

TAJNE I RADOSTI GLUMAČKOG UMIJEĆA

Razgovor s **Cintijom Ašperger**
vodila **Katarina Kolega**



Cintija Ašperger

Glumica i redateljica, dramatičarka i znanstvenica Cintija Ašperger predaje glumu u Torontu, na izvedbenom studiju Ryerson, gdje studente ponajviše podučava tehnikama Mihaila Čehova. Napisala je knjigu *Ritam prostora i zvuk vremena. Glumačke tehnike Mihaila Čehova u 21. stoljeću*, a po znanstvenim zbornicima mogu se pronaći njezini članci o pojedinim elementima tehnike i njihovoj primjeni u suvremenoj kazališnoj praksi. S tehnikom Mihaila Čehova upozнала se prije dvadeset godina, kada je 2000. pohađala radionicu Međunarodne udruge Michael Chekhov (MICHA) u centru Eugene O'Neill u Connecticutu.

U predgovoru knjige Ritam prostora i zvuk vremena pišete o tome da ste, prije nego što ste pohađali MICHINU radionicu, bili sumnjičavi prema Čehovljevoj tehnici. Prakticirali ste elemente Sistema Stanislavskog i Strasbergove metode, uvjereni da su za

Istina je da sam bila jako sumnjičava prema Čehovljevoj tehnici jer nisam mogla zamisliti rad u kojem se inspiracija ne crpi isključivo iz osobnih iskustava

glumca to najuspješnije i najvrjednije metode. Nakon radionice u Connecticutu, pišete, Čehovljeve tehnike postale su dio svih aspekata vašeg profesionalnog života. Zašto? Što Vam je promijenilo mišljenje?

Uvijek sam naginjala učenju različitih metoda jer sam kao glumica željela biti samoj sebi dostatna, koliko god je to moguće, a i zanimali su me mehanizmi stvaralačkog rada. Za radionicu glumačke tehnike Mihaila Čehova u Connecticutu doznala sam od svoje drage prijateljice i kolegice Suzane Nikolić, s kojom sam dijelila iskustva iz

Glumačkog studija Janeza i Andreja Vajevca, gdje smo zajedno učile Strasbergovu metodu početkom devedesetih. Važno je napomenuti da je taj fantastičan profesorski duo Vajevac dosta utjecao na moj razvoj kao glumice, ali i profesorice, te da se i dalje koristim aspektima metode. U njihovom glumačkom studiju naučila sam se koristiti vlastitim iskustvom u radu. Međutim, tada sam bila u fazi profesionalnog razvoja i tražila sam neki novi pogled na glumačku umjetnost. Istina je da sam bila jako sumnjičava prema Čehovljevoj tehnici jer nisam mogla zamisliti rad u kojem se inspiracija ne crpi isključivo iz osobnih iskustava. Naime, za mene je osobno iskustvo bila jedina mjerodavna polazna točka, koju zagovara metoda, i godinama sam radila uloge isključivo na taj način. U trenutku kada sam otišla na radionicu u Connecticutu, bila sam vrlo sumnjičava prema Čehovljevoj tehnici (zapravo prema svojoj interpretaciji iste), ali sam istovremeno samoj sebi morala priznati kako me gluma više ne uzbuđuje niti veseli. Željela sam neko osvježanje, neki novi način rada koji bi mi pomogao vratiti želju za igrom i povjerenje da to što radim ima smisla. Pa tako mislim da mi Čehov ne bi pomogao da sam ga otkrila ranije. Moj prvi dodir s tehnikom bio je divni sinkronitet. Prvo upoznavanje Čehovljeve tehnike išlo je kroz igru i poticanje mašte. Presudno je bilo to što mi se jako brzo vratilo traženo veselje u radu, a s njim i ogromno samopouzdanje, pa onda i ljubav prema profesiji, prema kreativnosti i prema publici.

Čehovljeva tehnika vratila mi je vjeru u maštu. Mašta sadrži sve što nam treba za naš posao, stalno otvara nova vrata i potiče nas na istraživanje i stvaranje. A to je upravo bit našeg posla i najveća njegova vrijednost. Zato se njime i bavim – jer sam znatiželjna i volim živjeti u svijetu mašte. Ne samo da nam je dopušteno razvijati maštu, već nam je to i umjetnička dužnost.

U pogovoru drugog izdanja knjige Glumcu. O tehnici glume prisjetili ste se prvog sata učenja tehnike. „Započeli smo s otvaranjem, zatvaranjem i zračenjem. Sjećam se kako sam stojeći široko raširenih ruku bila iznenađena intenzivnim osjećajem prisutnosti. Već je ta prva vježba nagovijestila moju budućnost vezanu za tehniku Miše Čehova. (...)

Uslijedile su godine učenja elemenata, primjene i istraživanja glumačkog procesa (...) koje su bitno promijenile smjer mojeg osobnog poimanja svrhe i načina glumačkog procesa i dale mi novi entuzijazam i želju za glumom. Otvorili su se novi prostori mašte. "

Ono što je mene tada jako privuklo, ali i kroz dva desetljeća zadržalo u Čehovljevoj metodi, jest simultaniteta rada na sebi i rada na ulozi. Čehov odvaja proces na što i kako. Što je tema predstave i uloga, a kako su sve vježbe, načini na koje radim na toj ulozi i obrađujem pojedine teme. Divno je to što se svaka vježba radi s tijelom, sa svijesti o unutrašnjim ritmovima i s poznavanjem unutrašnjih osjeta, dakle što se radi na osvješćivanju i prisutnosti. Onda se te spoznaje primjenjuju na stvaranje likova. Mi se također bavimo ispunjavanjem prostora energijom između glumaca, kao i prostora između glumaca i publike s nevidljivim sadržajima. Prostor se može puniti osjećajem za ljepotu, cjelinu, lakoću i oblik, radimo s elementima kao što su zemlja, voda, vatra i zrak. Sav taj rad nazivam aktivnom meditacijom jer prije svega Čehovljeve vježbe služe za bolje upoznavanje i osvješćivanje sebe, a zatim se primjenjuju umjetnički, u suradnji s redateljem (ili profesorom) u radu na ulozi.

Ta aktivna meditacija vodi nas do istočnjačke filozofije. U svojim djelima često povezujete njegove vježbe s budizmom. Koje su sličnosti?

Budući da u ovom razgovoru neću moći ući u detalje, istaknula bih aspekt budizma koji uči da Ideja jednog solidnog, samopostojećeg i nepromjenjivog identiteta ne postoji. Ono što mi doživljavam kao neprikosnoveno „ja“, zapravo se konstantno transformira kroz razne životne situacije, kroz protok vremena te kroz naše razmišljanje, osjećaje i volju. U Čehovljevoj tehnici takva ideja konstantne transformacije identiteta vrlo je slična. Kao i budizam, naša tehnika dijeli ljudskost na elemente kao što su fizička forma, percepcija kroz osjetila, osjećaje, misao, volju. Kombinacija svih tih elemenata dovodi do naše svijesti, a glumac se mora svjesno koristiti tim elementima u svom radu kako bi stvarao likove, kako bi kreirao neko „ja“.

Dakle, glumčev zadatak jest da svjesno kreira likove tako da stvara novo nezavisno „ja“. I baš taj čin stvaranja nezavisnog „ja“, koje je zapravo produkt mašte, potvrđuje da solidni, samopostojeći i nepromjenjiv identitet ne postoji i da je svako „ja“ u svojoj suštini konstrukcija, to jest „prazno“. Teško dolazimo do punog shvaćanja te budističke ideje, no ako dodamo do istog, spoznajemo da ona također ima nevjerovatan oslobađajući potencijal. Naime, ta praznina nije vakuum, ona podrazumijeva stalno nastajanje i konstantnu transformaciju.

Dakle, za glumca je prioritetan rad na sebi. Treba upoznati sebe da bi upoznao ulogu?

Mislim da je potrebna stalna prisutnost i čista pažnja. Moraš moći vidjeti koje su razlike i sličnosti između tvoje situacije, tvojih misli, emocija, volje i emocija, misli i volje lika koji tumačiš. Moraš naučiti kako premostiti te razlike i kako se koristiti sličnostima. Sve to trebaš raditi sa spoznajom da je „ja“ tvog lika vrlo lako zamijeniti s tvojim „ja“, jer i jedno i drugo nisu apsolutne kategorije.

Kad tako radimo, onda svoje misli, emocije, želje, strahove, navike i tendencije mijenjamo nečijim tuđim i shvaćamo da je stvar identiteta zapravo samo stvar kuta gledanja vanjskih i unutrašnjih okolnosti.

Method Acting Leeja Strasberga oslanja se na rano učenje Stanislavskog, na osjetilno pamćenje, supstituciju, na glumčevu osobu i njegova osobna sjećanja. Mihail Čehov je do istih emotivnih učinaka dolazio potpuno drukčijim putevima, kroz tijelo i pokret. To su razlike. Postoje li sličnosti između tih dviju glumačkih metoda?

Mnogo je razlika između Čehovljeve i Strasbergove tehnike, ali možemo govoriti i o mnogim sličnostima. Strasbergova metoda također razvija maštu, samo što ona poseže za glumčevom osobnom riznicom emocija i sjećanja. Strasberg polazi od toga da se glumac MORA koristiti paralelama s osobnim iskustvom i da mora približiti lik samom sebi. Čehov, pak, smatra da se stvaranje lika postiže lako i bez posezanja za emotivnim pamćenjem, da se kroz korištenje slikovitih misli, unutrašnjeg pokreta i senzacija, koje su univerzalne, može pokrenuti tijelo i da

Presudno je bilo to što mi se jako brzo vratilo traženo veselje u radu, a s njim i ogromno samopouzdanje, pa onda i ljubav prema profesiji, prema kreativnosti i prema publici

se tako kreira psihologija. Zanimljivo je to da pred kraj svog života, u predavanjima koja su snimljena, Čehov snažno ističe vrijednost psihološkog aspekta svojih psihofizičkih vježbi i upozorava glumce na to da upravo tome moraju posvetiti puno pažnje. Doista, bez jake glumčeve psihologije, nema psihofizičkog pristupa glumi. Poanta Čehovljevog psihofizičkog principa jest u tome da psihologija i tijelo moraju biti povezani na dubok, detaljan, neposredan i sofisticiran način. Strasberg također cijeni takve psihološke kvalitete, samo nudi drukčiji put do njih, a taj je kroz osjetilno i emotivno pamćenje.

Nije slučajno Čehov u jednom trenutku bio kandidat za umjetničkog direktora *The Group Theatre*. Taj čuveni ansambel pionira američke metode u toj je fazi htio proširiti dotadašnje znanje Sistema Stanislavskog i nadograditi ga. Neki su članovi grupe htjeli dalje razvijati metodu tako da im omogući igrati u različitim stilovima. Drugi su se pak bojali da američka publika neće imati sluha za bilo što osim realizma. Budući da je realizam bio njihov emblematični stil, a bio je i po ukusu američke publike, *The Group Theatre* Čehova na kraju nije angažirao. To je prilično ironično jer Čehovljeva tehnika nudi glumcu lijep put do realizma. Važna razlika je u tome da ona smatra realizam jednim od mnogih načina glumačkog izražaja, a ne glumom kao takvom.

Jesu li se pojavili redatelji skloni Čehovljevoj tehnici? Znaju li za nju ili je ona uglavnom prepuštena glumcu?

Većinom je primjena tehnike prepuštena glumcu. Otkako radim tehniku, morala sam se njome služiti izvan pokusne dvorane. Katkad sam uspjela nagovoriti pojedinog redatelja da vodim vježbe, kako bismo kao ansambel prošli kroz njih zajedno, što je bilo divno, ali vrlo rijetko. Sjećam se trenutka kad sam prvi put htjela isprobati tehniku u pra-



Cintija Ašperger

Foto: Wayne Eanoley

ksi. Bilo je to neposredno nakon moje prve radionice. Radili smo komediju *The Torchbearers* i tijekom probe odlučila sam na svom liku isprobati element zraka. Cijelu sam probu posvetila kvaliteti pokreta zraka. Producent i redatelj začuđeno su me promatrali, dok sam lepršala po sceni. Nakon probe su me prvo pitali zašto sam tako glumila, a potom se redatelj odmah izjasnio da takvu glumu ne želi. Trebalo mi je neko vrijeme da im objasnim kako sam samo „nešto“ isprobavala. Umirivala sam redatelja da se ne treba bojati i uvjerala ga da moja interpretacija neće tu stati. Zapravo je strašan taj otpor i strah od istraživanja. Pa nismo zauvijek osuđeni na neku interpretaciju, ako pokušamo pogledati aspekt lika iz novog kuta gledanja ili ako isprobamo neko novo držanje, koristeći se radikalno drukčijim jakim pokretom i vanjskim iskazom!

Psihološko kvalitetu, koja rezultira tim iskazom, kasnije možemo upotrijebiti možda samo u nekom momentu predstave ili to što smo isprobali kao izvanjski izraz možemo kasnije koristiti kao unutarnji pokret.

Spomenuti redatelj i producent gledali su kako isprobavam kvalitetu pokreta „zraka“, sa strahom da se neću znati (ili možda htjeti) vratiti u „normalu“, koja je u tom kontekstu značila realističan glumački stil i izraz. Generalno sam primijetila da nedostaje sluha i strpljenja za takvu vrstu istraživanja zbog straha da će se time izgubiti dragocjeno vrijeme. A zapravo je potpuno suprotno.

U početku bi ansambel možda potrošio tjedan ili dva na

eksperimentiranje, no za to vrijeme stvorio bi se neki zajednički jezik kojim bi se ubrzao proces stvaranja uloga, ali i predstave. Svi mi znamo da probe nisu vrijeme samo za ponavljanje. Treba biti otvoren i ako postoji želja da se nešto novo nauči, može se razviti sluh za tehniku.

Ipak, kad se spremam za probe, najčešće radim na elementima tehnike sama, a za vrijeme proba koristim ih kao unutrašnje elemente i tako improviziram s partnerima za vrijeme scena. Imam dovoljno iskustva pa znam kako mogu tehniku „prošvercati“ na probama.

Kako se tehnika može koristiti u radu s partnerom koji se njome ne koristi i ne prihvaća takav način istraživanja?

Igra je najslobodnija kad postoji zajednički jezik između redatelja i glumca. Ako su to kolege koji o tehnici ne znaju, ali je prihvaćaju, onda treba uzeti vremena da se tehnika predstavi. Ona je, uostalom, izniknula iz rada jednog velikog glumca i zapravo je kategorizacija onog što mnogi glumci sami primjenjuju. Premda se cijela tehnika ne može svladati u par dana, doista je moguće naći zajednički jezik kroz par vježbi i primijeniti ih pa onda odlučiti hoće li se rezultati koristiti ili neće.

Ako partner ne prihvaća istraživanje, onda je primjena pitanje sofisticacije glumca koji koristi tehniku. Svrha tehnike nije da bude vidljiva i da partner ili publika mogu primijetiti da se ona koristi. Tehnika treba biti neprimjetna.



Feral Child

Naposljetku, ona i jest glumčeva tajna, osobito tijekom izvedbe. Dakle, može se raditi s kolegama koji se ne koriste tehnikom, samo se njome mora ovladati do te mjere da je ona skrivena, interiorizirana, samo tvoja. Ključno je upravo to - da ne moraš kolegama, koje to ne zanima, na probi objašnjavati kako sada radiš centre po Miši Čehovu.

Kako je Vama tehnika pomogla u konkretnom radu na nekoj od uloga?

Otkako je prakticiram, tehnika mi je pomogla u svim ulogama koje sam radila. Prije svega pomaže mi sagledati lik iz raznih kutova gledanja, kroz elemente koje ona nudi kao što su atmosfere; pa niz psiholoških gesti kao što je gesta za lik, za odnos, za moment, za riječ; pa onda kvalitete pokreta; pa radijacija itd.

Evo jednog primjera: u predstavi *Who Killed Snow White* autorice Judith Thompson (4th Line Theatre, 2018., režija

Kim Blackwell) u jednoj dosta stiliziranoj sceni, glavni se lik majke Ramone pojavljuje poput duha koji svjedoči prizoru drogiranja i silovanja njezine kćeri na nekom partyju. Scena je oscilirala između normalnog protoka vremena i usporenog, između naturalizma i ekspresionizma, a završavala je koreografiranim silovanjem. Ja sam pri ulasku na scenu radila s kvalitetom pokreta „mirnog zraka“ i s unutrašnjom gestom „dohvaćanja“ te s najintenzivnijom mogućom radijacijom prema svojoj kćeri. Htjela sam je dohvatiti i zaštititi, ali sam to radila samo svojim zračenjem unutrašnjeg pokreta, dok sam izvana mirno „klizila“ scenom. Za vrijeme koreografirano silovanja, koristila sam se psihološkom gestom „bespomoćnog očaja“ koju sam radila s vehementnom kvalitetom pokreta i u njezinoj „vanjskoj formi“. To je uzrokovalo veliki polaritet i kontrast kvaliteta mogej izraza. Za tu sam tešku scenu došla najviše pozitivnih komentara od publike.

Evo i drugog primjera: predstava se igrala na otvorenom, a na samom je kraju jedna potresna scena u kojoj krvavih ruku govorim kako bih se osvetila silovateljima svoje kćeri. Za vrijeme tog monologa bila sam dosta udaljena od publike. Polako sam joj se približavala prolazeći kroz jezerce gdje se prema tekstu „pretvaram“ u Furije: „I am the Furies! I am all of them!“. Za taj dio monologa koristila sam se velikim agresivnim pokretom „otvaranja“. Arhetipska gesta Furije slučajno je poslužila i tome da se krv sprala s mojih ruku. U trenutku buđenja iz sna, gestu agresivnog otvaranja promijenila sam u unutrašnju gestu „padanja“. S tom sam se gestom budila iz more, čistih ruku. Tranziciju iz sna u javu razvijala sam dalje kroz kvalitetu pokreta iz „otpora“ u „slabost“ i promjenu arhetipa iz „Furije“ u „Majku“. Publika je taj monolog čitala na nivou teksta i psihologije gdje je teška agresija noćne more prešla u duboku krivicu zbog te more na javi. Za vrijeme monologa koristila sam se psihološkim gestama i za neke važne riječi. Ta je scena također bila zapamćena i efektna.

Sve to zvuči jako komplicirano pa je vrlo važno napomenuti da dobro znam tehniku i da je mogu koristiti intuitivno tako da su ti arhetipovi, kvalitete pokreta i polariteti iznikli kroz probe i kroz inspiraciju koju sam crpila iz riječi tog poetičnog monologa.

Moguće je raditi i na drugi način, tako da se racionalno izabere neki element i da se svjesno primijeni, ali tu postoji opasnost da tehnika postane vidljiva. Pokušavam ovim komentarom opet istaknuti da, kao i bilo koja druga tehnika, i ova postaje glumcu sve dostupnija i lakša što se više vježba i koristi.

Bili ste nominirani i za najvažniju kanadsku kazališnu nagradu Dora, za predstavu *Feral Child*.

U toj sam predstavi uglednom kanadskom redateljku i piscu Jordanu Tannahillu ponudila *taped playback*. To je metoda koju razvijam inspirirana vježbama iz *Instant Actinga* Jeremija Wheelana, koje kao redateljica primjenjujem već petnaest godina. Ja snimam audio teksta, a zatim vodim glumce kako bi primijenili elemente pomoću kojih stvaraju uloge i mizanscenu. Nadovezala sam se na originalnu ideju Jeremija Wheelana s nizom vježbi koje sam tijekom godina razvila i kroz koje lakše primjenjujem me-

Čehovljeva tehnika nudi glumcu lijep put do realizma

tođu. *Audio playback* teksta pomaže glumcu da ne anticipira, da ne ilustrira, već da uistinu prati svoj unutrašnji život i da ga iskazuje. Od samog početka rada oslobađa nas memorizacije i nesnosnog držanja teksta u rukama. Jordan Tannahil je prihvatio taj način proba. U toj sam intimnoj predstavi s dva lika, pomoću *playbacka*, primijenila imaginarno tijelo, otvaranje-zatvaranje, psihološku gestu lika, psihološku gestu odnosa i osjećaj za lakoću. Psihologija i govor tijela su se i tu spojili u dahu.

Naučiti igrati neku scenu za mene znači naučiti disati u toj sceni. Naučiti neku ulogu znači naučiti disati tu ulogu. Naš sustav proba dao mi je slobodu i uvjete pa sam i kroz igranje predstave dodavala nove elemente tehnike. Jako sam ponosna na tu ulogu i na nominaciju za Doru, osobito zato što je nagrada vrlo kompetitivna.

Nominirani ste i za najugledniju kanadsku filmsku nagradu, za *Canadian Screen Award*, takozvanog kanadskog Oscara. Riječ je o filmu *The Waiting Room*. Jeste li se i u koristili tehnikom?

Jesam. Glumila sam ženu koja umire od raka, a partner mi je bio izvanredni Jasmin Geljo koji je isto bio nominiran za CSA. Koristila sam se imaginarnim tijelom („tijelo koje se gasi“) i imaginarnim centrom („užareni i bolni centar u donjem dijelu trbuha koji raste“). Ta dva elementa toliko



The Waiting Room

Cijelu sam probu posvetila kvaliteti pokreta zraka. Producent i redatelj začuđeno su me promatrali dok sam lepršala po sceni. Nakon probe su me prvo pitali zašto sam tako glumila, a potom se redatelj odmah izjasnio da takvu glumu ne želi... Zapravo je strašan taj otpor i strah od istraživanja

su snažno utjecala na moju psihologiju da u jednom trenutku snimanja kadra nisam više mogla izgovarati tekst pa sam scenu nastavila improvizirajući s disanjem. Vođena psihofizičkim principom bila sam svjesna svog psihofizičkog stanja, ali sam ga i podijelila s partnerom. Psihologija i govor tijela spojili su se u dahu. Jasmin i ja se kao glumački partneri izvrsno slažemo i imamo veliko povjerenje jedno u drugo te je on tu igru odmah prihvatio. Taj je moment potrajao u improvizaciji, a talentirani redatelj Igor Drljača nije prekinuo snimanje kadra. Tih nekoliko minuta ušlo je u film i vjerujem da je bio razlog za moj uspjeh i CSA nominaciju.

Budući da tehnika uvelike olakšava i poboljšava rad na ulogama, kako objašnjavate to da se mnogi glumci njome ne služe?

Čehov ističe: „Ako ti ne treba metoda, ako se inspiriraš sam, nemoj je koristiti.“ Čehovljeve su vam vježbe kao vježbe na klaviru, kao skala ili ljestvice, a mnogiiskusni glumci ne žele se vraćati ljestvicama, mijenjati način rada koji su stvorili i koji ih dovodi u inspiraciju.

Ja to vidim ovako: metoda je alat, a bez alata nema zanata. Ona nam samo pomaže u tome da se dovedemo u stanje inspiracije kojem svi težimo. Možemo posegnuti za jednim ili dvama elementima, ovisno o tome što nam treba u određenom trenutku, ali i ne moramo. Prije svega trebamo osvijestiti sebe i shvatiti danu nam situaciju, a kroz to dolazimo do ideje o tome kakav nam je alat potreban u kreativnom radu.

Koliko je vremena potrebno da se usvoji tehnika?

To je pitanje koliko daleko hoćemo ići. Dođe taj trenutak kad osjećamo da smo spremni i kad možemo igrati koristeći se nekim elementima. Da bi se cjelokupna tehnika svladala, mislim da je potrebno minimalno četiri do pet godina učestale vježbe. Tek tada tehnika postaje tvoja druga priroda i o njoj uopće ne moraš misliti pri primjeni. U analogiji s plesom, tek onda plešeš kada više ne trebaš razmišljati o pojedinačnim koracima. Osobno imam tu sreću što stalno radim sa studentima, pokazujem i demonstriram vježbe tako da neprestano održavam psihofizičku kondiciju, što je izuzetno važno. Potrebna ti je, naime, kondicija kako bi mogao ono što zamisliš simultano izraziti kroz tijelo i kroz psihologiju. Čehov govori o tome da mora postojati tanka membrana između psihologije i tijela. S jedne strane tijelo odmah reagira na neki psihološki poticaj, a s druge psihologija se mijenja čim ti tijelo učini nešto novo. Svi glumci u nekoj mjeri to rade, a da toga možda nisu ni svjesni. Svrha tehnike jest upravo u tome da glumac osvjesti te procese kako bi mogao njima vladati. Primjerice, nije lako brzo usvojiti psihološku gestu. Treba više puta proći kroz vježbe da bi nam potpuno bilo jasno kako možemo interiorizirati neki veliki, apstraktni pokret ili gestu, kako ga minimalizirati, a da ostane jednako intenzivan, kako napraviti unutrašnji osjet koji ćemo moći putem zračenja izraziti prema van. Nije to lako, a još je teže shvatiti bit tog rada, a to je da tako spoznajemo i iskazujemo voljni dio nečije osobnosti i to ne samo kao ideju, već kao pokret! Taj pokret može biti vanjski ili unutrašnji, ovisno o stilu komada u kojem ga koristimo, ali on je uvijek u službi intencije i taktike lika koji igramo.

2008. osnovali ste svoju kazališnu skupinu Playinc.. Jesu li u njoj svi upoznati s Čehovljevom tehnikom? Jeste li stvorili tzv. Mišin ansambl?

S Playinc. radim predstave povremeno i nemam stalni ansambl pa tako nisam mogla, u okviru tog teatra, stvoriti Mišin ansambl. Međutim, stvorila sam privremeni Mišin ansambl na fakultetu. Mogu reći da sam više od deset godina svaki ispit radila s grupom glumaca koji su znali tehniku i da smo se koristili elementima tehnike tijekom



Foreign tongue

rada na završnoj predstavi. S Playinc. smo se koristili tehnikom za vrijeme proba predstave *A Summer's Day* Jona Fosseha isprobavajući različite načine kako da je primijenimo. Zatim su me dvojica mojih bivših studenata pozvala da režiram predstavu *Tender Napalm* Ridleyja Phila koju su producirali i u kojoj su glumili. Htjeli su da se koristim svojim načinom primjene tehnike. Nakon što su desetak godina radili u profesionalnom kazalištu, silno su željeli ponoviti proces koji sam s njima prolazila u školi. U obje navedene predstave, svima koji su sudjelovali, dala sam dva predujveta: otvorenost i zainteresiranost za istraživanje. To je bio slučaj i s predstavom *George Kaplan* koju sam radila prije pet godina u Splitu.

Kako Vi, kao majstorica Čehovljeve tehnike, pristupate režiji pojedinih komada?

Divno je kod Čehova to što nas on uči da ono što napravimo danas, već sutra možemo promijeniti. Tehnika nam omogućava da uđemo u određeno iskustvo i da onda osjetimo i vidimo vodi li ono nečemu. Kao redateljica inzistiram na tome da ulazimo u iskustvo do kraja pa da tek

Tehnika treba biti neprimjetna. Naposljetku, ona i jest glumčeva tajna, osobito tijekom izvedbe

onda posumnjamo. Nije to nešto nepoznato, svi to rade. Međutim, ako to radimo uz tehniku, manji je rizik da previše racionaliziramo i sumnjamo i da ne ulazimo duboko ni u jedno iskustvo. Oko stola se možemo dogovoriti o mnogim idejama, ali čim ustanemo i uđemo u prostor, jedini način da vidimo jesu li naše ideje bile dobre ili nisu jest da im se doista iskustveno prepustimo i da improviziramo.

Kao što sam napomenula, u Hrvatskoj sam prije nekoliko godina režirala komad *George Kaplan*, sa splitskom kazališnom grupom Playdrama. Svaki put kad radim na nekoj predstavi, u obzir uzimam sve okolnosti - prirodu projekta i individualne procese. Predstavu *George Kaplan* trebali smo napraviti u dva mjeseca i ja sam odlučila prvih mjesec dana posvetiti vježbama i improvizacijama, kako bi se glumci upoznali s većinom osnovnih elemenata. Radili

Za vrijeme koreografiranog silovanja, koristila sam se psihološkom gestom „bespomoćnog očajja“ koju sam radila s vehementnom kvalitetom pokreta i u njezinoj „vanjskoj formi“

smo *taped playback* pri stvaranju mizanscena. To znači da smo snimili audio teksta, a zatim bismo improvizirali u prostoru. Sa svakim sam se glumcem dogovorila o njegovim intencijama, što želi u tom trenu isprobati. Improvizacije smo snimali, a onda analizirali. Glumci moraju znati misliti, moraju znati koja je ideja njihova lika, a onda zajedno radimo na tome kako tu ideju materijalizirati. Prolazimo kroz niz vježbi i improvizacija kako bismo se uskladili s ansablom, idejom predstave i najzad cjelinom u kojoj to postaje pitanje estetike i stila.

Koje vježbe biste preporučili redateljima da rade kako bi glumcima, koji nisu upoznati s tehnikom, pomogli pri izgradnji karaktera?

To ovisi o onome što redatelj želi, što mu je u određenom trenutku najvažnije. Onaj redatelj koji je upoznat s tehnikom i želi se njome koristiti, trebao bi poznavati sve elemente, kako bi znao odlučiti kojima će se služiti. Treba pametno izabrati i vježbe prilagoditi tekstu koji radi. Tu je umjetnost primjene. Ako mu je potrebna radijacija, radit će samo na radijaciji kako bi glumci s puno energije komunicirali s publikom, kako bi zračili. Ako su mu najvažniji odnosi, uputit će glumca da putem jednog elementa dođe do nadahnuća.

Pomoću predloženih psihofizičkih vježbi, piše Čehov u knjizi *Glumcu. O tehnici glume*, „glumac može povećati svoju unutarnju snagu, razviti svoje sposobnosti zračenja i primanja, steći profinjen osjećaj za formu, pojačati svoj osjećaj slobode, lakoće, mirnoće i ljepote, shvatiti značenje svojeg unutarnjeg bića te naučiti i vidjeti stvari i procese u njihovoj cjelovitosti.“ Vi ste dosta članaka napisali upravo o njegovih pet principa - zašto?

Zato što su mi vrlo važni. Izuzetno mi je važno kako nešto što je nevidljivo, kao što su unutrašnji pokret ili ideja predstave, intencija ili energija, možemo učiniti vidljivim. Isto tako ideja Višeg Ja, o tome da moramo koristiti Više Ja - o tome ne govorimo onoliko koliko bismo trebali govoriti. Uvijek se nastojim vratiti tom Višem Ja jer je ono nadohvat svijesti, a ima mogućnost sintetizacije - sve što radimo možemo sintetizirati. Zvuči ezoterično, zar ne? Međutim, to uopće nije tako teško doživjeti.

Što je to Više Ja?

Za mene je to ono što je najbolje u meni, a to je prostor ljubavi, veselja, povjerenja, staloženosti, suosjećanja, davanja, primanja, kreativnosti, mašte. Više Ja ima univerzalno pozitivne altruističke intencije i širinu svijesti.

Kako se ono postiže?

Pomoću kontemplacije, ali i različitih vježbi koje potiču i podržavaju pozitivne umjetničke namjere. Na primjer, vježba prelaska preko praga, ritualnog ulaska u prostor igre u kojemu se osjećamo slobodnim i sigurnim, pomaže nam, ne samo da specificiramo tu intenciju, već da je i konkretiziramo u prostoru te je podijelimo s kolegama, a kasnije i s publikom.

Osjećaj slobode je, za Čehova, prva psihološka odlika koju glumac mora usvojiti. Kako bi glumca prozeo proplamsaj osjećaja slobode, osmislio je seriju vježbi širokih pokreta. Zašto je sloboda toliko važna?

Sloboda je izuzetno važna. Čehov postavlja pitanje: „Oslobađa li me tehnika?“ Na to odgovara: „Ako me ne oslobađa, onda se njome neću koristiti“.

Ako me oslobađa, trebamo se pitati: Kako me oslobađa? Što je to sloboda? Može li se sloboda pronaći ako izaberemo samo jednu stvar na koju ćemo se usredotočiti?

Upravo o tome govori njegov peti princip - da jedan element može probuditi nadahnuće. Dakle, kroz svaki element možemo doći do inspiracije.

Jeste li i pišući o Mihailu Čehovu i o pojedinim aspektima njegove tehnike, došli do nekih novih uvida i saznanja?



Svaka analiza je zapravo bila spoznaja onoga što sam radila. Primjenjujem tehniku metodički, ali se ipak za vrijeme proba moje reakcije i opaske događaju na intuitivnom nivou. Drugim riječima, nakon što smo krenuli u neko istraživanje planski, na kraju želim kao redateljica donositi odluke u trenutku. Moglo bi se reći da stvaramo kroz niz pokušaja i pogrešaka (*trial and error*) jer sve dolazi iz jedne produljene faze improvizacije. Kad gledamo videozapise, nešto smo više analitični jer smo odvojeni od neposrednog trenutka stvaranja. No, poučeni analizom videozapisa, ulazimo u novi kreativni rad. Kad je cijeli proces jednom završen, tek onda mogu detaljnije analizirati faze rada i o njima govoriti detaljnije kao i o nekim dubljim filozofskim saznanjima. Taj je sustav izniknuo kroz godine rada i kroz stalne revizije i analize.

Što ste putem otkrili?

Otkrila sam da ako metodu sistematski primjenjujemo, probe će biti pune ugodnih iznenađenja i otkrića. Ponekad smo znali zanemariti ili preskočiti neku improvizaciju, kako bismo uštedjeli na vremenu i kako bismo mogli utvrditi nešto postojeće, ali svaki put kad bismo se odvažili na

neki eksperiment, krenuli bismo korak dalje.

Evo jednog jednostavnog primjera: Svi iz profesije znaju što je *talijanka*. To je progon kroz komad najbržim mogućim govorom i pokretom. Kad smo radili *talijanku za Tender Napalm*, tijekom progona se dogodila divna nova lagana kvaliteta izričaja koja je bila nevjerovatno dobro „povezno sredstvo“ za već dovršenu predstavu. Za vrijeme proba tog dosta apstraktnog teksta, koji je pun dramatičnih momenata, previše smo otežali ekspresiju, a ritmovi i težina neka opća mjesta koja bi se mogla vidjeti i bez Čehova, ali meni se čini da je naš zajednički jezik omogućio prvenstveno meni da kategoriziram rezultat te talijanke kao utjelovljenje Čehovljevog osjećaja za *lakoću*

Naučiti igrati neku scenu za mene znači naučiti disati u toj sceni. Naučiti neku ulogu znači naučiti disati tu ulogu... Jako sam ponosna na tu ulogu i na nominaciju za Doru

Treba više puta proći kroz vježbe da bi nam potpuno bilo jasno kako možemo interiorizirati neki veliki, apstraktni pokret ili gestu, kako ga minimalizirati, a da ostane jednako intenzivan

i da to ukažem glumcima. Budući da su oni upoznati s osjećajem za lakoću, mogli su primijeniti spoznaje iz talijanke i razviti ih kroz izvedbe. Dakle, zahvaljujući analizi shvatili smo da na nekim mjestima trebamo ubrzati, a tehnika nam je pomogla da ubrzani ritam ne primjenjujemo mehanički. Glumci su se koristili i drugim pojmovima kao što su „unutrašnji osjet“ i „kvaliteta pokreta“, ali i Čehovljevi „osjećaj za cjelinu“.

Da je to bila važna prekretnica za predstavu, spoznala sam tek kasnije, pišući o cijelom procesu. Glumcima sam o osjećaju za lakoću govorila tek na dan premijere. Imali su tremu prije izlaska pred prvu publiku, a ja sam bila zaokupljena vrlo važnim tehničkim elementima poput svjetla i tona. Zapravo, tek sam kroz analitički pogled unatrag vidjela da je taj osjećaj za lakoću bio iznenađujuće bitan. Tijekom proba preskočila sam fazu rada na cjelini s fokusom na Četiri brata, a to su osjećaj za lakoću, formu, ljepotu i cjelinu, no, na sreću, jedan od tih elemenata pojavio se neočekivano, kao rezultat talijanke, i probudio ostalu „trojicu braće“.

Predajete Čehovljevu glumačku tehniku na Sveučilištu Ryerson. Kako ste strukturirali nastavu?

Na Ryerson School of Performance nastava je koncipirana tako da studentima glume ponudimo što više različitih pristupa stvaranju kako bi oni kasnije mogli sami razvijati onaj koji im najviše odgovara. Struktura nastave se tako mijenjala godinama, jer su se mijenjali i profesori. Prve dvije godine studentima trenutačno predajem dvije glumačke tehnike – osnove Strasbergove metode i Čehova. Na trećoj godini, kad radimo predstavu, vodim studente kroz improvizacije i probe koristeći se primarno Čehovljevom tehnikom, ali se ne ograničavamo samo na nju.

Na prvoj godini radim vježbe osjetilnog pamćenja koje sam naučila u Glumačkom studiju Andreja i Janeza Vajevca. To su vježbe Strasbergove metode, a zasnivaju se na sistemu K. S. Stanislavskog. Mislim da je važno da početnici osvješćuju sebe ili, bolje rečeno, trenutačnu ideju sebe. Dakle, ne bavimo se toliko pitanjem lika, nego upoznajemo vlastita osjetila i povezujemo ih s maštom. Međutim, već od samog početka, u svojem zagrijavanju mi prelazimo preko prađa, upoznajemo se s idejom osobne i objektivne atmosfere i radimo na upoznavanju glumačkog idealnog tijela te koncepta Višeg Ja, dakle unosimo Čehovljeve ideje i principe. Tijekom semestra postepeno uvođim kvalitete pokreta, otvaranje i zatvaranje te „Četiri brata“ (osjećaj za lakoću, oblik, ljepotu i cjelinu).

Na drugoj godini, dok na klasi rade jedno Shakespeareovo djelo, krećem s osnovnim elementima Čehovljeve karakterizacije, a i filozofski nastavljam i produbljujem razgovor o identitetu. Sada dolazimo do pitanja kako prebroditi razlike i sličnosti između sebe i lika. Tu ja zastupam budističku teoriju, o kojoj sam već govorila, a to je da nema zapravo nepromjenjivog, čvrstog, solidnog i samostojećeg „ja“. Sa spoznajom da identitet nije statičan, već stalno nastaje, ponavljamo elemente iz prve godine kao što su kvalitete pokreta, ali sada simultano radimo i na liku i razvijamo ideju nastajanja novog identiteta kroz maštu, osjete i volju. Postupno dodajemo nove elemente, kao što su imaginarni centri, arhetipovi, psihološke geste i imaginarno tijelo. Tako sagledavaju lik, ali i usvajaju način rada kojim se mogu koristiti i u budućim karakterizacijama.

Na trećoj godini prvih mjesec dana imamo probe bez izgovaranja teksta, kroz primjenu tehnike, za vrijeme improvizacije s audio *playbackom*. Bavimo se stilom kao kvalitetoj koja izniče iz izrazitog, posebnog i jasnog zajedničkog načina izražavanja. Često se koristimo slikama vodiljama kako bismo kreirali stil – „pingvini koji se skližu na ledu“, „prekrasan koncertni klavir u praznoj sobi u sumrak“ – samo su neke od mogućih slika. Na kraju tog intenzivnog improvizacijskog perioda glumci dolaze do spajanja govora i pokreta kroz improvizirani dijalog koji izlazi iz njihovog psihofizičkog rada na pojedinačnim scenama. Nakon što smo tako razradili scene, krećemo u tradicionalne probe. Na početku klasičnog postavljanja komada gledamo improvizacije i probe koristeći koje djelove improvizacije treba ponoviti, a koje zadržati.



Mir

Kad stignu do kraja treće godine, studenti su s drugim profesorima prošli i elemente metoda Lecoqa, Ute Hagen, Stelle Adler i Meisnera. Također su radili scenski govor prema učenjima Fitzmaurice, Roy Heart, Cecily Berry. U pokretu su prošli kroz Labana. Važno mi je da se osjećaju slobodnima pokušati primijeniti svoje znanje bilo koje od tih metoda. Na školi se uče mnogi pristupi pa je tako gotovo nemoguće raditi čistog Čehova.

Konačno, na četvrtj godini simuliramo uvjete u kojima će raditi kad diplomiraju. Studenti imaju audicije i onda rade predstave s redateljima koji su naši vanjski suradnici i koji su aktivni u profesiji. Tada je primjena tehnike njihov izbor.

Ima li otpora među studentima prema tehnici? Pohadaju li satove redovito?

Kod nas je nastava obavezna, a studenti plaćaju visoku školarinu pa tako s dolascima nemamo nikakvih problema. Studenti su za vrijeme studija otvoreni prema tehnici, štoviše, čak je jako vole. Nakon diplome neki se koriste samo pojedinim elementima, a neki iskreno žele primjenjivati tehniku. Hoće li se glumci koristiti tehnikom, ovisi o nizu okolnosti kao što su otvorenost redatelja prema takvom pristupu rada i prema istraživanju, ali i o samim umjetnicima i njihovim interesima i sposobnostima.

Je li u međuvremenu Čehovljeva glumačka tehnika postala popularna među kanadskim glumcima?

Da, mislim da je tehnika postala dosta popularna, da ima sve više sljedbenika i da je ušla u mainstream u pedagogiji, a širi se i u kazalištu. No, za glumce najviše posla ima na televiziji i filmu gdje još uvijek prevladavaju inačice američke metode Strasberga, Meisnera, Ute Hage, Stelle Adler. Američke metode najviše se nude, a njihova popularnost vezana je i za potrebe castinga na televiziji i filmu, osobito u zemljama gdje ima strašno puno glumaca i gdje se podjela najčešće radi prema osnovnom fizičkom tipu glumca. Casting se u posljednje vrijeme promijenio najbolje, tako da uključuje glumce svih rasa. Međutim, ne primjećujem da ima velike želje, a ni potrebe, da glumci barataju velikim izražajnim opsegom. Drugim riječima, najviše se držimo neke svakodnevne prezentacije sebe jer

Glumci moraju znati misliti, moraju znati koja je ideja njihova lika, a onda zajedno radimo na tome kako tu ideju materijalizirati



nema ni poticaja da se bavimo transformacijom. Naravno, tu i tamo ima specifičnih slučajeva pa glumci koji puno rade dobivaju šansu za transformaciju i u tom mediju, što je često zapaženo, a i velika je sreća za glumca.

Čehov je danas aktualniji nego što je bio u svoje vrijeme. Kako to tumačite i koji je njegov utjecaj u suvremenoj pedagogiji?

Taj ulazak u pedagoški *mainstream* ima veze sa sve većim fokusom na *body-mind* u raznim glumačkim i plesnim metodama koje se predaju na fakultetima. Čehov je od modernih glumačkih pedagoga bio među prvim vizionarima zato što je upoznao istočne vještine poput joga dok je radio sa Stanislavskim i Sulerzitskim. Fokusirao se na slušanje mudrosti tijela koje je već dvadesetih godina prošlog stoljeća uveo u rad, stvarajući svoje metode pod pokroviteljstvom mecene Elmhirsta u Dartington Hallu. Njegov psihofizički princip je preteča istraživanja koja se mogu naći kod Brooka i Grotowskog, ali i novijih glumačkih metoda kao što su Viewpoints. Popularne metode pokreta kao što su Feldenkreis i Pilates oslanjaju se na psihofizičko, kao i izvanredne tehnike scenskog govora kao što su Fitzmaurice ili Roy Hart Extended Voice. Dakle, možda bi točnije bilo reći da nije Čehov ušao u *main-*

...ako metodu sistematski primjenjujemo, probe će biti pune ugodnih iznenađenja i otkrića

stream, već se *mainstream* promijenio pa su principi Čehovljeve tehnike došli u harmoniju s *mainstreamom* tek početkom ovog stoljeća. Od tada je tehnika sve popularnija i sljedbenici rastu eksponencijalno.

Glumačka tehnika Mihaila Čehova isprva se prenosila s koljena na koljeno, izravni Čehovljevi učenici poput Joanne Merlin ili Male Powers prenosili su je idućim naraštajima. Danas se to prenošenje znanja institucionaliziralo. Kako je moguće postati priznati međunarodni predavač i voditelj radionica kao što ste Vi?

Ja sam u vezi tehnike samo slijedila svoju umjetničku znatiželju, a ne ambiciju da postanem međunarodni predavač. Kad sam počela stjecati znanje tehnike, već sam bila profesionalna glumica s priličnim iskustvom i profesorica koja već pet godina predaje glumu. Prvih pet, šest godina izučavanja polako sam i postupno unosila elemente tehnike u svoj glumački i pedagoški rad. Za vrijeme magiste-

...mislim da je tehnika postala dosta popularna, da ima sve više sljedbenika i da je ušla u *mainstream* u pedagogiji, a širi se i u kazalištu. No, za glumce najviše posla ima na televiziji i filmu gdje još uvijek prevladavaju inačice američke metode Strasberga, Meisnera, Ute Hage, Stelle Adler

rija i doktorata na Torontskom sveučilištu (University of Toronto, Center for Studies in Drama) kontinuirano sam pohađala i radionice Čehovljeve tehnike pa sam tako paralelno stjecala teoretsko i praktično znanje kojim sam se koristila kao glumica i predavačica. Za mene je to bila doista divna konflagracija, ali istini za volju, uložila sam u sve to i silan trud. Bila je potrebna nevjerojatna koncentracija i izdržljivost dok sam puno vrijeme radila kao predavačica na Ryersonu, ali i vodila glumački program, pohađala predavanja i pisala doktorat, odlazila na radionice izvan svojih studija i glumila u predstavama kao profesionalna glumica. Kroz sve to stvorila sam mnoštvo značajnih kontakata, počela sam držati predavanja i radionice na međunarodnim konferencijama, simpozijima, kongresima.

Bila sam polaznica nekoliko radionica koje su se bavile pojedinim elementima Čehovljeve tehnike. Budući da sam promijenila više voditelja, shvatila sam da je njihovo prenošenje znanja za moje razumijevanje tehnike izuzetno bitno. Jesam li u pravu?

Jeste. Način prenošenja znanja ovisi o učitelju i o komunikaciji između učitelja i učenika. Tehnika živi kroz osobe, a znanje se može prenositi samo direktno. Svi mi koji prenosimo znanje učimo jedni od drugih i od studenata. Tehnika je živa i većina nas se i dalje razvija.

Postoje voditelji koji kombiniraju Čehovljevu tehniku s tehnikom Sanforda Meisnera, neki su povezali vježbe Grotowskog i Čehova.



Žene

Tako su stvorili vlastitu glumačku metodu. Imate li i vi svoju glumačku metodu?

Imam metodu koju primjenjujem na svoj specifičan način kroz *taped playback*. Ne znam radi li netko drugi tako. Dakle, to jest moja posebna metoda. Uz Čehovljevu bazu koji put koristim i kombinaciju s dijametrickim suprotnim metodama kao što su realizmu posvećena Strasbergova metoda i vrlo apstraktni Butoh ples te kodificirani balneški pokret i rad s maskama. Ne mogu se zanemariti i mnoge godine glumačkog iskustva, gdje sam kroz rad s dobrim redateljima puno naučila i koje su našle mjesto u mojem radu. Primjerice, s Rossom Mansonom, koji je umjetnički direktor i redatelj *Volcano Theatre Company* u Torontu, izmijenila sam vježbe radeći na *Heddi Gabler*. On je radio Viewpoints metodu, a ja Čehovljevu tehniku. Nakon te suradnje godinama sam predavala na njegovom ljetnom intenzivu u Torontu, kamo je on dovodio međunarodnu grupu glumačkih profesora koji se fokusiraju na pokret i fizički teatar. Koji put sam pohađala i radionice, dok sam predavala svoje, pa sam i tu razmijenila iskustva s koreografima i redateljima. Sklop svih tih iskustava je utjecao na razvitak moje metode. Ja ne želim stagnirati. Prirodno je da se kao umjetnika konstantno razvijam i mijenjam sa svakom grupom studenata, sa svakim *classom* i sa svakim projektom.