *displacements in space*), stilskih figura, pokretnog kipa (eng. *mobile statuary*), dinamo-ritmovima, muzikalnosti pokreta, improvizacije, repertoara i kompozicije, a fokusira se na tjelesnom izričaju i fizičkoj radnji u kazalištu. Već sam prethodno govorila o ritmu drame, scena, o ritmu govora i glasa i ritmu cjeline, no važno je spomenuti i dobre ili loše, odnosno svjesne i nesvjesne, elemente u organizaciji radnje povezujući pojedinačne radnje u odgovarajući poredak i vremenski okvir (Stjepanović 2005: 141-142). Organizacija tih elemenata u kontekstu drame naziva se još i kompozicija, a tempo se odnosi na brzinu kojom se odigravaju pojedini dijelovi drame te je usko povezan s ritmom jer tempo određuje složenost ritma, fenomen tempo-ritma kojem Stanislavski pridaje isključivu važnost u svojoj metodi glume (Stjepanović 2005: 141-142). U određenim dijelovima drame „Molly Sweeney“ tempo je igrao značajnu ulogu u smislu gradacije od sporog prema brzom, osobito u drugoj sceni, u noći prije operacije, gdje u jednom trenutku Molly dolazi do vrhunca emocije, do spoznaje da čini nešto veliko i važno na što nije imala utjecaj. Vrhunac njezinih emocija bilo je moguće prikazati gradacijom pojedinačnih elemenata i kako bih uspjela osjetiti njezine emocije, frustraciju i bol. Morala sam neprestano imati u vidu cjelinu drame i cjelinu radnje i scene, kao i samog početka i kraja drame te mi je trebalo prilično vremena i rada da mentalno stvorim cijelu sliku kako bi vrhunac njezinih emocija bio što autentičniji i točniji. Đuretić navodi da je radnja niz koji se kad se završi može prepoznati kao cjelina, a kako bi se to postiglo potrebno je da se postupno, odnosno logično, organizira u jednu strukturu, iz prethodne u onu koja slijedi. Potrebno je biti dosljedan u radnjama, poštujući slijed postupaka (Stjepanović 2005: 214). Izazov je također bio i koordinacija različitih radnji, od plesa i pokreta do govora. Stjepanović navodi da se tempo može postići na način da se obrati pozornost na brzinu



odigravanja samog dijela priče ili brzinom povezivanja različitih scena te smatra da je za točan tempo važna ne samo konstanta brzine, već i razumijevanje gradacije tempa od sporog prema brzom u okviru jedne scene (Stjepanović 2005: 143). Za određivanju tempo-ritma u drami „Molly Sweeney“ pomoglo mi je znanje kompozicije iz korporealne mime koja je sadržavala elemente dinamike, ritma te muzikalnosti pokreta.

## 12. Kazalište znanost ili umjetnost: psiho-fizičke moći

Pišući ovaj diplomski rad, kao i za vrijeme priprema za diplomsku izvedbu, prošla sam kroz istraživački proces koji upućuje na određenu metodologiju, eksperiment te koji zahtijeva gotovo znanstveni pristup prikupljanja podataka za analizu i razumijevanja mogućnosti koje um i tijelo nude kako bi bilo što prisutnije u danim trenucima izvedbe. Đuretić navodi da je Grotowski bio stajališta da kazalište ne spada u znanstvenu disciplinu, no ono se apsolutno temelji na glumčevoj metodologiji i tehnici, koja je predvidljiva i ponovljiva (Đuretić 2015: 135). Prema toj izjavi moguće je zaključiti da je kreativni dio procesa stvaranja „materijala“ nepredvidljiv, neponovljiv, spontan i intuitivan, kao i čin izvođenja, iako određeni red i struktura u tom kontekstu već postoje, no postavljanje samog predmeta umjetničkog istraživanja, eksperimenta, metodologije, prikupljanja podataka i njihove analize zahtijevaju logički i znanstveni pristup. Na ovaj se način u umjetničkom istraživanju stvara jedna kohezija, integracija, komplementarnost čovjekovog i glumčevog potpunog potencijala, od koje i znanost može imati koristi.

## 13. Analiza pokreta iz dramskog lika

U ovom dijelu opisati ću dokumentirani proces pripreme tijela za ulazak u samu suštinu osobine lika Molly Sweeney, u mediju scenskog pokreta kroz improvizaciju koja je bila snimana videom za daljnu analizu. U procesu sam koristila kretanje u prostoru kako bih prvo opustila tijelo i postala svjesna svih onih dijelova koji su napeti, produbila disanje i postigla određenu neutralnost. Tijekom cijelog procesa pomogao mi je unutarnji fokus tako što sam imala zatvorene oči prilikom zagrijavanja i pripreme, koristeći u pozadini ambijentalnu glazbu.

Tijekom procesa otkrivanja autentičnog držanja tijela, hoda i karakteristične geste, a imajući u vidu da je Molly gotovo potpuno slijepa u trenutku igranja odabranih scena, odlučila sam zadržati oči zatvorenima, što mi je pomoglo da pronađem unutarnji mir i potrebnu

koncentraciju. Na taj način bilo je jednostavnije doći do čiste emocije i srži njezinog karaktera, ne brinući pritom kako izgledam na van, ali istodobno bivajući svjesna svog tijela u prostoru, svoje težine, vremena u kojemu se improvizacija odvija, kvalitete pokreta, ritma te zadanih radnji i scena.

U nekoliko navrata u kojima sam istraživala esencijalni pokret, došla sam do različitih rezultata, od otkrivanja geste, do eksperimentiranja i jasnije artikulacije radnji koristeći različite dijelove tijela, npr. za češljanje kose, kako bih izbjegla doslovnu interpretaciju ove radnje, uz dane sam upute taj isti pokret češljanja prenijela na drugi dio tijela, na ruku ili nogu, pri tome zadržavajući isti ritam pokreta, ali i istražujući novu kvalitetu i značenje. Novi je pokret tada postao glađenje, umirivanje, njegovanje unutarnjeg nemira dodirivanjem različitih dijelova tijela, nemira koje je bilo uzrokovano zastrašujućim i neočekivanim oblicima svjetlosti koji su izvana ulazili u njezin, tada već gotovo nepostojeći, vid, svjetlost koja joj je stvarala mentalnu bol.

Stjepanović navodi bitnost razlikovanja osnovne radnje kojom se ostvaruje cilj od pomoćnih radnji koje su sastavni dio osnovne radnje, no sama riječ govori da su pomoćne radnje neposredne, ali da čine radnju bogatijom i autentičnijom (Stjepanović 2005: 189). Stoga se da zaključiti i da je u prethodnom procesu traženja esencijalnog pokreta, na određeni indirektan način umirivanje i glađenje rukom po tijelu koje predstavlja samoutjehu, uvjetovano i proizlazi iz osnovne radnje češljanja kose u mraku. U kratkom vremenu taj pokret glađenja i umirivanja uveo me je još dublje u njezino intimno i emotivno stanje jer scena je postavljena u psihijatrijskoj bolnici, šest mjeseci nakon operacije oba oka i u vremenu gdje iz jednog svijeta dodira, u kojem se osjećala sigurno od svojeg djetinjstva, iz temelja mijenja memorijske zapise. Nakon brojnih psiholoških testova i prilagođavanja drugačijoj stvarnosti, uči se u kratkom roku koristiti novostečenim vidom, što ju dovodi do potpunog sloma živaca, depresije i izoliranosti od vanjskoga svijeta jer taj „novi“ svijet sada joj je predstavljao nove izazove s kojima se nije mogla mentalno, fizički ni duševno nositi. Osjećaji nemoći i očaja kroz daljni proces doveli su me do pokreta lupanja glavom o pod, što je i iznutra i na van izgledalo emotivno jako. U tom trenutku mogla sam održavati nekakav kontinuum autentičnog pokreta i krenuti u daljnje istraživanje prostora, hoda i držanja tijela, htjela sam vidjeti što još mogu otkriti u toj mirnoći, samoći i očaju koje sam osjetila kroz ovu radnju.

To me je navelo da istražim i pokret drhtanja ruku te osjećaje brzog lupanja srca i ubrzanog disanja, koji su me dalje doveli do još dubljeg emotivnog stanja, kroz koji je Molly prolazila u

tim trenucima, a koje bih izmjenjivala sa stanjem potpune mirnoće. Ponekad bih se izgubila u procesu, odnosno postala svjesna svojih pokreta pa bih onda ponovno pronašla način da kroz disanje i s vremenom pronađem potrebnu koncentraciju i prazninu uma, otkrijem samu srž do koje sam postepeno dolazila, bez da dodajem nešto svoje što sam možda u tom trenutku pretpostavila kao točno. U procesu sam dakle koristila cijelo tijelo, intuiciju i emocije, a ne samo intelekt kao pretpostavku što bi moj lik slijedeće napravio, kako bih odredila točne i autentične radnje koje su se iznutra osjećale jedinstvenim za Molly.

Prije samog procesa, nakon istraživanja teorije o esencijalnom pokretu te kako do njega doći, odabrala sam dvije scene u koje sam htjela dublje ući, a radnje u tim scenama su bile tjelesne, jednostavne i jasne. U prvoj sceni Molly se češlja i gleda u ogledalo, a pošto je u tom trenutku bila potpuno slijepa i jedino što je vidjela je tama, činilo mi se zanimljivim kao radnja koja opisuje lika, njezinu frustraciju i nemoć te promjenu stanja vrijednosti vanjskog svijeta nad unutarnjim.

Druga scena prikazuje trenutak kada je Molly još donekle vidjela, a gdje ju je svjetlo te oblici i pokreti koji bi se neočekivano i nekontrolirano pojavili niotkuda, zastrašivali, a to kretanje činilo nemirnom. Jedini spas za nju bilo je sjediti nepokretna u tami. Pokrete koje sam odabrala u toj sceni trzaji su glave, držanje glave u rukama, drhtanje ruku, glasno i ubrzano disanje, pokrivanje očiju i ušiju rukama i mirnoća koja bi slijedila. Hodgeson navodi da glumac komunicira ne samo svojim govorom, već i tijelom u cjelini te da je pomoću svakoga aspekta tjelesnog govora moguće komunicirati na nasuptilniji način (Hodgeson 2001: 227). Elementi pokreta koje sam odabrala događaju se pri samom kraju drame, jasne su fizičke radnje koje prikazuju Mollyno psihičko stanje, a dale su mi priliku da uđem dublje u lik te postavim sami početak priče koja počinje s prisjećanjem njezinog djetinjstva, oca i majke i kuće u kojoj je živjela. U odabiru elemenata pokreta nadovezala sam se na analizu tijela kroz principe disanja i težine u tijelu, kvalitete oblika tijela u prostoru, dizanja-spuštanja, otvaranja-zatvaranja i napredovanja-povlačenja. Hodgeson navodi koliko je disanje te kontrola daha izuzetno bitna za glumca, pomoću njega će on ne samo omogućiti kontrolu govora i pokreta tijela, već i razviti fleksibilnost i svjesnost svoje komunikacije (Hodgeson 2001: 231). Što se tiče dinamičkih kvaliteta pokreta dozvolila sam da faktor težine i vremena, odnosno odluka da se pokrenem u prostoru, u danom trenutku bude što prirodnija, da ima svoj tok, početak i kraj. Vezano za dinamiku pokreta Hodgeson smatra da je pokretanje unutarnje energije pokreta jednako važno kao i pokretanje vanjskih energija (Hodgeson 2001: 183). Vezano za prostor tijekom

istraživanja *esencijalnog* pokreta, koristila sam svoj unutarnji prostor te prostor u širem aspektu ne samo tijela, već i prostorijske u kojoj sam se kretala, odnosno scene u kojoj se je nalazio lik.

## 14. Upijanje esencije

Jean Sabatine smatra da istraživanje esencije pokreta može biti korisno glumcu za otkrivanje (tajni) unutarnje stvarnosti lika ili scene, tražeći samu suštinu fizičkog ili mentalnog događaja, time se udaljavajući od doslovnog konteksta i približavajući se apstrakciji. Samo apstrahiranje esencije suprotno je od oponašanja doslovnih fizičkih radnji i proces pronalazi zapanjujuću istinu koju je nemoguće izgovoriti riječima. Svrha je omogućiti izvođaču da iskusi cjelovitost svakog trenutka, svoje emocije, želje, namjere (Sabatine 1995: 116). „Vodeće načelo koje prethodi proučavanju esencije koncept je organskog kretanja. Pokret koji prirodno proizlazi iz jedinstva uma, duha i tijela. Učinkovit je jer uključuje više od samog uma; to uključuje cjelokupno biće, potpunu predanost“ (Sabatine 1995: 116).

Vežano za samo tijelo nastojala sam koristiti organizaciju glava-rep, gore-dolje i lijevo-desno, što je došlo prirodno kroz samo istraživanje esencije pokreta u gore navedene dvije scene, kako bih dobila držanje i hod te karakterističnu gestu: njihanje, glađenje ekstremiteta u obliku češljanja, umirivanje i njegovanje. Trenuci u kojima sam imala reakciju vanjskog utjecaja svjetla koje je Molly činilo nemirnom: trzaji glave, ruku i tijela, pokrivanja glave, očiju i ušiju rukama, udaranje glave o pod te ubrzano i glasno disanje; tu su mi pokreti otkrili unutarnju i organsku realnost lika, duboke intimne trenutke psihološke realnosti koju bi bilo nemoguće za otkriti isključivo kroz intelektualni pristup. Sabatine navodi kako je za uvjerljivu karakterizaciju lika u trodimenzionalnu osobu potrebno razviti u glumcu sposobnost da otkrije organski pokret lika, njegovog hoda, držanja ili geste, pokret koji dolazi iznutra (Sabatine 1985: 158-159). Hodgson pak ističe Labanovo iskustvo koje prepoznaje povezanost čovjeka s Prirodom te vanjske i unutarnje sile koje upravljaju njegovim pokretima, te je smatrao da između te dvije oprečnosti mora postojati odnos kako bi se stvorio osjećaj jedinstva i bolji uvid u vlastitu prirodu (Hodgson 2001: 170). Stoga su sve pretpostavke o liku koje sam imala prije procesa, a koje je autor teksta upisao u lik, u kinestetičnom smislu, kroz proces intuitivnog otkrivanja, različite, nisu općenite i vrlo su osobne liku, neka nova istina koju sam kroz kinestetički osjet dobila. Na taj način otvorila sam i oslobodila karakter, da kroz mene komunicira u specifičnim situacijama bez da koristim pretpostavke o tome kako bi se ona

trebala kretati i ponašati u danim scenama, što mi je dalo potpuno novu dimenziju u kreativnom i istraživačkom radu na liku.

Također kinestetičko razumijevanje lika tim pristupom otkrilo je i nešto novo o njoj, njenu ranjivost i samoću koja nije bila očita na početku rada na drami, a osim na taj intuitivni način bilo ju je nemoguće drugačije otkriti. Hodgeson navodi da je Laban smatrao da pokret nastaje iz unutarnjeg impulsa i utječe na tijelo, um i duh te da zauzvrat pokret utječe na taj isti impuls i stanje bića, a um i duh na tijelo i pokret. Stoga se može zaključiti da je tijelo instrument utiska, a ne samo izražavanja (Hodgeson 2001: 175). To se je dalo vidjeti kroz spektar apstraktnih pokreta i radnji koje su proizašle iz nekoliko jednostavnih doslovnih radnji, a koje nisu bile zapisane nigdje u tekstu, već koje sam otkrila kroz proces improvizacije. Upravo u tom procesu bila sam potpuno usredotočena i prisutna u svakom trenutku, dok sam otkrivala unutarnju stvarnost lika. Time sam bila u mogućnosti razviti unutarnje emocije i pokrete bez da razmišljam o tome kako pokreti izgledaju izvana ili koju radnju slijedeću izvodim; indirektno proksemički osvješčivala sam tijelo u prostoru (Rafolt 2019: 46). Kao zaključak, ovakav trodimenzionalni pristup stvaranja lika uvelike me je obogatio kao izvođača i omogućio mi je da se izrazim i otkrijem duboke emocije na autentičan i svojstven način, u svojoj interpretaciji Molly Sweeney.

## 15. Glumački dio procesa

Nakon gore navedene analize pokreta i rada na autentičnom odnosno esencijalnom pokretu, slijedio je detaljan rad na tekstu za koji sam pretpostavljala da će biti potpuno drugačiji od dosadašnjeg istraživanja. Svoje rezultate predstavila sam mentorici Vlasti Ramljak. Kao prezentaciju dosadašnjeg istraživanja gore dobivenih autentičnih pokreta igrala sam prvu scenu, odnosno nastojala sam iz dobivene scene esencijalnog pokreta ući u ulogu i tekst. Donekle sam mogla pretpostaviti kritiku koja je slijedila jer sam vidjela izazov u usklađivanju scenskih stilova, no to je bio način da otkrijem u kojem će smjeru ići moje istraživanje. Cilj je bio raditi s mentorima, odnosno s medijima, koji su u skladu s mojim dosadašnjim istraživanjima i mogućnostima koje ovaj novi sveučilišni studij nudi.

S obzirom na to da se esencijalni pokret bavi suštinom jedne geste ili lika, upute su slijedile da „očistim“ scenu i uđem više u glumu i emociju putem izgovorenog teksta, što je za mene u tom stadiju istraživanja bio izazov jer sam imala više iskustva u radu s tijelom nego s tekstem te

više s tekstom na engleskom jeziku. Kontaktirala sam svoju dugogodišnju kolegicu i prijateljicu iz Velike Britanije Tinu Hofman s kojom sam studirala Desmond Jones School of Mime and Physical Theatre. Tina je glumica i savjetnica za pokret i potpuno je razumjela moj izazov te mi je predložila da razmislim i zapišem nekoliko ideja o tome što bih zapravo ovim diplomskim radom i dramom htjela istraživati.

Ispod je moj proces određivanja prioriteta, sve osim jukstapozicioniranja tijela u odnosu na tekst sam istražila, a to ostavljam za buduća istraživanja. Četiri stvari koje sam htjela istražiti:

1. Karakterizacija lika u tjelesnom obliku
2. Jukstapozicioniranje<sup>36</sup> tijela u odnosu na tekst
3. Razviti dvije scene u mediju scenskog pokreta (plivanje i ples)
4. Izvršavati kompleksne tjelesne radnje dok govorim dramski tekst

Novo postavljene proces istraživanja bio je fokusiran, balansiran i kretao se u smjeru integracije govora i pokreta, koji do sada nisam uspjela postići na način na koji sam to željela. Karakterizacija lika u tijelu zahtijevala je upotrebu periferne vizije, osviještavanja prostora i tijela slijepe žene u prostoru; imala sam namjeru upotrijebiti najmanje jednu od dobivenih radnji iz esencijalnog pokreta (za gestu, hod ili držanje): glađenje dijelova tijela, imperceptibilno njihanje ili samoumirivanje, u čemu sam donekle uspjela. Upotrebom kostima, šminke, scenografije, rasvjete i glazbe te zvučnih efekata bilo je jednostavnije ući u ulogu, međutim upotreba kognitivne svijesti, govora i teksta za pamćenja radnji i scena, ostavila je tijelo lišeno svog bogatog komunikacijskog potencijala.

U slijedećem zadatku koreografirajući dvije odabrane tjelesne i vizualne dramske radnje koje otkrivaju njezin svijet dodira i ritma, a to su priča o plivanju koje je toliko voljela i vještina s kojom pleše mornarski ples, dobila sam priliku stvarati iz tijela i iz radnje. Pokretala sam tijelo u prostoru, koristeći pokrete valova iz trupa i ruku i zamišljajući užitek koji je osjećala na svojoj koži u dodiru s vodom te potpunu slobodu, predanost i povjerenje koji je taj tjelesni pokret

---

<sup>36</sup> U Ecole de Mime Corporeal Dramatique često smo kombinirali tekst i pokret i primijetili smo da kada su tekst i pokret naizgled potpuno odvojeni u značenju, korištenjem jukstapozicije bili smo u mogućnosti transcendirati najuzvišenije misli i dopustiti nesvjesnom umu da se izrazi, stvarajući metaforu, kao u nadrealizmu. Kako je zapadno kazalište fascinirano umom i psihologijom korištenjem tijela, disanja, ritma i pokreta, u mogućnosti smo izraziti i transcendirati mnoge još neispričane stvarnosti, snove i fantazije. Kombinacijom pokreta i govora s naizgled različitim značenjem, u mogućnosti smo komunicirati paralelno s dvije stvarnosti, nasuprot korištenju teksta i prikazivanju stvarne radnje. Kada postoji kontradikcija, postaje zanimljivije za promatrača jer time stvaramo slobodu da se on uključi u vlastito razumijevanje zašto glumac odlučuje proturječiti sam sebi. Ako tekst podupire radnju, onda stvarnost postaje još stvarnija.

nosio sa sobom. Emocije su puno lakše dolazile iz takve tjelesne radnje i bile su točnije. Bio je to također i prozor u njezin unutarnji svijet, u drugačiju dimenziju pričanja priče, sjećanje na trenutke radosti koju je osjećala dok je plivala i u njezinu maštu.

Radeći na plesnoj koreografiji izazov je bio uskladiti tempo i ritam elemenata radnji, odnosno koordinirati pokret, ples, kretanje kroz prostor, govor i tekst koji su pulsirali u svojim različitim ritmovima, jedno od drugih i različito od ritma glazbe. To bogatstvo raznih fokusnih točaka na koje sam se morala referirati u samo nekoliko minuta bili su dovoljni da se potpuno izgubim, predam, oslobodim i otpustim emociju koju sam u tom trenutku osjećala autentičnom. To je bio i četvrti, posljednji zadatak koji sam imala istražiti. Osjećala sam da sam tim zadnjim zadatakom postigla u određenoj mjeri traženu koncentraciju i integraciju uma i tijela, odnosno pokreta i govora, iako se to dogodilo u vrlo kratkom vremenskom intervalu.

## 16. Metode glume: rad s mentoricom

Bio je to proces kojeg sam postepeno otkrivala kako bih pronašla onu ravnotežu između teksta i pokreta koju sam zamislila ostvariti, misleći pritom da će se tekst prilagoditi pokretu, odnosno da ću kroz pokret razviti neki svoj drugačiji jezik i dimenziju lika u drami. Uzevši u obzir da je drama „Molly Sweeney“ sama po sebi zahtjevnija kao književni tekst, i s obzirom na to da je razlika u izvedbenim stilovima i načinima rada koristeći plesne i kazališne metode u kontekstu pronalaska osobnog scenskog izražaja prisutna, dolazeći iz žanra fizičkog teatra te imajući priliku raditi siskusnom dramskom glumicom i steći nova iskustva, s potpunim povjerenjem upustila sam se u radni proces. Na nadolazećim probama učila sam kako zamišljati scenu po scenu i pričati priču kao da ju prvi puta proživljam. Dobila sam upute da si dok čitam tekst stvaram slike bez žurbe, da ih dobro „prožvačem“ dok ne postanu dio mene. Na taj sam način bila u mogućnosti pričati Mollynu priču i biti potpuno prisutna iz trenutka u trenutak. U svojem dosadašnjem radu s tijelom, u vidu osmišljavanja dramskih scena koje dolaze iz radnji (od emocije ili ideje) i improvizacije, rad s tekstom kao strukturom omogućio mi je da jasnije oblikujem dramske radnje i uđem dublje u lik kognitivno, no ne nužno i kinestetički. Na taj sam način bila u stanju eksperimentirati s naglaskom, tonom i pauzama. Prilikom daljnjeg rada na tekstu analizirala sam i osnovne činjenice iz života lika, njene karakteristike, zadatak u drami i radnje te ostale likove koji se pojavljuju u drami.

## 17. Integracija tijela i uma

Umjetnost nam, osim što nas nadahnjuje, omogućuje da rastemo, razvijamo se i uzdižemo iz „tame prema svjetlosti“. Umjetnost glumca intrikantno je vezana za njegovo unutarnje biće, psihološko stanje, nesvakidašnju tjelesnost koju svjesno donosi na scenu, vješto transformirajući svoju svijest iz jedne uloge u ulogu. Grotowski govori o procesu dubokog prodiranja u sebe, o transcendentalnoj disciplini tijela i uma, koja je ključ za proces stvaranja „svetog glumca“ čija ogoljenost i u izravnoj komunikaciji s gledateljem omogućuje integraciju umjesto gledatelja ili za njega. Laban pak govori o odnosu čovjeka s Prirodom u kontekstu vanjskih i unutarnjih sila koje upravljaju pokretima. Kako bi čovjek imao bolji uvid u vlastitu prirodu, potrebno je stvoriti osjećaj *jedinstva* između te dvije oprečnosti radi potpune integracije. Veliki kazališni redatelji dvadesetog stoljeća tražili su odgovore na pitanja samospoznaje, koncentracije uma, transformacije svijesti i postizanja cjelovitosti glumca u kontekstu tehnika glume u kazališnim tradicijama Istoka, a neki od njih, uključujući Artauda i Grotowskog, u istočnjačkoj (i energetske) medicini.

U svom osobnom procesu samospoznaje, počevši od glume i plesa, sve do učenja drevnih psihofizičkih metoda za integraciju uma (svijesti) i tijela, okrećem se fizičkom teatru i terapijskom radu na tijelu, istražujući stanja svijesti u kojoj je glumac potpuno prisutan i usredotočen, kao i način na koji je moguće postići transformaciju svijesti u svhu otkrivanja unutarnje stvarnosti dramskog lika. Smatram da je integraciju govora i pokreta, odnosno uma i tijela, u kontekstu karakterizacije dramskog lika moguće postići određenim vježbama, disciplinom, tehnikama i vještinom te jedino ako su obje umjetnosti (u ovom kontekstu plesna i dramska umjetnost) „siromašne“, odnosno ako jedna upotpunjuje drugu, što bi značilo da bi u mom sljedećem umjetničkom istraživanju (svjesno) tijelo i pokret dominirali, a dramski tekst ili poezija upotpunjivali tjelesni izražaj. U kontekstu terapije zaključujem da gluma može poslužiti kao instrument za proučavanje same srži bića na putu prema samospoznaji, a time i integraciji uma, tijela i duha.

## 18. Svjesno tijelo

Nakon što sam napisala diplomski rad, poslala sam ga mentorici Vlasti Ramljak na odobravanje. U međuvremenu nastavila sam s čitanjem literature koju sam prikupila za istraživanje, osjećajući da rad još nije završen. Nastavila sam s čitanjem Čehovljeve knjige



„Glumcu, o tehnici glume“ i čitajući je uvidjela sam da su većina metoda i tehnika o kojima piše, vrlo slične mojim osobnim iskustvima i uvidima u umjetnost glumca, iako nikada nisam imala priliku raditi Čehovljevom metodom. Doduše, dugogodišnjom izobrazbom radeći s nekim od izuzetno posvećenih kazališnih redatelja, pedagoga i terapeuta u Velikoj Britaniji, Aziji i diljem svijeta, kao i na Akademiji za umjetnost u Osijeku te nakon što sam napisala rad, spoznala sam da je znanje o glumcu i njegovoj umjetnosti potpuno utkano u moje biće, iako sam se u zadnjih četrnaest godina bavila isključivo radom s pacijentima. Iz tog uvida jasno mi je da je nemoguće odvojiti jednom otkrivenu svijest (glumca) i stečeno znanje jedinstva uma, duha i tijela od svakodnevnog života jer glumac izvan kazališta ne prestaje biti prisutan i svjestan u svakom drugom aspektu svoga života. Stoga pitanje koje Čehov postavlja: „Nije li, naime, umjetnik, glumac u najistinskijem smislu riječi, biće koje je obdareno sposobnošću da vidi i iskusi stvari koje su za obične osobe nepoznate?“ (Čehov 2004: 49), za mene zapravo spoznaja da sam upoznajući umjetnost glumca i medicinu Istoka, svoje cjeloživotno istraživanje posvetila jednom cilju, a to je integraciji „intelekta i srca“ te otkrivanju Više svijesti<sup>37</sup> (eng. *higher consciousness*) u ljudskom tijelu, u kreativnom i terapijskom kontekstu.

## 19. Budućnost kazališta i terapije: ljudska igra

Na samom kraju nadovezat ću se na riječi Jerzija Grotowskog koji je rekao da u svojem glumačkom laboratoriju nastoji podučavati glumce integriranju svih svojih psihičkih i tjelesnih moći koje proizlaze iz najintimnijih dijelova njegova bića u nekom obliku transa probijajući se u nekoj vrsti transluminacije (Grotowski 1968: 16) Stoga smatram da je poticanje razvoja novog kazališta, kao i novih terapija, upravo u domeni tijela i igre, pomoću koje se čovjek vraća onom izvornom, esencijalnom i autentičnom u sebi, a koje je potrebno osloboditi kako bi se lišio okova materijalnog, prividnog i prolaznog tijela radi iluminacije esencijalnog, nevidljivog i vječnog. „Glumac koji se u ovom naročitom procesu discipline, žrtvovanja, prodiranja u sebe i oblikovanja, ne boji ići izvan svih normalnih i prihvatljivih granica, postiže izvjesnu unutrašnju harmoniju i duhovni mir. Zapravo, on postaje daleko zdraviji duhovno i tjelesno.“ (Grotowski 1968: 38).

---

<sup>37</sup> Viša svijest je stanje povišene svijesti i percepcije u kojem osoba ima dublje razumijevanje prirode stvarnosti, sebe i raznih duhovnih aspekata života koji igraju važnu ulogu u nečijoj osobnoj evoluciji i psihološkom razvoju.

## 20. Literatura

Artaud, A. (1993) *The Theatre and its Double*. London: Calder Publications Limited.

Baird, B. (2012) *Hijikata Tatsumi and Butoh: Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York: Pelgrave Macmillan.

Basmajin, J. (1996) *Body Learning- an Introduction to the Alexander Technique*. New Scientist: Macmillan, pg. 74.

Benedetti, J. (1993) *Stanislavski: An Introduction*. Reading: Cox & Wyman Ltd.

Birch, Stephen J. i Felt, Robert L. (2004) *Understanding Acupuncture*. London: Churchill Livingstone.

Braun, E. (1986) *The Theatre of Meyerhold, Revolution on the Modern Stage*. London: Methuen.

Camus, A. (1962) *Copeau, seul maitre, in Theatre, Recits, Nouvelles*. Paris: Editions de la Pleiade.

Čehov, M. (2004) *Glumcu, o tehnicu glume*. Zagreb: Routledge.

Decroux, E. (1963) *Words on Mime, Mime Journal*. Paris: Gallimard.

De Marinis, M. (2006) *Razumijevanje kazališta, Obrisi nove teatrologije*. Zagreb: Sintagma.

De Marinis, M. i Pecorari, M. (2011) *New Theatrology and Performance Studies: Starting Points Towards a Dialogue*. Cambridge University Press, Vol 55, No 4, pg. 64.

- Doidge, N. (2017) *The Brain's Way of Healing: Remarkable discoveries and recoveries from the frontiers of neuroplasticity*. Australia: Scribe Publications.
- Dudeck, T. (2013) *Keith Johnstone: A Critical Biography*. London: Bloomsbury.
- Duretić, N. (2015) *Ka totalnom teatru*. Zagreb: Stilus
- Fraileigh, H. S. (1999) *Dancing into Darkness, Butoh, Zen and Japan*. Pittsburgh: University Pittsburgh Press.
- Franca, K. i L., Torello M. (2017) *Psycho-Neuro-Endocrine-Immunology: A Psychobiological Concept*.
- Grotowski, J. (1968) *Ka siromašnom pozorištu: Towards a Poor Theatre*. Forlag, Denmark: Odin Teatrets.
- Hannula, M.; Souranta, J. i Vaden, T. (2021) *Umjetničko istraživanje: teorije, metode i prakse*. Klinika kreativnosti, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku: Đakovo – Osijek.
- Hodgson, J. (2001) *Mastering movement, the life and work of Rudolf Laban*. New York: A Theatre Arts Book, Toutledge.
- Horvat, N. (2015) *Izobrazba glumaca u Osijeku*. Magistarski rad. Osijek: Sveučilište J.J. Strossmayera.
- Iyengar, B.K.S. (2004) *Light on Pranayama, The Yogic Art of Breathing*. New York: Crossroad Bood.
- Lal, A. (2009) *Theatres of India: A Concise Companion*. Oxford University Press.
- Leach, R. (2004) *Makers of Modern Theatre: An Introduction*. London: Routledge.
- Magarshack, D. (1950) *Stanislavsky: A Life*. London and Boston: Faber.
- Newlove, J. (1993) *Laban for Actors and Dancers: Putting Laban's Movement Theory Into Practice*. London: Nick Hern Books.
- Rafolt, L. (2019) *Tijelo kao glagol: Japanski budo, transkulturalne tehnike i trenng za izvedbu*. Klinika kreativnosti, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku, Grad Đakovo: Osijek-Đakovo.
- Sabatine, J. (1985) *Movement training for the Stage and Screen*. London: A & C Black Limited.

- Satchidananda, S. S. (2008) *The Yoga Sutras of Patanjali*. Virginia: Integral Yoga Publications.
- Schechner, R. (2013) *Performance studies: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Stjepanović, B. (2005) *Gluma II, Radnja*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore.
- Stjepanović, B. (2013) *Gluma I, Rad na sebi*. Zagreb: Ars Academica, Umjetnička Akademija u Osijeku.
- Studd, Karen A. i Cox, Laura L. (2013) *Everybody is a Body*. Indianapolis: Dog Ear Publishing
- Varadpande, M. L. (1987) *History of Indian Theatre*. Abhinav.