

Nataša Rajković

ZAVODLJIVOST TEATRA

Kazalište je medij koji puno više obećava nego što postiže. Na početku vam se čini da je u njemu sve moguće, a na kraju ispada da je većina toga nemoguća i da ste svi pristali – i vi, i publika – na manje, na pola, na površno, a ne biste (niste!) trebali. Zato i većina suvremenih kazališnih predstava problematizira ulogu kazališta i njegovih postupaka, ogoljuju ih i ironiziraju. Demistificiraju. I opet rijetko uspijeva odoljeti lakoći nizanjanaznaka, dosjetki tzv. “prvih lopti”. Naprosto ne možete jamčiti da vam se neka naivnost i banalnost neće provući, čak i onda kada se svjesno odupirete, jer kazalište i radite zato što vas je zavelo.

Metodologija

Unatoč činjenici da metodologija rada u stvaranju kazališne predstave nije opipljiva te ju je stoga teško unaprijediti ili unazad opisati, ipak se iskustvom rada i ta metodologija razvija, ekonomizira i, prije svega, stabilizira. Iskustvo vam, međutim, neće previše pomoći u rješavanju konkretnog novog problema u novoj predstavi jer je taj problem vjerojatno specifičan, pa će i njegovo rješavanje biti takvo. Ono što iskustvo nosi uvjerenje je da ćete i za taj novi problem naći rješenje, ako budete dovoljno radili. I to je to. To je napredna metodologija proizvodnje predstave.

Pokušaj sistematizacije postupaka i pojmova vezanih za rad i razvoj metodologije rada na kazališnoj predstavi i vlastitjoj poetici:

Ishodište – negativna dijalektika

U vremenu u kojem radimo teško je početi od čiste i jasne ideje onoga što želite napraviti. Počinjete, kao i svi, od interesa za neko područje, manjeg ili većeg poznavanja tog istog područja, dakle, kazališta. Rad na kazališnoj predstavi na početku poznajete iz teorije i pročitanih knjiga, a manje iz iskustva rada, ili čak uopće bez njega.

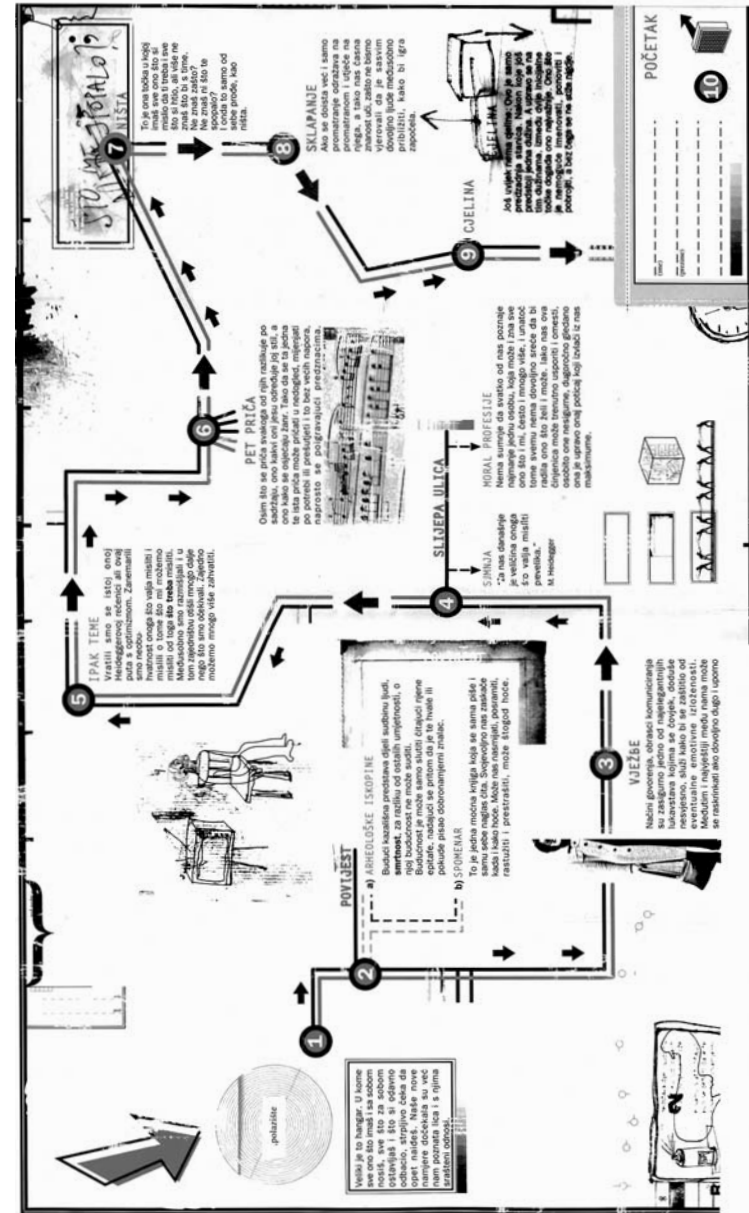
Odgledane predstave teško da imaju ikakve veze s onim kako su rađene, jer, ako su dobre, napor i tijek rada uopće ne vidite, a, ako su loše, vidite samo nerad i obično ga pogrešno locirate, u onom vidljivom. Dakle, rad na kazališnoj predstavi uvijek je novi rad i uvijek specifične metodologije, a metodologiju razvijate sami.

Mi smo – Bobo Jelčić i ja – počeli od onoga što u kazalištu nismo željeli, dakle, od negativne kritike onoga što se u kazalištu nudilo.

Smetala nas je:

- neuvjerenost izvedbe, tzv. “gluma na rampi”;
- naivna linearna dramaturgija koja najavljuje, sugerira, “telefonira” gledatelju unaprijed i rasplet i repliku;
- pretencioznost suvremenih tema koje su većinom bile fokusirane na neki popularni društveno-medijski problem.

Zajednički rad započeli smo s predstavom *Turistički vodič* u GDK Gavella 1992. godine. To je bio naoko klasičan rad na dramskom tekstu jer se odvijao prema provjerenim kazališnim postupcima i fazama, od čitačkih proba do famoznih proba u kostimima i sa scenografijom. Kažem famoznih jer se oko njih razvila fama pa ih se manje više svi pribjavaju i ne bez razloga. Međutim, već tada – ponajprije zbog izbora teksta suvremenog njemačkog dramatičara i pisca Botha Straussa, koji do tada kod nas nije bio igran, pa ni pretjerano poznat, iako je iznimno značajan na germanskom području te zbog njegova specifičnog rukopisa koji se može podvesti pod nategnutu, ali donekle deskriptivnu etiketu “magičnog realizma” – rad na kazališnoj predstavi sadržavao je neke od elemenata naše kasnije svjesno razvijane metodologije rada. Ti elementi nisu bili u toj ranoj fazi ni jasni ni ekonomični, ali ih je bilo. Radilo se o nezagrapnoj i intuitivnoj težnji prema prirođenju izvedbe i u govoru, i u pokretu, i u emociji (stanju), koja je redateljske upute svodila na stišavanje glumačke ekspresije i interpretacije. Na toj prvoj predstavi za



Programska knjižica predstave *Nesigurna priča* (1999, Teatar &TD), režija i dramaturgija: Bobo Jelčić i Nataša Rajković

razliku od već one sljedeće, vizija scenske izvedbe objašnjavana je onim što se ne želi na sceni, onim što se želi izbjeći, dakle u negativnom određenju prema onom što smo željeli nadići. Ta negativna dijalektika nije bila nešto što smo htjeli, ali je bila učinkovita i pokretačka. Ubrzo nakon što smo iscrpili negativnu motivaciju, teško, ali postupno zamijenili smo je onom pozitivnom koja više objašnjava i razlaže namjeru, i koja rad usmjerava prema novom, a ne samo drugačijem od prethodnog. To novo koje nije samo drugačije tražilo je naravno i nove sadržaje, a ne samo forme. Unutar fundusa tada dostupnih dramskih predložaka koji su traženi ne samo među dramskim tekstovima, nego i proznim, poetskim, pa i filmovima, odlučili smo se, ipak, za razvoj vlastita tekstualnog materijala jer svoje interese i svoju sliku svijeta nismo našli u onoj mjeri u kojoj smo je željeli komunicirati. Ta slika svijeta za koju Brecht kaže da je sadrži svaki teatarski komad, bio on loš ili dobar, zapravo je ono zbog čega se ovim poslom i bavimo, to je razlog radi kojeg predstavu uopće radimo.

Znači, sadržaj

Ono o čemu je riječ, a čemu prethodi razmišljanje zašto je riječ o tome, zašto baš to. To rješavate sami sa sobom i ako to uspješno razriješite na dobrom ste putu da predstavu odvedete točno tamo gdje trebate. Vjerovali ili ne, ići bez problema onuda kuda hoćete nije garancija dobro obavljena posla, puno više postižete ako dospijete tamo gdje trebate biti. Naime, materijal na kojem radite zajedno s ljudima s kojima radite i prostorom u kojem radite kreće se prema cilju, zaokruženju i čini to nenasilno. Znati sve unaprijed, kretati se prema unaprijed zacrtanoj slici

U svakom našem radu bavljenje našim osobnim iskustvima i pitanjima, i našom spremnosti da te priče podijelimo međusobno – i mi i ansambl predstave – zapravo je sadržaj predstave.

konačne predstave isuviše je lako i vrlo često banalno, jer nizati rješenja iz logike sustava koji ste osmislili, bez da držite otvoreni prostor za događaje koji se odvijaju u samom radu, znači uskratiti predstavi priliku da se razvije u punoj kompleksnosti, da iskoristi specifičnost svake uključene osobe i svake zatečene datosti. S jasnom sli-

kom možete raditi bilo gdje i s bilo kime, ali takav rad je puno više nalik na regulaciju scenskog prometa, na oživljavanje slike koju imate u glavi, na puku inscenaciju, nema veze sa stvaranjem, s razvojem ideje, s razvojem kreacije. To nismo htjeli raditi. Htjeli smo kroz proces i sami učiti i tako smo iz predstave u predstavu razjašnjavali postupke koje niti do danas nismo razjasnili, jer ono što se dogodi u radu nije moguće predvidjeti, pa se oko toga i ne treba truditi.

O sadržaju možda treba reći da počinje jednostavno, nekom temom koja nas zaokupi jer uistinu i nije mnogo više od toga. Za razliku od sadržaja koji se razvija, gradi, ispravlja i iskripljuje, tema je impuls, naoko obična dosjetka, a ipak bi se sve što se u sadržaju razvilo tijekom rada moglo povezati s njom i vratiti njoj. Na primjer, za predstavu *S druge strane* naša inicijalna tema bio je strah, strah od stvari i pojava koje ne možemo, ne znamo ili ne želimo objasniti. To vjerojatno zvuči čudno u usporedbi sa sada završenom predstavom, iako ona sadrži sva ta pitanja, pa čak i to koje je bilo pokretač za rad na ovoj predstavi, a koje glasi: Je li moguće u kazalištu, u mediju jakih i tradicionalnih konvencija prema kojima svi očekuju da je sve pripremljeno, glumljeno, režirano i čvrsto strukturirano, izazvati u publici istinsku nevjericu, spontani trzaj, iznenađenje? Oko tog pitanja smo se podosta mučili i to nas je traganje za odgovorima dovelo do nekih učinkovitih rješenja. Naravno, to je samo onaj grubi prvi impuls koji naizgled nije kompleksan, međutim, ako se njime bavite na temeljit način, kao i sa svim drugim elementima predstave, od izbora glumaca preko izgradnje lika i odnosa, postaje neizostavan. Rad na likovima usko je povezan s radom na glumačkoj izvedbi. Probe s glumcima u početnoj fazi usmjerene su na nizanje iskustava potencijalnog lika koji, kroz razne situacije i s drugim glumcima i njihovim potencijalnim likovima, u svoje sjećanje upisuje vlastite i tuđe reakcije, emocije, stavove. Tijelo pamti, pa se svako iznenađenje, ljutnja, veselje i druge emocije kasnije lako evociraju te ih se ne mora grozničavo glumiti. U toj se fazi također vježba slušanje koje je u konačnici jednako važno, ako ne i važnije od govorenja jer oprirođuje izvedbu. Važno je također reći da je u svakom našem radu, pa tako i u radu na predstavi *S druge strane*, bavljenje našim osobnim iskustvima i pitanjima i našom spremnosti da te priče podijelimo međusobno – i mi i ansambl predstave – zapravo sadržaj predstave. To je posve logično jer je upravo kazalište samo jedan od medija

koji našu zbilju, naše živote, naše društvo, svijet u kojem živimo pokušava oblikovati, strukturirati, svesti ono pojedinačno na opće – učiniti naše priče univerzalnim. To je, naime, i cilj svakog umjetničkog pokušaja, a koliko pokušaja u kazalištu na kraju uistinu uspije, prosuđuje doživljaj gledatelja i njegovo sjećanje na doživljeno. Govorim namjerno o doživljaju, a ne o dojmu, jer kazalište je medij koji može gledateljima ponuditi doživljaj zbog toga što ima žive ljude na sceni i može komunicirati, ne tako lako kao glazba, ali jednako izravno.

O formi

Na primjer, predstava *S druge strane* započela je razgovorima s Matthiasom Lilienthalom, tadašnjim ravnateljem berlinskog kazališta HAU, a mi smo trebali pronaći hrvatskog koproducenta. Dogovorili smo suradnju sa ZKM-om i sam taj dogovor već je odredio neke elemente buduće predstave – bila je to odluka da se na velikoj sceni radi intiman komad. To je samo po sebi nametalo niz scenskih problema koje smo tijekom rada rješavali. S obzirom da se naš rad u kazališnoj zgradi, dakle, na sceni, ne razlikuje isuviše od rada na otvorenom, barem ne u pitanjima tretiranja prostora kao jednakopravnog elementa, moglo bi se reći da je pristup kazališnoj sceni jednako tako site-specific kao i naš odnos prema nekom nekazališnom ili otvorenom prostoru. Što će reći da se uzimaju u obzir i povijest tog prostora i njegov izgled i njegove specifičnosti. U konkretnom slučaju dvorane Istra ZKM-a, svjesno je iskorištena činjenica da je na toj sceni prije niz godina uistinu pao reflektor, srećom bez ozbiljnijih posljedica. Druga pitanja kojima smo se bavili bila su glasnoća govora, minimalna scenografija, neupadljivi kostimi i sva ostala, uvjetno rečeno, tehnička pitanja i prepreke kojima smo morali doskočiti kako bi na sceni unatoč njima postigli najveći mogući stupanj intimnosti, a da ne izgubimo ništa na vidljivosti. Naravno, mjera odnosa između intimističke izvedbe i njezine obveze da bude vidljiva i čujna postignuta je impostacijom likova i njihovim sveobuhvatnim odnosima. Forma se općenito sama uspostavlja na osnovu zadatosti. A zadan je prostor, zadani su akteri, zadana je tema i, konačno, zadana je svrha rada, a to je predstava. Sve to već čini dio forme, pa vam preostaje da je prihvatite i onda polako nadograđujete i razgrađujete, ovisno o tome kakvu ste predstavu odlučili napraviti. Uvjerljivu ili neuvjerljivu. Uvjerljiva predstava na kraju nema grube gra-

nice između forme i sadržaja, između namjere i izvedbe. Upravo je ta stopljenost forme i sadržaja cilj rada, a, uza svo poštivanje postupka i procesa, napraviti predstavu ipak je najvažnije. Dobru predstavu, naravno, jer u procesu uživati ili ne uživati sami, a postavljajući predstave na scenu uključujete druge i preuzimate odgovornost za ono što im nudite. To je posao, za koji, za razliku od naslovnice časopisa *Forbes* iz 1994. godine upućene američkoj industriji, i nama u kazališnim krugovima poznatijeg naslova knjige *Izvedi ili snosi posljedice* Jona McKenzieja, daleko više vrijedi reći: izvedi i snosi posljedice. O drugima, odnosno o publici, dužni ste misliti puno prije nego



S druge strane, ZKM

što uopće znate tko i kada će vidjeti vašu predstavu, dakle, od same ideje predstave. Naime krenuli ste nešto ispričati nekome, e pa taj netko kome se obraćate ne može biti svi, taj netko mora biti stvaran, vama poznat. S tim nekim koga ste odabrali morate znati razgovarati, nastaviti razgovor. I ako tom nekom pridete s potpunim respektom, računajući na njegovo znanje i iskustvo, jer ga dobro poznajete, svi ostali će se puno lakše snaći u vašoj komunikaciji, a i na kraju prepoznati u vašoj priči.