

Lovro Krsnik

TEHNIKA U REDATELJSKOJ PRAKSI



Radionica B.I.G. D.E.A.L. s osobama s mentalnim izazovima

Foto: Zoran Pero Redaković

Mihail Čehov se u svojim radovima i knjigama prije svega obraća glumcima, no, iako nikada nisam imao ambiciju postati glumcem, uvijek sam smatrao da je za kazališnog redatelja bitno razvijati svoje izvođačko tijelo i izvođačku svijest kako bi znao dati precizne upute i voditi glumce kroz proces. Za to mi je bilo potrebno vlastito iskustvo – jer kako da se koristim kazališnim alatima, ako ih sam nisam isprobao? Kako da budem empatičan ako ne razvijam svoje centre i nikad ne ustajem iz redateljske fotelje?

Upravo zato nikada neću zaboraviti ljeto 2010. godine kada sam se kao student kazališne režije, koji je netom završio prvu godinu studija na Akademiji dramske umjetnosti, prijavio na radionicu u Grožnjanu u organizaciji Mi-

chael Chekhov Europe. Posebno me se dojmilo to što su polaznici bili kazališni profesionalci iz gotovo čitavog svijeta, a uz našu Suzanu Nikolić, podučavali su nas učitelji tehnike iz ostatka Europe. Sjećam se da smo počeli s radom na centrima, imaginacijom (otvorenih očiju) elementa vode, vatre, zemlje i zraka koje šaljemo iz svog tijela u šest smjerova s kvalitetom *staccato* ili *legato*. Mojemu oduševljenju nije bilo kraja.

Zato i nije neobično da sam si, tijekom produženih osam godina studija režije, uz ovaj, priuštio još šest odlazaka na razne module, a naposljetku i dvogodišnji glumački Masterclass Čehov i Meisner tehnike pod vodstvom Scotta Fieldinga iz studija Michail Chekhov u Bostonu.

Upoznavanje glumačke tehnike pomoglo mi je u mojim

daljnijim redateljskim promišljanjima, a iznenadio sam se kad sam doznao da je vrhunski glumac i pedagog Mihail Čehov ujedno bio i redatelj koji je režirao gotovo svaki kazališni komad u kojemu je glumio.

Čehovljeva redateljska istraživanja – usponi i padovi

Čehov se u svojim režijama prvenstveno služio kazališnim procesima kako bi razvio vlastitu tehniku. Pritom je često žrtvovao rezultat samo da bi istraživanje pojedinog elementa doveo do kraja. Naravno, ne možemo odbaciti činjenicu da mu je u svemu pomoglo to što je svoju karijeru započeo kao glumac vođen Stanislavskim, na čiju se glumačku tehniku nadovezao, Vakhtangovom čije je režij-

ske postulate fantastičnog realizma integrirao te na filozofiju Rudolfa Steinera iz koje je uzeo najsnažnije momente za svoj rad.

Upoznavanje glumačke tehnike pomoglo mi je u mojim redateljskim promišljanjima, a iznenadio sam se kad sam doznao da je vrhunski glumac i pedagog Mihail Čehov ujedno bio i redatelj koji je režirao gotovo svaki kazališni komad u kojemu je glumio

Kao mladom redatelju bilo mi je vrlo ohrabrujuće istraživati koliko je paralelnih uspona i padova bilo u njegovoj redateljskoj karijeri koju je počeo 1925. u Moskvi Shakespeareovim *Hamletom* i Belyjevim *Petersburgom*. Premda su bili prijatelji, simbolist Andrey Bely žestoko se pobunio da mu je roman upotrijebljen isključivo za istraživanje glumačke tehnike, a nimalo za nešto reprezentativno publici. Čehov je odmah shvatio na koji način mora stvoriti svoju vrstu procesa rada na predstavi kako bi mu rezultat bio drukčiji. Tri godine kasnije, promjenom i zaoštavanjem političkog režima, emigrirao je u Berlin gdje je 1930. režirao i glumio u predstavi *Na tri kralja* s kojom su gostovali po čitavoj Europi. Tu je posebno radio na istraživanju pokreta i tempa te je svakome od glumaca do tančine izgradio psihofizički profil.

U režiji *Buđenje dvorca* (1931., Pariz), dao si je najviše slobode za istraživanje procesa, no predstava je doživjela potpuno nerazumijevanje publike i kritike. Za tadašnje gledateljke bila je suviše neobična jer je u njoj bio izbačen gotovo sav tekst. Slijedeći Steinerov princip euritmije, po kojem svaki zvuk ima sebi inherentnu gestu, Čehov je od tog predloška napravio „ritmičku dramu“.

Narednih godina zaredali su mu se uspjesi u Latviji i Litvi, premda je tamo režirao iz ekonomskih razloga, kako bi imao uvjete za dodatno usavršavanje i razradu tehnike. Redateljski postupci po kojima se isticao u tom periodu, uz virtuožnu građu unutarnjeg svijeta svakog karaktera bili su: reorganizacija dramaturškog materijala, drastično skraćivanje drama s najčešćih pet na tri čina kako bi se pojačao intenzitet radnje te naglašavanje kontrastnih sila unutar vodećih karaktera. Zbog političkih promjena u Europi 1935., umjetničko je utočište pronašao u Engleskoj, u Dartington Hallu, gdje je prvi put osnovao svoj glumački studio. Odlučio je raditi s mladim, neprofesionalnim glumcima koje je tijekom triju godina istrenirao u trupu sposobnu postaviti novi standard modernog kazališta. Nažalost, rat se ispriječio njegovim htijenjima i 1939. bio je primoran preseliti The Chekhov Studio u Ameriku.

Trebalo je proći nekoliko godina, manje ili više uspješnih projekata, kroz koje je izgradio novi ansambl s kojim je postigao uspjeh na Broadwayu i na gostovanjima po mno-

gim državama SAD-a. Kvalitete koje je publika i kritika prepoznala u radu ansambla upravo su one koje je svojom tehnikom godinama pokušavao ostvariti. Pratio ga je čak i pojam *Čehovljev idiom*, što je bila oznaka za posebnost i kvalitetu. Rat od kojeg je pobjegao iz Europe, međutim, stigao je i u SAD, što ga je prisililo da se posveti radu s glumcima u holivudskoj industriji.

Njegova posvećenost kristalno čistom cilju, neovisna o kontekstu u kojem je kao čovjek živio ili stvarao, svakako bi mogla biti uzor za sve kazališne praktičare, pa tako i za mene. Njegova snažna namjera upisana je u sve vježbe kojima, kako sam Čehov kaže, *nije cilj tehnika sama po sebi, već slobodan i kreativan rad koji nam ona otvara*. Rad koji je za nas redatelje itekako važan i koristan.

Kao mladom redatelju bilo mi je vrlo ohrabrujuće istraživati koliko je paralelnih uspona i padova bilo u njegovoj redateljskoj karijeri koju je počeo 1925. u Moskvi Shakespeareovim *Hamletom* i Belyjevim *Petersburgom*

Pogled na tehniku iz redateljske perspektive

1. Prelazak praga

Kada bih morao izdvojiti jednu ili dvije stvari po kojoj je tehnika ključna za redateljsku perspektivu, prvo što mi se, da se čehovljevski izrazim, u *unutarnjem oku pojavljuje*, jest slika žive mreže u kojoj su gusto upletene niti mnogih njenih elemenata.

Prije svega bih istaknuo higijenu rada na predstavi, a to je vježba prelaska praga.

Ideja je da sve privatno i svakodnevno, što nam ne služi u procesu rada i stvaranja, ostavimo izvan svog tijela kao manje jedinice i kazališnog prostora kao veće.

Za tehniku je općenito primjenjiv Platonov princip mikro i

makro kozmosa, kao meni osobno vrlo blizak način promatranja stvari, u kojem je kriška prožeta i u sebi nosi sve slojeve torte iz koje je izrezana. Kada se ona promatra na taj način, gotovo sve upute glumcu za rad na sebi (kao manjoj jedinici) primjenjive su redatelju u radu na kazališnoj predstavi (kao većoj cjelini).

Prelazak praga, koji možemo izvesti fizičkom gestom ili jednostavno trenutkom svjesnosti pokretanjem unutarnjeg tijela s običnim udahom i izdahom, pomaže već i jednokratno, a osobito na duže staze, da odvojimo bitno od nebitnog za naš umjetnički rad.

Postoji bitna distinkcija između zagrijavanja, glumačkog treninga i samog kreativnog rada. Glazbenicima je normalno usviravanje ili upjevanje, sportašima ugrijavanje i hlađenje, a u kazalištu, koje u sebi nosi elemente svih vještina i umjetnosti, uvrijedilo se da glumci koriste nekoliko prolaza scene kako bi se uopće zagrijali i ušli „u temperaturu“. Čehov pritom u zagrijavanju ne uključuje samo tijelo i glas, već i maštu, otvorenost duha, improvizaciju, prostornu predodžbu u svih šest smjerova i povezanost članova ansambla.

Osobito mi je drago što Čehov toliku pozornost pridaje mašti. Njegov pristup ništa ne prepušta slučaju, a opet, tako precizno proizlazi iz razumijevanja ljudskog bića kao psihofizičkog konstrukta. Kao mi je redatelju izuzetno pomoglo razvijanje žive mašte otvorenih očiju, odnosno predodžba mašte kao organa percepcije ili mišića koji je isto tako potrebno trenirati.

Kada je potrebno vizualizirati neki postupak glumca na sceni, kostim ili scenografiju, zanimljivo je da je sve to moguće i bez zatvaranja očiju. Ta se vještina vizualizacije godinama trenira. Ne smijemo dopustiti očima da se zaklope svaki put kad to radimo, no ako promatramo djecu dok se igraju, lako se prisjetiti da smo sve to već odavno znali, samo smo zaboravili.

2. Trešnja fizičkog tijela

Pod pojmom higijene u kazališnom smislu mislim i na važan moment izlaska iz lika, odnosno otpuštanje emotivnog rada. Vježba kojom se često služim u radu s profesio-

Vježba kojom se često služim u radu s profesionalcima, amaterima, a ponekad i sa samim sobom je jednostavna trešnja fizičkog tijela koja počiva na ideji da u svakodnevi, kao i u kazališnom radu, nakupljamo emocije koje s vremenom uzrokuju ukočenost, a time i razne blokade

nalcima, amaterima, a ponekad i sa samim sobom je jednostavna trešnja fizičkog tijela koja počiva na ideji da u svakodnevici, kao i u kazališnom radu, nakupljamo emocije koje s vremenom uzrokuju ukočenost, a time i razne blokade.

Gotovo sve Čehovljeve vježbe treniraju princip stvaranja i novog svjesnog upisivanja zelenog osjećaja ili stanja u naše tijelo, kako bi nam bili na raspolaganju u trenutku kada su nam potrebni za ulogu. Zadržujuće je to što nas u isto vrijeme uči i da ih samo otresemo sa sebe, ili spremimo na neko sigurno mjesto sve dok nam opet ne zatrebaju.

U svojem radu godinama to prakticiram. Tijekom zagrijavanja, primjerice, čistimo sa sebe sve što smo skupili u danu, a nije nam potrebno za rad. Usred probe ta vježba dobro dođe kad glumac zapne unutar emotivnog obrasca i ne može normalno nastaviti, a na završetku probe da se



Sektor 24/1, Kazalište IKG

svi opuštenu uputimo svojim kućama. Nedavno sam naučio i nadogradnju. Isto možemo napraviti u svojoj mašti, koristeći svoje unutarnje tijelo. Rad s njime će spomenuti kasnije, no za glumce je to osobito korisno jer se mogu pred publikom otresti neželjenog emotivnog stanja za vrijeme predstave, a da to nitko ne primijeti.

3. Fizički centri

Komunikaciju i rad s glumcima olakšava i razumijevanje likova dok čitamo literaturu prema jednom od triju fizičkih centara u našem tijelu (misaoni, emotivni ili voljni tip), ili s tendencijom prelaska iz jednog u drugi, ili s potpunim odsustvom jednog od tih centara. Time se postiže ne samo brže utjelovljenje karaktera, nego i snažniji empatijski moment jer likove treba razumjeti bez osude o njihovim postupcima.

Najvještiji glumci, svjesno ili nesvjesno, imaju sposobnost prelaska iz jednog u drugi, ali nam ta vještina pomaže i kao vrsta autokorektiva i rada na sebi. Sjećam se iskustva gostovanja u Beogradu s predstavom Sektor 24 kazališta „Ivan Goran Kovačić“, gdje smo ambijentalnu predstavu trebali prenamijeniti za novi prostor u samo jednom danu. Ostavili su nas same u kazališnoj zgradi i kao redatelj sam ušao u takvo stanje režiranja da nisam niti primijetio da se proba otegnula do duboko u noć, da su glumci još umorni od puta i da više nitko ne funkcionira osim mene. Skroz sam bio zarobljen u svom misaonom i voljnom centru, uz jasno odsustvo ovog emotivnog (empatijskog) dok me, naravno, glumci nisu radikalno upozorili. Narednog smo dana nanovo svi opet surađivali povezani u istom centru.

4. Rad sa slikama

Fascinantna mi je i vještina vizualizacije raznih objekata ili slika unutar ili izvan fizičkog tijela, smještanjem istih u neke nove imaginarne centre ili zamišljanje naših dijelova tijela od nekog drugog materijala. Takvim se postupkom s lakoćom stvara novi karakter, prepun unutarnjeg života, a da glumac ne ulazi u fundus privatnih iskustava ili emocija. Tehnika se radi za vrijeme proba kako bi se stvorilo fizi-

Fascinantna mi je i vještina vizualizacije raznih objekata ili slika unutar ili izvan fizičkog tijela (...) Takvim se postupkom s lakoćom stvara novi karakter, prepun unutarnjeg života, a da glumac ulazi ne u fundus privatnih iskustava ili emocija

čko iskustvo koje tijelo postupno samo pamti. Svaki put kada osjetimo da tijelo gubi tu kvalitetu, potrebno se na trenutak vratiti početnoj vizualizaciji čija slika nanovo obnavlja osjećaj iskustva.

Kada sam kao asistent redatelja Ivica Kunčevića na predstavi *Dobra duša iz Sečuana* u GK Komediji spletom okolnosti dobio malu, no opet zahtjevnju ulogu, morao sam samostalno izgraditi karakter. Znao sam da ću na sceni biti gotovo čitavu polovicu predstave, često u prvom planu i da je nekoliko trenutaka čitava radnja s 30 glumaca na sceni ovisna isključivo o meni. Glumio sam tjelesnog čuvara Davoru Svedružiću (koji je za glavu viši od mene) i u ključnom trenutku ga hvatao u padu, a kasnije s jednim od glavnih aktera igrao scenu slamanja ruke. Za svoj sam karakter vizualizirao kralješnicu od najfinije podmazane vrste čelika te mi je rad na toj slici ubrzo dao fizičku posturu samopouzdanja i odvažnosti kako bih mogao štiti nekoga snažnije konstitucije, kao i sigurnost da ga uhvatim u padu. Hladnoća čelika mom je licu podarila smrtnu ozbiljnost, pogledu dala oštrinu, a gestama preciznost. U toj sam fazi još bio ukočen, no kada sam na izgrađeno tijelo dodao osjećaj lakoće i osjećaj za formu (dva od četiri brata, kako ih Čehov naziva) moj karakter je bio dovršen i služio me kroz narednih 30 igranja.

Često se time služim u radu s glumcima kad je već sve dovršeno, a neke postavke i dalje nisu na mjestu, pa je potrebna brza dorada na karakteru ili čitavoj sceni.

5. Arhetipska i psihološka gesta

Vrlo moćno oružje u kazališnom radu su i arhetipska i psihološka gesta. One glumcu omogućuju razumijevanje,



Foto: Leon Dubroja

Hamlet za svakoga, Teatar &TD

gradnju, punjenje i snažan unutarnji život karaktera, ali mogu se pojedinačno koristiti i na pojedinim replikama.

Ono što sam kao redatelj naučio radeći s njima jest da proces pronalaska prave geste za pojedini karakter, prizor ili čitav komad odgovara pronalasku osnovne teme prizora, čina ili čitavog dramskog djela te mi olakšavaju preciznost njihova imenovanja.

Arhetipske geste su podijeljene na energije: otvaranja, zatvaranja, povlačenja, guranja, podizanja, drobljenja (koje odgovaraju šest smjerova kretanja tijela). Tu su još:

Fizičko iskustvo razumijevanja navedenih principa olakšalo mi je iščitati u literarnom predlošku kakav je neki karakter i koja mu je osnovna gesta te zahvaljujući tome lakše komuniciram s glumcem dok radimo na ulozi.

Zahvaljujući tome danas kao redatelj puno bolje vidim i osjetim kad mi je kolega glumac prisutan, a kada nije, kad stoji iza toga što radi ili se šteti

trganje, posezanje, prodiranje i grijenje. Psihološke geste se razlikuju od arhetipskih, i premda funkcioniraju po istim principima, kod njih možemo biti osobniji prilikom izbora.

Cilj odnosno namjera lika, prizora, dramskog djela ili predstave, uvijek ima svoj smjer izražen jednoj od arhetipskih energija.

Fizičko iskustvo razumijevanja navedenih principa olakšalo mi je iščitati u literarnom predlošku kakav je neki karakter i koja mu je osnovna gesta te zahvaljujući tome lakše komuniciram s glumcem dok radimo na ulozu. Isto vrijedi za prizore, jer se i njih može promatrati u smjeru kretanja jednog ili sukoba više gore navedenih principa, te na kraju i za čitavo dramsko djelo, odnosno predstavu. Geste se, kao i vizualizacije, treniraju za vrijeme procesa probe kako bi ih tijelo zapamtilo, no njihova funkcija je, uz ostalo, osvijestiti i pokrenuti kretanje svojeg unutarnjeg tijela. Naravno da to postizemo isključivo ako prilikom rada u taj pokret uključimo čitavo svoje fizičko tijelo, vodeći računa i o samom disanju.

Kad je netko početnik u ovoj materiji, obično zatražim da se potpuno smiri, na trenutak zažmiri (maštanje otvorenim očima je viši stupanj) i da zamisli vožnju bicikla te osjeti to unutarnje kretanje. Evo, zastanite i vi s čitanjem i slobodno pokušajte.

Zahvaljujući tome što smo svi imali fizičko iskustvo okretanja pedala, istrenirali smo tijelo da nam vrlo lako vrati tu unutarnju senzaciju, premda smo fizički potpuno mirni.

Na istom principu funkcioniraju i Čehovljeve geste, omogućujući time bogat unutarnji život lika.

Jednom kad izvježbamo i oslobodimo unutarnje tijelo, ono po zahtjevu naše namjere funkcionira neovisno o našem fizičkom i možemo ga povećati ili smanjiti, slati u svim smjerovima, vraćati i raditi sve što nam naša mašta dopu-

šta. Bilo mi je potrebno otprilike pet godina treniranja na modulima i u raznim prilikama da snažnije počnem osjećati navedene promjene, da se mogu igrati s njima, a da ne izgubim pažnju, ali i da od okoline počnem dobivati povratnu informaciju kako vide razliku na meni dok ih primjenjujem.

Zahvaljujući tome, danas kao redatelj puno bolje vidim i osjetim kad mi je kolega glumac prisutan, a kada nije, kad stoji iza toga što radi ili se šteti, kad se pravi da je sve u redu, a iznutra to ne osjeća. Naravno da je za takav razgovor ili vrstu upute potrebno imati i dovoljno otvorenog i predanog suradnika, jer glumački posao je iznimno težak i oni, kao i mi redatelji, imaju razne mehanizme profesionalne obrane koji ponekad rade za nas, a ponekad baš i ne. Arhetipskom gestom kao alatom poslužio sam se režirajući predstavu Sebastiana Seidela *Hamlet za svakoga* u Teatru &TD. Pri završetku predstave glumica Tea Šimić našla se pred vrlo zahtjevnim zadatkom kad njen lik Johanne konačno dočeka priliku izvesti svoj samostalni glazbeni broj. Johanna to nikad nije imala priliku napraviti pred publikom i za nju je to vrhunac vlastite slobode. Međutim, čim je otpjevala pjesmu, naglo se paralizirala – prisjetila se pokojnog oca koji je nije imao priliku vidjeti tijekom nastupa te je briznula u plač.

S Teom sam radio na gestama otvaranja i zatvaranja. Na početku pjesme, ona unutarnjim tijelom radi gestu širenja i ponavlja je koliko joj je god puta potrebno dok ne osjeti kako joj unutarnje tijelo raste izvan pozornice, preko publike i čitavog kazališta. Publika, naravno, ne vidi i ne zna što ona radi, no može osjetiti energiju koju prema njoj zrači. Taj fenomen Čehov naziva „radiating“, odnosno zračenje, a ideja mu je postići unutarnji osjećaj beskrajnog dopiranja izvan svakog fizičkog prostora.

Za trenutak u kojemu glumica završava pjesmu, dogovorili smo unutarnju gestu zatvaranja i smanjivanja, pri čemu se njezino fizičko tijelo postupno i prirodno skupljalo. Kod te geste je prekrasno da se sav onaj prostor koji smo neposredno prije proširili sad smanjio, čak i više nego što su granice njezinog fizičkog tijela to dopuštale. Postao je toliko malen da su joj suze gotovo same krenule. Zahvaljujući dvjema osnovnim gestama, taj je prijelaz bio jedno od naj-



Opsadno stanje, diplomski ispit ADU, prizor iz predstave

snažnijih mjesta za publiku, a glumici je tehnika omogućila sigurnu emotivnu plovidbu koja svaki put proizvede željeni rezultat.

6. Osjećaj za cjelinu

Zahvaljujući Čehovljevim vježbama treniramo i osjećaj za cjelinu, što znači da svaka arhetipska ili psihološka gesta, osim što mora biti jednostavna, ima svoj početak, sredinu i kraj. Taj se princip odnosi na svaku gestu, ali i na svaku repliku, svaku scenu, čin, život dramskog karaktera i na posljedku samu kazališnu predstavu.

Sve je to jedan velik ples energija, polariteta širenja i sku-

pljanja koji stvaraju pravi tempo, ritam i dinamiku živog teatra. Naravno da je sve to pitanje nijansi, ali što ih više treniramo, osjetljiviji smo i bolje možemo uputiti i druge.

To mi je zanimljiv dio rada, a nadovezuje se na promatranje glumca dok ga kao redatelj vodim. Uostalom, svodenje na jednostavnost te uklanjanje nepotrebnih viškova glavni je kazališni imperativ, neovisno o tehnici kojom se koristiš.

7. Rad s atmosferama

Vrhunac tehnike je rad s atmosferama. Atmosfere su vrlo škakljiva tema jer funkcioniraju poput tlaka zraka. Sve-



Foto: Tomislav Čučveljak

Opsadno stanje, diplomski ispit ADU, posljednje upute glumcima

Zahvaljujući Čehovu dobio sam potvrdu i nazivlje za ono nešto čarobno i neopipljivo u kazalištu, što me je još u djetinjstvu privuklo, a kasnije usmjerilo da i svoj život posvetim ovom pozivu

prisutne su, naizgled potpuno neopipljive, ali kad se naglo promijene, njihov utjecaj itekako osjećamo. Za rad s njima putem Čehovljevih vježbi potreban je čitav ansambler jer su one posljedica misli i osjećaja svih koji sudjeluju u njihovom stvaranju, ali ih i redatelj sam može dobro pos-

taviti pažljivom pripremom i odgovarajućim izborom svojih rješenja.

Jedno od bolnijih iskustva kako sam naučio raditi s atmosferama bila je moja preddiplomska predstava *Nepobjediva lađa* Josipa Kosora koju sam kao, malo je reći ambiciozan, student treće godine režirao s trideset glumaca na sceni Teatra na Trešnjevci. Šivala su se 23 kostima, izradivala scenografija, okupilo se puno suradnika na cijelom procesu i očekivanja svih nas su bila ogromna. Predstava je u početku imala atmosferu koja bi još i odgovarala ekspresionizmu, no kako sam bio redateljski neiskusni i zaigran, izbor rješenja mi je dolazio iz raznih žanrova. Primjerice, u jednoj sceni grupa mračnih odmetnika napada civile, zarobljuje ih lijepeći ih ihpljivom trakom. To mi se rje-

šenje učinilo zanimljivim „na papiru”, ali za vrijeme izvedbe je bilo jedno od mnogih koja su potpuno narušila početan mračan i ozbiljan ton same predstave.

Publiku u dvorani doveo sam do toga da je, u jednoj od najozbiljnijih scena u predstavi u kojoj iz dna pozornice dolazi glasnik koji turobno svira harmoniku i saopćuje uplakanoj majci strašnu vijest, čitava dvorana grohotom prasnula u smijeh.

Nikada neću zaboraviti koliko mi je u tom trenutku bilo žao glumaca i njihovih izraza lica dok su vrlo profesionalno nastavili igrati scenu do kraja. Dugo mi je trebalo da shvatim u čemu sam pogriješio, da su neka rješenja u građi atmosfere jednostavno bila za neku drugu predstavu.

Tada sam uvidio koliko je vrijeme na sceni sveto, kako je svaki znak bitan, kako se svaki pravi fokus, angažman i pažnja zbrajaju u nezamjenjiv doprinos finalnom rezultatu, te kako male stvari mogu čitav višemesečni rad strovaliti u ponor. Ta mi činjenica uvijek izaziva strahopoštovanje prema pozivu koji sam odabrao.

Jedna od najbolje režiranih scena, čijom sam atmosferom najponosniji, bio je završni prizor moje diplomske predstave *Opsadno stanje* Alberta Camusa. Odlučio sam se za ambijentalni pristup sa sedamnaest glumaca koji s glazbenicima vode publiku preko deset odvojenih lokacija, počevši od ulaza u OŠ Izidor Kršnjavi, preko parkirališta muzeja Mimare i Gymnasiauma – najstarije dvorane za tjelesni, pa kroz živu ogradu na srednjoškolsko igralište, povratak do fasade V. gimnazije i naposljetku silazak u depo muzeja.

Navedena scena se odvijala paralelno na svim trim katomima stražnjeg krila V. gimnazije i svaki je glumac unutar svoje niše pjevao i upravljao jednim dvokrilnim prozorom, dok su se neki penjali po fasadi. Premda je to scena slavljaja novog društvenog poretka koji zagovara slobodu i ravnopravnost, za njenu pripremu sam s dijelom ansambla radio na atmosferi truleži, raspadanja i gestama kontrakcije prostora. I danas me prođu trnci kad se sjetim ambivalentnosti koja je tada nastala te osjećaja ansambla kod svih sudionika. Koliko su se samo svi faktori u tom trenutku poklopili.

Redateljsko iskustvo Davida Zindera

Moj se redateljski rad često svodi na samo uputu ili dvije iz čitavog Čehovljeva registra, a dosad sam upoznao samo jednog redatelja koji se tehnikom služi tijekom cijelog procesa rada na predstavi. To je Izraelac David Zinder. Tijekom proba on sa svakim glumcem pronalazi odgovarajuću gestu na kojoj se bazira čitav njegov dramski karakter. Kao redatelju najzanimljivije mi je što na početku procesa za svaku liniju pojedinog lika pronalazi naj snažnije mjesto u predstavi te u odnosu na to s glumcima vježba posebno odabrane individualne geste. One se ponavljaju sve dok se njihov naboj u potpunosti ne upiše glumcima u tijelo. Rezultat čitavog tog procesa može se primijetiti na izvedbi: glumci svojim unutarnjim tijelom rade geste, što uzrokuje nepogrešivo snažnu reakciju publike. Slično sam u radu s Teom Šimić primijenio u predstavi *Hamlet za svakoga*, a tek mogu zamisliti koliko je moćan rezultat kad se svaki glumac ansambla posluži tim principom.

Tehnika u pedagoškom radu

Već četiri godine vodim studentsku dramsku grupu u Teatru Puna kuća i nevjerojatno je kako amateri dobro reagiraju na Čehovljeve vježbe i koliko se primjenom istih brzo stvori zajednički osjećaj i vokabular unutar grupe. Specifičnost dramskih grupa je da pojedinci stalno odlaze, a neki novi se uključuju, no tehnika ih začas nekako sve izjednači. Oni koji se pripremaju za svoj prvi nastup pred publikom, s lakoćom i samopouzdanjem rade i stvaraju s onima kojima je to iskustvo već u malom prstu, a isti rezultat postižem i u radu s djecom. Njima su sve te vježbe kao produžetak onoga što rade na igralištu i svakome tko misli da ne nalazi zajednički jezik ili da ima problema u radu s najmlađom populacijom, svakako bih preporučio Čehova.

Tehnika kao metoda oporavka

Jedno od osobitih iskustava koje mi je naknadno otvorilo mnoga vrata jest prošlogodišnje vođenje radionice s više



Foto: Dino Sertović

Nepobjediva lađa, preddiplomski ispit ADU, CKT

Tehnika daje vrlo precizan vokabular, međutim, on je još uvijek većini glumaca prilično nepoznat

od četrdeset sudionika, od osamnaest do sedamdeset i dvije godine, iz Belgije, Poljske, Češke, Makedonije i Hrvatske. Na poziv udruge Ludruga, europski kazališni profesionalci – redatelji, glumci, plesači, koreografi – radili su s osobama s mentalnim izazovima. Udruga promiče

destigmatizaciju pacijenata s ozbiljnim dijagnozama te nudi alternativu farmakološkoj terapiji u vidu umjetničkog rada i podrške zajednice. Kako to ponekad u profesiji biva, ušao sam u posljednji trenutak kao zamjena za voditelja radionice i nisam imao mnogo vremena za pripremu, a očekivalo se da u četiri dana osmislim četrdesetominutnu predstavu na koju je publika već bila pozvana. Budući da se kontekst same radionice vezao za izlječujući karakter, bilo mi je potpuno prirodno posegnuti za Čehovljevom tehnikom. Koristio sam se mnogim elementima tehnike

poput rada sa slikama i njihovim utjelovljenjem, centrima, imaginarnim tijelom, kvalitetama, gestama, atmosferama, no trudio sam se voditi računa o njihovoj dramaturgiji. Bilo mi je važno da, unatoč ekstremnim stanjima koja su se kod pojedinih polaznika znala javljati, rad završim sa stanjem koje nas ostavlja s osjećajem zadovoljstva i mira. Među kazalištarima, ali i među osobama s mentalnim izazovima bilo je suza, smijeha i mnogo drugih emotivnih reakcija koje su radom izašle na površinu, no tehnika je omogućila njihovo kreativno usmjeravanje. Vježbe su postale naš zajednički vokabular, od čega smo izgradili narativ završne predstave *Stories of acceptance*. Rezultat je bio toliko oslobađajući za sve sudionike te su me uključili u projekt B.I.G. D.E.A.L. čiji su svi bili dijelom i zahvaljujući tome (odnosno Čehovu) slično sam ponovio na radionicama u Antwerpenu i Pragu.

Trenutno sam dijelom novog europskog projekta „YES WE ARE IN“ s partnerima iz pet različitih država u kojoj glume isključivo osobe s mentalnim oštećenjima. Režiram hrvatski dio predstave s korisnicima Kluba Vjeverica i Čehovljevi alati su neizostavan dio svake naše probe.

Beginners mind

Zahvaljujući Čehovu dobio sam potvrdu i nazivlje za ono nešto čarobno i neopipljivo u kazalištu, što me je još u djetinjstvu privuklo, a kasnije usmjerilo da i svoj život posvetim ovom pozivu. Dalo mi je alate pomoću kojih to mogu dalje razvijati i konstantno me nanovo podsjeća da *beginners mind* u umjetnosti stalno treba održavati. Čehov me je naučio što znači unutarnjim okom kreirati stvari koje već postoje (*seen what is unseen*), stvoriti nešto što ne postoji (*create something unreal*), stvoriti kontekst u kojemu ću živjeti i koji će na me utjecati (*create a context, live in it, and let it influence you*), stvoriti sliku i utjecati na nju (*create something and influence that image*). Sad mi je lakše voditi druge kroz sve te procese, zato što sam ih i sam iskusio.

Vokabular koji tehnika nudi idealna je polazišna točka za daljnje osmišljavanje vlastitih vježbi, ali i razumijevanje drugih tehnika i kreativnih izazova kazališnog procesa.

Kao mlad redatelj vidim priliku u tome da svoj autorski jezik izgradim i promjenom recepta jer je suludo očekivati drukčije kazalište dokle i dalje svi primjenjujemo istu kuharicu, no za to ću se još morati strpjeti i dočekati ili stvoriti svoju vlastitu priliku

Moglo bi se postaviti pitanje kako to da dosad nikada nisam režirao predstavu od početka do kraja po postulatima tehnike, kada je napismeno toliko zastupam.

Tehnika daje vrlo precizan vokabular, međutim on je još uvijek većini glumaca prilično nepoznat. S pojedinim dijelovima su uglavnom svi upoznati, jer se i sam Čehov naslanjao na Stanislavskog, mnogi su ga i sami čitali ili su išli na radionice, proučavali su druge tehnike koje se koriste istim elementima, ali ih drukčije nazivaju ili smještaju unutar svojih sistema ili, naravno, imaju već svoje načine kako dolaze do rezultata.

Treba uzeti u obzir da bi cjelokupna primjena tehnike zahthijevala potpuno drukčiji produkcijski model rada na predstavi. Institucionalna kazališta prakticiraju model koji učimo od prvog dana Akademije. On se svodi na period čitaćih proba, pa lagane ulaske u prostor i naposljetku probe na pozornici s kostimima i scenografijom koji dolaze u posljednjem trenutku.

Predstava je na kraju takva kakav joj je bio proces. Kao mlad redatelj vidim priliku u tome da svoj autorski jezik izgradim i promjenom recepta jer je suludo očekivati drukčije kazalište dokle i dalje svi primjenjujemo istu kuharicu, no za to ću se još morati strpjeti i dočekati ili stvoriti svoju vlastitu priliku.