

PUT NA KOJEM USAVRŠAVANJE I ISTRAŽIVANJE NIKADA NE PRESTAJU

Razgovor sa **Suzanom Nikolić** vodila **Katarina Kolega**

Istraživanju, produbljivanju, podučavanju i promoviranju glumačke tehnike Mihaila Čehova potpuno se posvetila glumica i sveučilišna profesorica Suzana Nikolić. Desetak se godina educirala u Sjedinjenim Državama, a krovna američka organizacija MICHA¹ dodijelila joj je titulu majstora spomenute tehnike. S vrhunskim je europskim stručnjacima pokrenula ljetne radionice u Grožnjanu koje se kontinuirano održavaju od 1999. Na taj je način uvela tehniku u našu zemlju te omogućila našim umjetnicima praktičan uvid u vježbe koje su pojedincima bile poznate jedino iz rijetko dostupnih Čehovljevih knjiga. Urednica je hrvatskog prijevoda knjige *Glumcu – o tehnici glume* koje je je nakon prvog (2004.), ove godine doživjelo i svoje drugo prošireno izdanje.

Kako bi se tehnika što bolje usvojila, osmislila je s kolegama iz Hamburga i Kopenhagena podučavanje u šest modula, a u Zagrebu je osnovala *StudioChekhov* s namjerom da glumcima ponudi nadogradnju nakon završene Akademije.

Suzana Nikolić vodi radionice diljem svijeta, jedna je od osnivačica udruge *Michael Chekhov Europe* sa sjedištem u Berlinu, a od prošle akademske godine predaje tehniku Mihaila Čehova na prestižnoj kazališnoj akademiji u Šangaju, *Shanghai Theatre Academy*. Njezin predani rad prepoznat je u Kini gdje joj je uručena najuglednija nagrada za umjetnost i kulturu «Tisuću talenata stranih stručnjaka» koju kinesko Ministarstvo obrazovanja dodjeljuje oda-

¹ MICHA - Michael Chekhov Assosiation



Suzana Nikolić

Začeci se mogu sasvim sigurno pronaći kod Stanislavskog, ali Čehov je jedini glumac, redatelj i glumački pedagog na svijetu koji je kreirao *Psihološku gestu* kao jednu od najznačajnijih i najpraktičnijih glumačkih vještina

branim međunarodnim stručnjacima iz znanosti i umjetnosti koji predaju na vodećim međunarodnim sveučilištima u Kini.

Na Akademiji dramske umjetnosti, koju ste završili kasnih osamdesetih godina, nisu se podučavale (a ne podučavaju se ni danas) različite tehnike glume. Njih glumci otkrivaju sami. Kako ste vi otkrili glumačke tehnike Mihaila Čehova?

Točno. Na Akademiji se ne predaju glumačke tehnike. O umijeću glume učila sam od naših vrhunskih glumaca poput Tonka Lonze, Neve Rošić, Izeta Hajdarhodžića, Zlatka Crnkovića, Koraljke Hrs te redatelja Koste Spaića,



Od prvog uspješnog pokušaja na svakoj sam predstavi vrlo brzo i s lakoćom dolazila do emocije. Nisam bila ni u kakvom grču, što se glumcima često zna dogoditi kada očekuju emociju...

Božidara Violica, Georgija Para, Tomislava Radića i Joška Juvančića, koji su nam prije svega prenosili svoje vlastito bogato iskustvo. Nismo spominjali povijest glume, odnosno što se s umjetnošću glume u svijetu događalo kroz cijelo dvadeseto stoljeće, otkako ju je Stanislavski počeo ustavljivati. Nakon studija, dobila sam angažman u Zagrebačkom kazalištu mladih, puno sam radila na radiju, televiziji i filmu, no uz sve to željela sam više, imala sam

potrebu za istraživanjem. Gonila me neka znatiželja i nije mi bilo dovoljno znanje koje sam naučila na Akademiji. Srećom, u to vrijeme kasnih osamdesetih, potrebu za profesionalnim usavršavanjem osjetilo je više mojih kolega, kao što su Cintija Ašperger, Urša Raukar, Vilim Matula, Matko Raguž, Sreten Mokrović, Marica Vidušić... Skupilo se nas petnaestak koji smo htjeli nešto novo i više. Krajem osamdesetih godina, na naše veliko veselje, u Zagreb su došla braća Vajevac koji su nam prenijeli znanja i iskustva glumačke metode Leeja Strasberga. Američki *Method Acting* u Zagrebu 1989. nije bio dovoljno poznat. Imali smo dosta površne informacije. Primjerice, čuli smo za *The Group Theatre* i znali smo da je u temelju Strasbergova učenja metoda Stanislavskog. I to je to. U to vrijeme, kao što znate, nije bilo Interneta, informacije su do nas sporije dolazile, malo se toga pre-

vodilo i mnoga znanja nisu bila dostupna. Zato su nam Vajevci otvorili jedan potpuno novi svijet. Ta vrsta znanja bila je za nas neobično uzbudljivo otkriće. Fasciniralo nas je to što je slovenski glumac Janez Vajevac radio osobno s Leejem Strasbergom, bio je njegov učenik, a mentorica mu je bila velika američka glumica Shelley Winters. Njegov brat, dramaturg Andrej Vajevac koji je došao za njim u Los Angeles, također je radio u klasi Shelley Winters. Kad su se vratili u Ljubljano, o njima se proširio glas pa smo ih pozvali u Zagreb. Tako je nastao *Zagrebački glumački studio* koji postoji do danas. Početkom devedesetih, dok sam s Vajevcima intenzivno radila na afektivnom pamćenju, moj profesor Tonko Lonza donio mi je s američke turneje sa zagrebačkim Hrvatskim narodnim kazalištem jednu od mnogih izdanja Čehovljeve knjige *O tehnicima glume*. Knjiga je kružila među mojim kolegama, mnogo smo o njoj razgovarali i naposljetku smo, rekla bih prilično zdravo za gotovo, ustanovili da predstavljene ideje nije moguće primijeniti u praksi. Sve što je u njoj bilo napisano djelovalo nam je inspirativno, obećavajuće, bogato, prirodno i logično, no zapeli smo već na na prvim vježbama. Pokušali smo raditi prvih dvanaest vježbi, no nismo baš mnogo razumjeli. Nismo znali što radimo, nitko nam nije mogao reći radimo li dobro ili loše, koji bismo rezultat trebali postići... Nismo znali kamo bi nas te vježbe trebale odvesti.

Zašto? Jesu li vam bile suviše apstraktne?

Sve je zvučalo fantastično na papiru, ali primjena vježbi u praksi nam nije baš išla. Iskreno, nismo ni pokušali ući u dubinu i posvetiti se ozbiljnije vježbanju. Nismo imali nikakav *role model* koji bi nam pružio povratnu informaciju. Osim toga, jedine aktivne vježbe za koje smo tada znali preko *Methoda* bile su one vezane za fizičku i mentalnu relaksaciju i vježbe osjetilnog pamćenja. Čehovljeve ideje o psihofizičkim vježbama koje traže potpuni tjelesni angažman i velike, apstraktne kretnje čitavog tijela bile su za sve nas totalna novina. Za razliku od njegove središnje ideje da je glumčevo tijelo njegov medij i da se do njegove psihologije dolazi treniranjem tjelesne senzibilnosti, na Akademiji je u to vrijeme centar glume bila psihologija, emocija i proživljavanje. Tako je i u *Methodu* najatraktivnija vježba bila posvećena emocionalnom pamćenju koja

Redatelj zna *Što*, a glumac *Kako*, a Čehovljeva tehnika posvećena je upravo tome *Kako*(...) Samo u iznimnim, idealnim suradnjama i glumac i redatelj znaju i *Što* i *Kako*

svoj originalni začetak ima u afektivnom pamćenju što ga je u svojoj početnoj fazi razvijao Stanislavski da bi ga kasnije napustio i zamijenio fizičkim radnjama. Afektivno pamćenje je Stanislavski vezao za glumčevu osobnu emociju (sedam godina staru, prema tadašnjem vjerovanju psihologije vrijeme potrebno za pročišćavanje emocije do njezine esencije). Čehov vjeruje da se naše osobne emocije apsorbiraju kroz našu podsvijest i jednom kada su zaboravljene vraćaju kao umjetničke emocije.

Za razliku od privatne emocije, Čehov teži umjetničkoj emociji.

Ali do svega ovoga nismo mogli doći sami, sve nam je bilo *upside-down*!

Kada ste promijenili mišljenje? Kako ste otkrili Čehova i počeli razumijevati njegove vježbe i upute?

1998. godine otišla sam u New York na *Fulbrightovu stipendiju* i tamo sreća jedinstvenu televizijsku, filmsku i kazališnu glumicu Joannu Merlin koja je bila učenica Mihaila Čehova. Bila sam oduševljena kada sam to sazнала i zamolila sam je da mi održi desetak individualnih sati. Od tada sam potpuno u tome. To je bilo to. Kasnije sam radila s još dvoje Čehovljevih učenika, američkim glumcima Malom Powers i Jackom Colvinom. Danas je jedino još Joanna živa.

Dakle, presudan je bio susret s Joannom. Zašto?

Da. Ulijevalo mi je povjerenje to što je bila njegova učenica. Osim toga, vidjela sam je u nekoliko filmova i serija i znala sam da je odlična glumica. Bila sam sigurna da ću u njoj pronaći pravu učiteljicu tehnike. Prije susreta s Joannom pohađala sam jednu radionicu u kojoj su se radile vježbe s imaginarnim objektima na imaginarnim

Božanstveno je kada svoj proces rada možeš podijeliti s kolegama. No, to se vrlo rijetko događa u kazalištu

centrima, primjerice zamišljali bismo žilete u očima, loptu na stražnjici i slično, što su zapravo elementi Čehovljeve tehnike, međutim, iako su mi same vježbe bile zanimljive, nisam kroz taj kratki rad mogla steći jasniju sliku. Susret s Joannom bio je ključan za moje razumijevanje tehnike Mihaila Čehova.

Kako se Joanna Merlin upoznala sa Čehovom?

Prema preporuci prijatelja, Joanna je kao osamnaestogodišnjakinja pozvonila Čehovu na vrata njegovog doma u Los Angelesu i rekla mu da želi biti glumica. On ju je s jakim ruskim akcentom upitao: "Are you sure? This is a very difficult profession." Rekla je da je sigurna i nastavila dolaziti dva puta tjedno nekoliko godina na grupu koju je tada vodio. Rad s Čehovom ostavio je neizbrisiv trag u njezinom profesionalnom životu glumice, *casting* direktorice i glumačkog pedagoga. To iskustvo trajno je zabilježeno u njezinoj knjizi *Auditioning*.

U desetak privatnih sati što ste kod nje najviše naučili?

Ono što je jako važno za istaknuti je da je pristup glumi u Čehovljevoj tehnici recipročno suprotan klasičnom pristupu glumi kakav se susreće posvuda u svijetu. Za razliku od procesa koji kreće iz unutra prema van, Čehov je kroz svoje *psihofizičke vježbe* razvio proces koji u prvi plan stavlja tijelo i kretanje tijela u prostoru što dalje penetrira kroz osjetila i očute do emocija i psihe, tj. izvana prema unutra, recimo to tako krajnje pojednostavljeno. To *jedinstvo tijela i psihologije* predstavlja prvi od pet vodećih načela tehnike. mom

To je ujedno i prva stvar koju sam odmah i sasvim prirodno usvojila u tom svom inicijalnom radu s Joannom.

Ostala vodeća načela odnose se na *načelo neopipljivog/nevidljivog* što postaje vidljivo/opipljivo (kao što je

primjerice atmosfera ili unutrašnja gesta); zatim *načelo duhovnosti* (ali ne u religijskom smislu, naravno), koje uključuje podsvijest, *higher intellect* te sposobnost sinteze umjesto analize; četvrto načelo predstavlja *načelo cjelovitosti* koje obuhvaća suprotnosti (jedan aspekt tehnike aktivirat će neki drugi aspekt koji obično predstavlja polaritet) i na kraju *načelo umjetničke slobode* koja je povezana s poznavanjem čitave tehnike i pokretanjem inspiracije. Ova načela prožimaju se kroz sve elemente tehnike.

Međutim, kako je Joanna ekspert za *Psihološku gestu*, rad je isključivo bio vezan za taj sasvim jedinstveni alat kojeg nema niti u jednoj drugoj glumačkoj tehnici. Začeci se mogu sasvim sigurno pronaći kod Stanislavskog, ali Čehov je jedini glumac, redatelj i glumački pedagog na svijetu koji je kreirao *Psihološku gestu* kao jednu od najznačajnijih i najpraktičnijih glumačkih vještina.

Moram priznati da mi na početku nije bilo jednostavno ni lako. Trebale su mi tri godine upornog rada da mi PG u potpunosti bude jasna. Sad mi je to najdraži alat.

Kada ste prvi put naučeno znanje primijenili u praksi?

U Zagrebačkom kazalištu mladih smo 1997. radili *Tri sestre* u režiji Paola Magellija. Tada sam, tumačeći Irinu, radila po *Method actingu*. Godinu poslije se uređivala dvorana i pozornica na kojoj smo igrali predstavu pa sam otišla u New York na stipendiju. Predstavu smo obnovili 1999. godine kada sam već imala neka znanja o tehnici i pokušala sam ih primijeniti. Moj prvi korak bio je rad s tijelom. Sjećam se da smo u četvrtom činu svi sjedili na sceneniju. Irina, dok joj Tusenbach govori posljednje replike, sluti da ga više neće vidjeti živog.

To je vrlo emotivan prizor koji sam u početku radila po *Methodu* – pomoću emotivnog pamćenja i evociranja emocije. U tom, takozvanom «lovu na emocije», znala sam zamišljati sprovod svog tate. Emocija bi se, pritom, nekada pojavila, a nekada i ne bi. Radeći na taj način, često sam se nakon predstave osjećala iscrpljeno i umorno.

Kad sam otkrila Čehova, istu sam scenu ostvarivala pomoću njegove tehnike. Prema Čehovu, naime, postoji univerzalna emocija. Tako se recimo univerzalna emocija tuge manifestira kroz težinu tijela kod svakog ljudskog



bića, bez obzira na razloge i količinu tuge. Radeći s kvalitetom težine u svim dijelovima tijela (rukama, nogama, glavi, truhu...), udišući i izdišući s kvalitetom težine, realizirajući svaki i najmanji tjelesni pokret s kvalitetom težine, javlja se u osjetilima senzacija koja izaziva osjećaj tuge, a sukladno tome odgovara emocija tuge koja je sasvim čista univerzalna emocija i kao takva, lišena privatnih priča i detalja te neusporedivo snažnija od emocije tuge povezane s glumčevim osobnim iskustvom.

Od tog prvog uspješnog pokušaja na svakoj sam predstavi vrlo brzo i s lakoćom dolazila do emocije. Nisam bila ni u kakvom grču, što se glumcima često zna dogoditi kada očekuju emociju, nisam imala dilemu hoću li se uspjeti rasplakati, koliko će dugo emocija trajati i hoće li biti vjerodostojna. Nisam o tome razmišljala jer sam bila previše

okupirana procesom – konkretnim osvještavanjem kvalitete težine u tijelu.

Najljepša nagrada je bila da sam se nakon predstave osjećala ispunjeno i zadovoljno.

Inače, korištenje osobnih emocija bila je najveća priprema na točka između Stanislavskog i Čehova koji je smatrao da je puno zdravije koristiti imaginaciju jer ona otvara vrata kreativnosti.

Jeste li uspješni odmah primijeniti i Psihološku gestu?

Ne. *Psihološku gestu* primijenila sam nešto kasnije, u posljednjoj godini igranja te predstave, 2001. Redatelj Paolo Magelli zamislio je da u drugom činu predstave



Vasilj Vasiljević Soljini fizički nasrne na Irinu i pokuša je silovati. Ona ga mora odgurnuti i reći: "Ostavite me na miru!" Na kraju prizora ostaje sama u sobi i govori: "Svi su otišli." Zahvaljujući Čehovljevoj tehnici shvatila sam koji je njezin cilj u toj sceni – doslovno *odgurnuti* i *osloboditi* se. Za ostvarenje tog cilja nudile su mi se različite psihološke geste – *želim osloboditi (prostor/sebe)*, *želim odgurnuti*, *želim prodrijeti*. Trebala sam odlučiti na koji ću je način fizički otjeloviti i realizirati. Tu sam prvi puta na sceni primijenila *Psihološku gestu*.

Jesu li se i ostali glumci u Zagrebačkom kazalištu mladih zainteresirali za tehniku?

Jesu, više njih. Urša, Mokri, Nada...Znali su doći na radionice u Grožnjanu.

Meni je susret s tehnikom potpuno promijenio život. Počela sam promatrati svijet oko sebe, samu sebe, život, umjetnost općenito i kazalište na drugi način

Glumci ansambla *ZeKaEm-a* su uvijek bili spremni na istraživanja.

Početkom 2000. svi su bili na predivnoj radionici redatelja i Čehovljanca Davida Zindera iz Izraela. Čak je bilo i ozbiljnih pregovora o tome da dođe napraviti predstavu s naglaskom na primjeni glumačke tehnike Mihaila Čehova, no ništa se, nažalost, nije dogodilo.

Može li se raditi na ulozi uz pomoć tehnike, a da ste pritom jedini u ansamblu koji se koristi tehnikom?

Naravno. Svaka glumačka tehnika i jest samo za glumca. Ni s kim je ne treba dijeliti, osim u idealnoj situaciji s kolegama glumcima, partnerima na sceni.

Smatram da su očekivanja glumaca da im redatelj ponudi rješenja neprofesionalna. Mislim da glumac mora sam znati kako će riješiti/ispuniti zahtjeve redatelja, pa čak i ako ti zahtjevi nisu pretjerano inteligentni.

Glumac ne treba objašnjavati redatelju kako dolazi do određenih rješenja. Redatelj zna Što, a glumac *Kako*, a Čehovljeva tehnika posvećena je upravo tome *Kako*.

Samo u iznimnim, idealnim suradnjama i glumac i redatelj znaju i Što i *Kako*.

U osnovi, redatelj želi vidjeti rezultat glumčevog procesa, a publika – predstavu, priču, umjetničku kreaciju.

Prema tome, sve što glumac radi s tehnikom, ostaje njegova tajna. Glumac svoju tehniku ne dijeli s publikom, kao što ni ostali umjetnici (glazbenici, slikari...) ne dijele svoje tehnike s publikom. Glazbenik u orkestru također ne dijeli svoju tehniku ni s dirigentom. Tehniku treniraš u svoja četiri zida, u radnom prostoru, na probama i na radionici. Za mene je ona poput osobne higijene. Kao što perem zube svaki dan, tako prakticiram i tehniku svakodnevno kako bih bila uvijek spremna za izazove koji dolaze.

Ipak, to ne znači da redatelj ne treba ništa znati o glumačkim procesima. To bi se trebalo podrazumijevati.

Božanstveno je kada svoj proces rada možeš podijeliti s kolegama. Kada bi cijeli ansambl razumio jezik profesije, tada postoji šansa da se umjetnost stvara s nevjerovatnom lakoćom. Čehov je govorio da s dobro uvježbanom tehnikom te zajedničkom terminologijom, ansambl može napraviti predstavu već za četiri tjedna. Uvjeren sam u to.

Zašto se onda više glumaca i redatelja njome ne koristi?

Eh, da samo znaju koliko bi bili brži, kvalitetniji, bolji! Nažalost, glumci i redatelji, prije svega zbog neobjašnjive hiper produkcije, imaju ludi tempo, trče s jednog posla na drugi, rastrgani su na tisuću strana, nerijetko im se profesionalni život preklapa s privatnim (i sama imam to iskustvo) i rijetki se uspijevaju posvetiti radu na sebi.

A redatelji su uglavnom nezainteresirani za glumačke procese.

Uglavnom, ljudi često nisu spremni, što zbog subjektivnih što zbog objektivnih okolnosti, na odricanja i investiranja za rad na sebi, istraživanja.

Meni je susret s tehnikom potpuno promijenio život. Počela sam promatrati svijet oko sebe, samu sebe, život, umjetnost općenito i kazalište na drugi način.

Osim toga, smatram da je svladavanje vještina u bilo kojoj umjetnosti oblagacija i osnovno pitanje pristojnosti.

U knjizi *Glumcu – O tehnicima glume Čehov piše: "Kad god me je tko upitao postoji li bilo kakva skraćena inačica te metode, ja nisam mogao prešutjeti upozorenje da se najkraća skraćena verzija sastoji u tome da se odrade sve propisane vježbe, marljivo i strpljivo, sve dok ne postane glumčeva druga priroda." No, to se strpljenje višestruko isplati.*

Naravno. Ako želiš u potpunosti razumjeti tehniku i moći je praktično primijeniti, ona treba postati stil tvog života, odnosno tvoja *«druga priroda»* kako je Čehov volio reći. Ona se prije svega temelji na promatranju svijeta oko sebe, prirode i ljudi, a zatim na njezinu svakodnevnom prakticiranju kroz vježbe. U knjizi *Glumcu – o tehnicima glume Čehov* u kratkoj bilješci prije prvog poglavlja svoje čitatelje moli za pomoć i suradnju, napominjući kako se tehnika glume ne može u potpunosti razumjeti bez njezina prakticiranja.

Mnoge vježbe Čehov je preuzeo iz istočnjačkih disciplina koje je otkrivao u *MHAT-u*, mnoge je preuzeo iz zajedničkog rada sa Stanislavskim i Vahtangovom s kojim je bio jako velik prijatelj i neprestano istraživao i eksperimentirao. Zatim su tu Rudolf von Laban od kojega je preuzeo

Od 1999. do danas, dakle u posljednjih dvadeset godina, dovodila sam vrhunske predavače, *crème de la crème*, i da je bilo istinskog interesa, dosad smo mogli imati već nekoliko generacija glumaca koji bi vladali tehnikom Mihaila Čehova

rad na *effortima* i transponirao ih u četiri osnovne kvalitete pokreta i Rudolf Steiner zahvaljujući kojem tehnika ima vrlo značajnu nijansu duhovnosti.

Uglavnom, Čehov je cijeli svoj život bio u potrazi za objektivnom tehnikom glume. Promatrao je i analizirao najveće živuće umjetnike (glazbenike, skladatelje, baletne umjetnike, glumce, slikare) svog vremena, proučavao velike svjetske filozofe, književnike (osobito Goethea), prirodu, studirao sve procese koji su ga i samog pratili u njegovom umjetničkom radu da bi na kraju sve to iskustvo i rad uključujući i ono s *MHAT-om*, Stanislavskim i Vahtangovom, sažeo u svoju tehniku glume.

Bio je izuzetno talentiran glumac, velik majstor transformacije. Kad ga gledate u filmovima, a pritom poznajete tehniku, možete u njegovoj igri/glumi prepoznati sve procese o kojima je govorio.

Kakva imate iskustva s primjenom tehnike u radu na filmu?

Snimanje filmova je uvijek dosta stresno, puno nepredviđenih okolnosti i nekontroliranih uvjeta rada, tako da poznavanje tehnike glumcu stvarno može jako puno pomoći. Dočarat ću vam atmosferu sa snimanja jednog filma gdje sam imala epizodnu ulogu uz ogromnu količinu teksta. Sjećam se da me je auto čekao ispred kazališta i da sam se nakon duge i iscrpljujuće predstave vozila na snimanje u drugi grad. Došla sam u hotel oko tri ujutro, a već u šest sam trebala biti na setu. Od umora i adrenalina vjerojatno nisam niti spavala. U sedam sati još se nitko nije pojavio osim mene i mog partnera, redatelj je došao oko pola osam, no rastrgan između mnogih drugih popratnih situacija na setu, dekoncentriran za neku ozbiljniju probu. Kad

Bio je izuzetno talentiran glumac, velik majstor transformacije. Kad ga gledate u filmovima, a pritom poznajete tehniku, možete u njegovoj igri/glumi prepoznati sve procese o kojima je govorio

smo konačno počeli snimati, bez prave pripreme i probe, počele su nas ometati različite sporedne stvari i ubrzo su već bila dva sata, a mi još ništa nismo napravili. Vani je vruće, mi smo odjeveni u zimsku odjeću, gomila statista je već nervozna i situacija u kojoj se nalazimo je prilično konfuzna. Počinje pauza, ja odlazim u sobu istuširati se, minimalno odmoriti, silazim nakon pauze na snimanje i redatelj me pokušava uvesti u emociju. Međutim, ono što mi je u cijeloj toj atmosferi stvarno pomoglo jest upravo tehnika Mihaila Čehova. Zahvaljujući njoj uspjela sam svoju zaista zahtjevnu scenu odigrati bez prekida. Uvjereni sam da bez tehnike, u tim uvjetima i s iznimno velikom količinom teksta (naravno, dobro naučenog!), ne bih uspjela ništa napraviti. Od mene se očekivala emocija, trebala sam se rasplakati i što istinitije odigrati situaciju. U tom se trenutku nisam brinula oko toga kakav ću rezultat postići. Najvažnije mi je bilo da znam koje ću alate koristiti, da sam se profesionalno zaštitila i da sam, kad smo jednom konačno počeli, brzo završila sa snimanjem. Da nisam imala te alate mogli smo scenu ponavljati mnogo puta, možda se ne bih uspjela rasplakati ili ne bih uspjela izgovoriti sav tekst, možda scenu uopće ne bismo uspjeli snimiti. Uvjereni sam da sam jedino zahvaljujući tehnici i svom dugogodišnjem treningu taj vrlo zahtjevan zadatak u krajnje neproduktivnim uvjetima, unatoč velikom umoru uspjela obaviti za vrlo malo vremena i na najvjerodostojniji mogući način.

Pomaže li tehnika na filmu više nego u kazalištu?

Ovisi. Tehnika se sastoji od jako puno alata. Rezultat je povezan s izborom tih alata. Joanna Merlin kaže da je dobra gluma isključivo pitanje glumčevog odabira alata.

To je kao kad pred sobom imaš paletu boju – tvoja kreacija ovisi o bojama koje ćeš izabrati. Poznato je da su pripreme na filmu ili televiziji rijetke ili ih uopće nema. Glumac je uglavnom osuđen na probe «sam u svojoj sobi» ili na privatne probe s kolegama koji mogu odvojiti vrijeme za to, što nije čest slučaj.

Nerijetko se događa da svoje odluke o izboru alata moraš donositi u trenutku snimanja tako da možeš odabrati nešto što ti možda uopće neće pomoći.

No, kada glumac barata tehnikom s dovoljno iskustva, izbori su precizniji i nepogrešivo vode do željenog cilja.

Što se kazališta tiče, tu imaš veći luksuz vremena i mogućnost rada u kontinuitetu. Imaš probe na kojima možeš i pogriješiti. Sve to omogućava veću slobodu istraživanja i provjeravanja alata koje biraš. Tu su onda još i predstave na kojima možeš u korelaciji s publikom propitkivati i produbljivati svoj umjetnički izričaj.

"Tehnika može ojačati glumčevu snagu volje, probuditi njegove emocije i potaknuti njegovu imaginaciju, do te mjere da će jedva tinjajuća iskra inspiracije odjednom planuti i buktati tako dugo dok to glumac bude želio", piše Čehov u knjizi *Glumcu – O tehnici glume, uspoređujući glumačku tehniku s glazbom i slikarstvom.*

Čehov uspoređuje glumca sa slikarima ili glazbenicima onda kada govori o tome zašto je glumcima potrebna tehnika. Možete li zamisliti jednog pisca koji stalno ponavlja iste sadržaje ili slikara koji stalno slika jednu te istu sliku?

No, ipak ima glumaca koji cijeli život glume jednu te istu ulogu ili stalno tumače same sebe, a ima onih koji igraju različite uloge što znači da istražuju i pokušavaju se transformirati.

Čehov smatra da biti glumac znači imati dvije psihologije – jednu privatnu i jednu scensku. Pri tome, scenska psihologija (*druga ja*) omogućava trenutnu i instinktivnu ispunjenost sa svime.

Tehnika zahtijeva stalni psihofizički rad i stoga jača volju glumca. Glumčeva probuđena snaga volje izravni je ulaz u kreativnu energiju koja potiče imaginaciju. Imaginacija uključuje rad s osjetilima pomoću kojih glumac budi očute

i osjete koji omogućavaju pristup osjećajima i emocijama. Ovakav kreativni, umjetnički rad će rasplamsati plamičak inspiracije u veliki plamen koji glumac može održavati na životu koliko god poželi, jer je glumac taj koji kontrolira, a umjetnik u njemu kreira.

Imaju li redatelji u kazalištu razumijevanja za istraživanje?

Uglavnom ne. Predstave se rade vrlo brzo, šest tjedana, tako da realno nemaju ni vremena. Ali kada glumac zna kojim alatima raspolaze i kada zna što mu ti alati mogu omogućiti, onda su probe mjesto na kojem glumac može isprobavati svoje vještine («probe su da se proba»), koje su zapravo glumčeva tajna i nitko ne treba znati na koji način dolazi do onoga što od njega traži redatelj. Redatelj ti može reći da nije dobro to što radiš, ali ti onda probaš nešto drugo, onda on kaže: "E, to, to!" i to je onda dragocjeni proces ponude i potražnje, odnosno uzajamne podrške i suradnje.

Super je kod Čehovljeve tehnike što ne može djelovati štetno na glumca. On će, pomoću isprobanih alata, probuditi svoju kreativnu individualnost i tako doći do određenih rezultata, možda će čak i kreirati malo umjetničko djelo. Ali nikada neće ugroziti tim radom svoju psihu i svoj osobni integritet. Niti svoju okolinu.

Simon Callow kaže da «koristeći tehniku glumac već nužno postati veliki glumac, ali će pristupati glumi kao umjetnik.»

Kad ste se vratili iz Amerike, pokrenuli ste radionice glumačke tehnike Mihaila Čehova u Grožnjanu. Koliko je mladih glumaca u ovih dvadeset godina usvojilo tehniku?

Usvojiti tehniku znači ovladati njome, moći je primjenjivati u svom umjetničkom radu. Dolazak na jednu ili dvije radionice za tako nešto nije dovoljan. Tako da mogu reći da, iako je na radionicama u posljednjih dvadesetak godina bilo možda pedesetak studenata, ni jedan se nije istinski posvetio istraživanju tehnike.

Od 1999. do danas, dakle u posljednjih dvadeset godina, dovodila sam vrhunske predavače, crème de la crème i da je bilo istinskog interesa, do sad smo mogli imati već nekoliko generacija glumaca koji bi vladali tehnikom Mihaila Čehova.



Bio bi to velik dobitak za teatar, imati kritičnu masu glumaca koji vladaju vještinama koje jamče kvalitetan proces rada i mogućnost sažimanja perioda u kojem uobičajeno nastaje predstava. Uvjereni sam da je duboko poznavanje vlastite profesije i vladanje specifičnim potrebnim vještinama jedini način da se profesiji vrati dignitet, a glumcima status autora.

U tom kontekstu, postoji još i dodatna pogodnost za kolege glumce te se nadam da će u bliskoj budućnosti biti više konzumirana. Sa svojim kolegama u *Michael Chekhov Training Programu* osmislila sam šest modula kroz koje se može savladati tehnika Mihaila Čehova, no polaznici ne trebaju pratiti module po redu jer u svakom modulu nastojimo ponoviti ili ponuditi osnovne stvari i tek onda razvijati ono o čemu modul jest. Dakle, možeš krenuti s trećim ili četvrtim modulom, koji se bave *Karakterizacijom*,

Studenti na zagrebačkoj Akademiji su opterećeni robusnim sustavom koji ih iscrpljuje u svakom smislu. Osim toga, prerano počinju prihvaćati angažmane na televiziji, filmu i/ili u kazalištu pa zapravo više rade nego što studiraju

Da je Čehov još živ i da zna koliko ljudi na svijetu nosi taj plamen koji nam je ostavio u nasljeđe, bio bi izuzetno sretan

a da nisi prošao prva dva modula koji se bave *Kontaktom* te *Prostorom* i *Atmosferama*, ili možeš započeti s petim ili šestim modulom koji se bave *Stilovima* i *Zajedništvom* s publikom pa tek onda nastaviti s prvim ili drugim modulom, ili pak trećim i četvrtim.

Također smo kreirali takozvani *Teacher's Training Program* namijenjen svima koji se žele dalje educirati kao pedagozi Čehovljeve tehnike.

Zašto ne podučavate Čehovljevu tehniku na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu?

Tehnika zahtijeva kontinuitet rada u vrlo koncentriranim uvjetima. Studenti na zagrebačkoj Akademiji su opterećeni robusnim sustavom koji ih iscrpljuje u svakom smislu. Osim toga, prerano počinju prihvaćati angažmane na televiziji, filmu i/ili u kazalištu pa zapravo više rade nego studiraju.

Stoga sam prije nekoliko godina pokrenula *StudioChekhov* koji sam zamislila kao svojevrsnu profesionalnu nadogradnju za mlade glumce nakon završene Akademije. Za sada, nažalost, interes je vrlo mali.

Ipak, čitajući Čehovljeve dnevnike, shvatila sam da se ne smijem žalostiti. Kad je odlazio iz Dartingtona, napisao je *Lessons for teachers* u kojima govori o tome da, nakon petnaest godina «putešestvija» po cijeloj Europi, konačno ima šestero svojih učenika – «*my six children*» tako ih naziva i još kaže «*I have been waiting for them for more than fifteen years.*» Čehov je dugo sanjao o svojoj školi i konačno ju je ostvario u Dartingtonu. Zbog nesretnih povijesnih okolnosti trajala je samo tri godine i u njoj se učila isključivo njegova tehnika. No, ubrzo je iz Dartingtona morao otići, izbio je Drugi svjetski rat. Premda je nastavio podučavati privatno, nažalost, nikada više nije imao svoju školu.

Čehov se cijeli svoj život borio kako bi prenosio svoje uče-

nje drugima. Vlastitim je sredstvima objavljivao svoje knjige, suočavao se s nerazumijevanjem i neprihvatanjem, ali nije odustajao. Zahvaljujući tome i dalje živi kroz svoje učenike, kojih danas u svijetu ima, nasreću, vrlo mnogo. Da je Čehov još živ i da zna koliko ljudi na svijetu nosi taj plamen koji nam je ostavio u nasljeđe, bio bi beskraino sretan. Mnogi umjetnici, koji se bave njegovom tehnikom i dalje istražuju i pronalaze nove nijanse koje komuniciraju s vremenom u kojem danas živimo. A upravo to je i Čehov radio.

Vi ste jedna od njih. Mislim da je vrlo važna i kvaliteta predavača za razumijevanje tehnike i njezino širenje na mlade naraštaje.

Svi koji prođu radionice, u početku su zadivljeni tehnikom. Rad je kreativan i zabavan, nosi sa sobom uzbuđenje, glumac ima osjećaj da leti i želi još. Kada taj period otkrivanja beskrainne kreativne slobode prođe, slijede ozbiljni treninzi koji donose duboko razumijevanje tehnike kroz vlastito iskustvo, a kreativna sloboda i uzbuđenje poprimaju umjetnički zanos.

Nažalost, mnogi odustaju prije nego se dogodi taj trenutak, što je velika šteta, jer tek u onom trenutku kad znaš artikulirati svoje iskustvo razvijeno u radu s tehnikom, tek si onda eventualno spreman za primjenu tehnike na sceni i/ili za njezino prenošenje drugima.

Nadalje, kroz tehniku je protkan vrlo snažni duhovni aspekt koji Čehov ne naglašava previše. Zna se da je bio pod velikim utjecajem antropozofa Rudolfa Steinera, no ne ističe to u onoliko mjeri koliko je to zaista prisutno u njegovu učenju. Taj duhovni aspekt nije toliko presudan za praktično razumijevanje Čehovljeve tehnike, ali mislim da je jako važan i sasvim nezaobilazan.

Sve to upućuje na slojevitost koju nije moguće savladati u nekoliko radionica. To zahtijeva godine i godine posvećenog rada i usavršavanja.

Ja sam, nakon što mi je završila *Fulbrightova* stipendija, deset godina odlazila u Ameriku, nekoliko puta godišnje, na različite konferencije i edukacije za profesore glume. Sate i sate sam investirala u individualni rad s različitim majstorima tehnike, organizirala po dvije radionice godišnje kod kuće u kojima sam i sama sudjelovala. Zatim sam

2004. stekla pri MICH majstorsku diplomu, certifikat koji daje vjerodostojnost prenošenja glumačke tehnike Mihaela Čehova. I nakon svega toga sam nastavila put s *Michael Chekhov Europe* i *Michael Chekhov Europe Training Programom*.

Dakle, to je put na kojem usavršavanje i istraživanje nikada ne prestaje.

Čehovljeve baklje upaljene su gotovo na cijeloj karti svijeta. No, to se dogodilo tek krajem devedesetih godina, četrdeset godina nakon njegove smrti. Zašto se to nije dogodilo ranije?

Nakon Čehovljeve smrti (1955.) nekoliko njegovih učenika održavalo je i dalje tehniku na životu. Jedna od njih je Joanna Merlin koja je 1999. osnovala *Michael Chekhov Association* – *MICHA*, a to se dogodilo tek onda kada se formirala kritična masa koja je imala potrebu okupiti se kao zajednica koja istražuje, produbljuje, propituje i prenosi drugima Čehovljevu tehniku.

Nadalje, Lee Strasberg, Čehovljev suvremenik, bio je vrlo utjecajan i moćan i njegova se glumačka metoda dugo zadržala u američkom kazalištu, a pogotovo na filmu. Za razliku od njega Čehov je bio izrazito skroman čovjek koji nije mario za komercijalnu popularnost. Primjerice, Marilyn Monroe je bila fascinirana Mihailom Čehovom, o čemu je više puta i javno svjedočila, međutim ipak je njezina povezanost sa Strasbergom bila puno prisutnija u medijima, sasvim sigurno zahvaljujući Strasbergovim naporima da svoju ulogu njezinog mentora neprestano ističe u javnosti.

Imate li vi svoje nasljednike?

U Hrvatskoj – ne, ali u mnogim europskim zemljama te ostalim dijelovima svijeta – da. Mislim da je najteži i najizazovniji zadatak za svakog pedagoga ostaviti nasljednika iza sebe. Osobito «u svom selu», što bi se reklo. Na radionice u Grožnjani u Zagrebu redovito su dolazili neki domaći studenti za koje sam mislila da će pronaći svoj trajni put u tehnici. Međutim, to se na kraju ipak nije dogodilo. Ljudi se okreću angažmanima koji im osiguravaju egzistenciju, što razumijem i poštujem. Istraživanje tehnike znači kontinuiran, nesebičan rad s drugima, borbu za

svakog polaznika, izuzetno visoko razvijen osjećaj za zajednicu. Tu nema materijalnog bogatstva. Ali zato ima onog drugog, duhovnog. Tako da dok se ovdje, doma, ne pojavi netko kome će upravo ta duhovna strana biti pokretačka energija, čini mi se da će proći još vremena. Ali sigurno ne odustajem od potrage za takvim kolegama! Vjerujem da će se pojaviti prije ili kasnije.

Za cjelovito usvajanje tehnike je potreban kontinuitet, svakodnevna vježba. Koliko je to mladim glumcima moguće ako nakon radionica nemaju priliku igrati u profesionalnim predstavama, ako postoji dugačak vremenski razmak između radionice i konkretnog rada na ulozu?

Naravno da je mladom glumcu teško kada nije na sceni. Vrlo mi je dobro poznat taj osjećaj. Međutim, mislim da glumci koji ne igraju, u današnje vrijeme imaju puno izbora koji im se nude, u Zagrebu ili u svijetu, kako bi ostali u kondiciji između dvaju poslova. Čak ne moraju niti putovati, mogu pohađati radionice *online*. U financijskim smislu, moguće je realizirati razne stipendije, popuste, a na kraju krajeva glumac može toliko toga raditi i sam. Čitati, promatrati svijet oko sebe, ići na izložbe, gledati serije, filmove, kazališne predstave i na taj način «puniti prazne hodove».

Evo, primjerice, to je jedan od razloga zašto sam otvorila *StudioChekhov*. Upravo zato da omogućim kolegama prostor u kojemu mogu raditi na sebi, sami ili u grupi, dolazi-

Studio sam zamislila kao klupsko mjesto, mjesto integracije gdje se putovi mnogih umjetnika – članova Studija – sastaju, preklapaju, prožimaju. Nažalost, to dosad nije prepoznato kao ideja, tako da se pitam gdje su onda ti ljudi kojima je potreban kontinuitet i svakodnevna vježba. Ima li ih uopće?!

ti na radionice ili razvijati svoje projekte, osobito u periodima kada nemaju profesionalnih angažmana. Studio sam zamislila kao klupsko mjesto, mjesto integracije gdje se putovi mnogih umjetnika – članova Studija – sastaju, preklapaju, prožimaju.

Nažalost, to dosad nije prepoznato kao ideja, tako de se pitam gdje su onda ti ljudi kojima je potreban kontinuitet i svakodnevna vježba. Ima li ih uopće?! Ili ova informacije još uvijek nije stigla na prave adrese?!

Na našoj Akademiji niste uspjeli oformiti kolegij glumačke tehnike Mihaila Čehova, ali zato ste dobili poziv iz Kine da to napravite na šangajskoj kazališnoj akademiji. Trenutačno tehniku predajete tamošnjim studentima za što ste dobili i najugledniju nagradu kineskog Ministarstva obrazovanja. Koliko su kineski studenti različiti od naših? Kakva je Akademija u Šangaju?

Prije svega silno je ugodno kad te ljudi cijene i angažiraju za ono što im znaš i možeš ponuditi. U Kini postoje dvije kompetitivne akademije – šangajska i pekinška. One su u zemlji najveće i najkvalitetnije. Na pekinškoj je jači filmski odsjek, a na šangajskoj kazališni. Vrlo su otvoreni prema Zapadnom teatru, osobito prema Rusima, ali i Englezima i Amerikancima. Njihov je suvremeni teatar mladi teatar, a ekonomski su toliko narasli da si mogu priuštiti vrhunske predavače iz cijeloga svijeta. Izuzetno su zainteresirani, znatiželjni i žele znati što više toga. Svake godine organiziraju konferencije i skupove koje vode najveći stručnjaci na svijetu. Ne predaje se samo Čehovljeva metoda, nego i Sistem Stanislavskog, Meisnerova tehnika i ostale. Atmosfera je vrlo uzbudljiva, živa, dinamična. Isto tako prvi put razvijam predavanja na akademskom stupnju i o tome pišem knjigu što mi predstavlja golemi izazov. Presretna sam što mi se pružila ovakva prilika. Smatram to krunom svojeg rada.

Kako ste strukturirali nastavu?

Budući da radim sa studentima prve godine, krenula sam s osnovnim elementima. Sve su vježbe psihofizičke, što znači da ne sjedimo i ne analiziramo, nego uvijek radimo na nogama, aktivno u prostoru. Prije svega, to su vježbe

koncentracije, zatim četiri osnovna principa – *Forma, Ljepota, Lakoća i Cjelina*; osnovne kvalitete pokreta – *Zemlja, Voda, Vatra i Zrak*; vježbe za *tempo i ritam, Imaginaciju, Centre...* Zatim je tu načelo *vanjske i unutrašnje geste ili pokreta, Zračenje* i još niz osnovnih elemenata koji su samo uvod u *PG, Atmosfere (subjektivnu i objektivnu), Imaginarna tijela* i niz drugih vještina.

Neki su im elemente tehnike vrlo bliski jer ih prepoznaju kroz Pekinšku operu. Nije to neobično jer je Čehov dosta toga preuzeo s Istoka. Znao je reći svojim studentima: "Istok zna."

Koliko je potrebno vremena da se tehnika usvoji?

Kad bismo govorili o akademskom okruženju, mislim da su potrebne tri godine da se tehnika usvoji u cjelovitosti. U tom periodu studenti mogu naučiti sve elemente tehnike, terminologiju, praktičnu primjenu. Nakon toga bi trebale još dvije godine za majstorstvo u kojemu bi se dublje istraživala sama umjetnička primjena tehnike kroz *podvojenju svijest, higher self, opipljivo/neopipljivo, vidljivo/nevidljivo, unutrašnje/vanjsko* i na kraju samu *Transformaciju*.

Jeste li, podučavajući tehniku na fakultetu, i sami produbili svoje znanje? Što ste novo naučili?

Naravno. Kroz rad sa studentima neprestano otkrivam neke nove detalje, smišljam nove vježbe, obogaćujem stare. Dat ću primjer vježbe *staccato-legato*. Primjerice, za neke moje kolege je *staccato* – brzi tempo, a *legato* – spori tempo. No, *staccato* ne znači nužno brzo, kao što ni *legato* nije nužno sporo. To nije rad na tempu, nego rad s dvjema različitim kvalitetama. U to sam se dodatno uvjerila kad sam u nastavu uvela metronom koji zapravo pomaže u tjelesnom shvaćanju da se *staccato* i *legato* mogu raditi u istom tempu.

Nadalje, nedavno sam razvila niz vježbi za distinkciju između *cilja dramske osobe* koji se nastoji postići konkretnom *akcijom* za razliku od *aktivnosti* koje dramska osoba realizira na sceni.



Čehov se nadao da će nadahnuti svoje kolege da i one formuliraju i srede svoje misli, "pokušavajući naći objektivna načela i zakone za unapređenje svoje profesionalne tehnike." Razvijate li kroz njegovu metodu svoju glumačku tehniku?

Čehovljevu tehniku je nemoguće raditi «by the book». Ona je duboko empirijska. Kroz nju se prožima nevjerojatno bogatstvo elemenata koji nadahnjuju. Njima treba pristupati kreativno i iskustveno. Svi moji kolege i učitelji prenose tehniku na svoj jedinstveni način, obogaćen svojim vlastitim praktičnim iskustvom, pa tako i ja. Osim toga,

rad s ljudima iz različitih kultura donosi uvijek nešto novo. Rad s drugima i drukčijima neprestano te kao pedagoga i ljudsko biće stavlja u poziciju propitkivanja i mijenjanja, učenja i prilagođavanja.

Nadalje, kao pedagoga su mi najvažnije dvije stvari: moje vlastito iskustvo u svemu što nudim studentima i međusobno povjerenje koje omogućava interakciju kroz proces davanja i primanja.

I ono što je najljepše, svatko može tehniku primjenjivati na sebi kao pedagoga, ali i u privatnom životu te tako poboljšati njegovu kvalitetu, primjenjujući recimo samo osjećaj za Lijepo.

Što se tiče Ljepote, Čehov u knjizi *Glumcu – O tehnici glume ističe da će "glumac, da bi shvatio ljepotu isključivo kao spoj brojnih elemenata, biti doveden do prevelike zbrke i do brojnih zabluda u vježbanju."* Što je prema vašem mišljenju Ljepota?

Ljepota je harmonija tijela i duše. To je živi, aktivni osjećaj u tijelu. Sve što glumac radi na sceni trebalo bi biti prožeto osjećajem ljepote. Glumac bi trebao biti u harmoniji sa svime što kreira na sceni, čak i kada u dramskoj osobi koju predstavlja nema harmonije. Glumac mora ponekad odigrati i ljude koji se nalaze u ekstremnim, nimalo lijepim situacijama. Upravo osjećaj za lijepo mu tada pomaže da «ružno» stavi u umjetnički okvir, potpuno svjestan svoje umjetničke estetike. Glumac bi trebao i ružnom i lijepom pristupati s dubokom empatijom. U suprotnom, površni osjećaj ljepote izazvat će sentimentalnost, dok će površni doživljaj ružnoće izazvati osjećaj gađenja.

U krajnje praktičnom smislu *Ljepota* je spoj *Lakoće, Forme i Čeline*. Kada su sva tri principa na djelu, onda se rađa i *Ljepota*. Moj kolega David Zinder ima sjajnu vježbu koju je povezao s jednom vježbom od Grotowskog, a zove se *Plastik*. Prilagodio ju je za rad na *Ljepoti*. Vježba se sastoji u tome da pomoću velikih, apstraktnih pokreta dođeš do jednog pokreta ili geste koji može biti minimalan, ali prožima cijelo tijelo. To je inkorporirani pokret koji možeš ponoviti milijun puta, svaki put kao «malo umjetničko djelo» koje usavršavaš u nijansama, a na kraju se počinje radati osjećaj ljepote koji se širi kroz cijelo unutrašnje i vanjsko biće umjetnika.

U procesu usvajanja svih principa metode preko prakse, napominje Čehov, "ubrzo ćete otkriti da su oni predviđeni samo zato da vašu kreativnu intuiciju potaknu na to da radi sve slobodnije i slobodnije i stvori sve šire područje za njihove aktivnosti." Kako tumačite tu slobodu?

Za Čehova je *transformacija* sloboda, ona je vrhunac glumačkog izričaja. Prema Čehovu svaki glumac, svjesno ili nesvjesno, teži *transformaciji*. Tako je i meni upravo to ideal - da izgledam, budem i ponašam se u svakoj ulozi drukčije. Zanima me od napisanog lika napraviti ljudsko

Uvijek sam bila beskrajno ponosna i najsretnija kad bi mi kolege nakon određene predstave rekli da me nisu u prvi tren prepoznali

biće koje ima dušu. Udahnuti mu dušu. U tijelo, koje je moje, udahnuti nešto što je karakteristično za neko biće koje nije isto kao ja, ni u fizičkom ni u psihičkom smislu. Čehov inzistira na tim razlikama jer sve ono što je isto između glumca i njegove dramske osobe, i dalje će ostati takvo, pobrinut će se samo za sebe. Glumac treba raditi na karakteristikama koje se razlikuju od njegovih.

Nekoliko puta mi se dogodilo da su mi kolege nakon određene predstave rekly da me nisu u prvi tren prepoznale. To sam doživljavala kao potvrdu funkcioniranja tehnike i priznanje koje mi je bilo neusporedivo draže od bilo koje uopćene afirmativne kritike.

Procesi promjene koju glumac prolazi uz pomoć alata tehnike neobično su uzbudljivi i donose osjećaj zadovoljstva i kreativne ispunjenosti, tako da glumac više ne ovisi o tome tko će što misliti ili reći o njemu i njegovoj ulozi.

On i njegova uloga postaju jedno novo biće koje čuva i pazi kreator tog bića – glumac umjetnik.

Na koji način se promijenio vaš pogled na kazalište otkako se bavite metodom Mihaila Čehova?

Čehov mi je otvorio ogroman prostor slobodnog, kreativnog razmišljanja te nakon upoznavanja sa samom sobom omogućio odmak od sebe same.

Za Čehova biti umjetnikom znači biti u bogatom doticaju sa životom izvan naših trenutnih, privatnih interesa, što otvara direktni pristup *inspiraciji* i to pomoću *imaginacije* koju možemo jačati poput mišića koji kroz treninge postaje dovoljno fleksibilan za stvaranje situacija i karaktera koji nisu izravno povezani s našim iskustvom: « U idealnim okolnostima, glumac može igrati sve što može zamisliti... i premda koristimo svoje tijelo, svoj glas i svoje emocije kako bismo otjelovili razne dramske osobe, rola bi trebala biti nezavisna kreacija koja nije verzija nas samih.» To je misao vodilja koja je bila ključna za promjenu moje per-

spektive i pogleda na umjetnost glume. Kroz tehniku sam također razvila razumijevanje važnosti magične moći atmosfere u kazališnim predstavama te vještine pomoću kojih je moguće izmaštati i kreirati bilo koju atmosferu u bilo kojem prostoru jer bez atmosfere predstava je kao bez duše.

Zatim, tu je ideja da bi *kazalište trebalo biti veće od samog života*, predivna ideja *fantastičnog realizma* koja se razvila u *MHAT-u²*, a potječe od Vahtangova. Stanislavski se zalagao za naturalizam, za proživljavanje, neku vrstu oponašanja života. A fantastični realizam je imao potrebu na sceni prikazati život koji je veći od njega samog. U fantastičnom se realizmu sve što je naturalizam pretvara u kombinaciju realističkog umjetničkog iskaza većeg od samog života. Smatram da je ova ideja jako provokativna i izuzetno suvremena. Bilo bi divno kad bi zaživjela u današnjem teatru koji je otišao u jednu površnost i komercijalizam u kojem nema mjesta za istinsku umjetnost, osobito nema mjesta za glumce umjetnike.

Tako nešto još možemo vidjeti u predstavama Petera Brooka.

Nadalje, ono što je u kazalištu najvažnije jest ispričati priču na najjednostavniji mogući način, a što se sve više počelo gubiti u suvremenom kazalištu. U predstavama *Kabuki* kazališta, koje sam nedavno gledala u Japanu, umijeće pripovijedanja, pričanja priče dovedeno je do savršenstva. Glumci služe priči. Da bi služili priči, oni moraju postati duše te priče. Moraju ih utjeloviti na taj način da budu veći od samog života. Tek se onda možemo s njima povezati.

Isto tako mi je zanimljiv pojam vremena/prostora u teatru.

To se najbolje vidi u japanskom *No* teatru kojim je i sam Peter Brook bio neobično inspiriran, a koji je poznat upravo po tome na koji način tretira vrijeme na pozornici. Hod glumca od jednog do drugog kraja pozornice može trajati beskrajno dugo gledano iz perspektive ovog realiteta, ali gledan iz perspektive univerzalnog umjetničkog čina taj hod postaje bezvremenski, a u njemu se odražavaju principi koji nas spajaju s iskustvom koje je (ponovno!) veće od čovjeka i samog života.

² MHAT - Moskovski Hudožestveni Teatar

Na kraju moram reći da mi je sve više uzbudljiv Čehovljev teatar budućnosti. Intrigantno mi je razmišljati o tome što je danas teatar budućnosti. Pogotovo teatar nakon COVIDA-19

Na kraju moram reći da mi je sve više uzbudljiv Čehovljev teatar budućnosti. Intrigantno mi je razmišljati o tome što je danas teatar budućnosti. Pogotovo teatar nakon Covid19. Mislim da će tu ključnu ulogu odigrati «ljubav» koja prema Čehovu jedina može ponovno stvoriti naš umjetnički ego.

Čehov je uvijek bio duboko svjestan trenutka u kojem živi i smatrao je da teatar mora biti angažiran. Naravno, to ne znači nužno politički teatar. Istinski umjetnik može i kroz klasiku biti angažiran. U svakom slučaju, Čehov govori o tome da bi teatar budućnosti kroz duboko penetriranje u ljudska bića i borbu s vlastitim egoizmom te njegovim prevladavanjem trebao imati moć utjecati na promjenu svijeta. Je li to moguće?! Jesu li ove ideje i dalje izvan prostora i vremena u kojem živimo?! «Ah, da nam je znati, da nam je znati!».