

Cintija Ašperger

FILOZOFIJA PODUČAVANJA: PET VODEĆIH PRINCIPA

ulomak iz knjige „Ritam prostora i zvuk vremena.
Glumačke tehnike Mihaila Čehova u 21. stoljeću“¹

Kolegama koji žele ozbiljno proučavati našu metodu želio bih dati neke smjernice koje će im omogućiti bolje proučavanje ideja i olakšati im razumijevanje vježbi, njihovog značenja, svrhe i načina na koji se rade.

(M. Chekhov, *The Six Hour Master Class*)

Nekoliko mjeseci prije svoje smrti, Čehov je postavio pet vodećih principa u nizu zvučnih predavanja koja su se holivudskim profesionalnim glumcima predstavila u kazalištu The Stage Society, a Mala Powers ih je navela i u popratnoj knjižici predavanja. Principi su kombinacija fizičkih, psiholoških i duhovnih kategorija, a njihova sažeta formulacija i jednostavna struktura dokazuju da ih je Čehov bio sposoban sintetizirati na teorijskoj razini. Kao što će se pokazati, pet vodećih principa izrazito je istočno orijentirano, a njihova primjena odražava se na razvoj suvremene interkulturalne tehnike. No, unatoč

njihovoj važnosti, do danas ne postoje znanstveni tekstovi koji proučavaju primjenu principa u suvremenom podučavanju.

Pet vodećih principa je: 1) psihofizičke vježbe; 2) korištenje neopipljivih alata za izražavanje da bi se postigli opipljivi rezultati; 3) primjena glumčeva kreativnog duha i višeg intelekta kako bi različiti aspekti njegove izvedbe bili jedinstveni; 4) svi elementi tehnike koji vode cilju: Kreativnoj individualnosti; 5) uporaba svakog aspekta tehnike da bi se postigla veća umjetnička sloboda (M. Chekhov, *The Six Hour Master Class*).

Prvi vodeći princip: Tijelo i njegova psihologija

Moramo pokazati naše tijelo, naše cijelo tijelo, koje je poput membrane kroz koju publici progovaraju svi istančani psihološki problemi. (M. Chekhov and Du Prey, The Actor is the Theatre, September 30, 1937)

Na razvoj tehnike dosta je utjecao skup tradicija i teorija koje su nadahnute istočnom filozofijom i njezinim zanimanjem za odnos između tijela i uma. Tako već na samom početku svoje najvažnije knjige *Glumcu* Čehov objašnjava psihofizička načela. Knjigu započinje s prijedlogom da glumac „mora težiti za postizanjem potpunog sklada između tijela i psihologije“.² Nastavlja s izlaganjem triju zahtjeva za glumačku profesiju: „krajnja osjetljivost tijela na psihološke kreativne impulse“, „bogatstvo same psihologije“ i „posvemašnje pokoravanje tijela i psihologije glumcu“, zaključujući da „sva metoda koju nam nudi ova knjiga vodi nas prema ispunjenju tog trećeg uvjeta“³.

U knjizi *Beyond Stanislavsky* Bella Merlin opisuje kako se danas shvaća takvo posvemašnje pokoravanje:

Ukratko, osnova psihofizičke glume jest u tome da se u isto vrijeme događaju unutrašnji osjećaji i vanjska ekspresija. Drugim riječima, koji god osjećaj iskusi, njime je instantno potaknut i tvoj fizički odgovor. I obrnuto: koju god fizičku akciju napravio, s njom dolazi i spontana unutrašnja senzacija. To nužno ne treba značiti da pokazuješ tuđu ako si tužan. U životu često skrivamo ili poričemo ono što stvarno osjećamo. To znači da mora postojati istinska i dinamična veza u svakome glumcu između akcije koju vidimo i senzacije koja se ne vidi. (Beyond Stanislavsky 27)

Merlin razvija tu psihofizičku ideju nazivajući je *kontinuum*: „Gluma ne može biti podijeljena na unutrašnju/vanjsku tehniku (kao što je gluma po Metodi) ili na vanjsku/unutrašnju tehniku (kao što je gluma 'karaktera').“

Pojedini predavači u MICHl taj *kontinuum* nazivaju *lemnisciranjem* (*lemniscating*)⁴. Gluma se uspoređuje s beskonačnim slijeđenjem karakterova puta, bez početka i kraja, u kojemu se dva elementa mogu preokrenuti. To je točno

Pet vodećih principa izrazito je istočno orijentirano, a njihova primjena odražava se na razvoj suvremene interkulturalne tehnike. No, unatoč njihovoj važnosti, do danas ne postoje znanstveni tekstovi koji proučavaju primjenu principa u suvremenom podučavanju

kada govorimo o glumi, vježbi glasa i pokreta. Na primjer, Saru Kane, koja je specijalizirala poučavanje glasa, zanimaju beskonačnost veze između glasa/pokreta i međugre unutarnjih i vanjskih impulsa. Ona objašnjava kako nastaje govor: „Ne govorim isključivo iz fizičke forme, nego i iz osjetljivosti. Postoji trenutak unutrašnjeg buđenja koji me dovodi do govora“ (2004.). Kane je osmislila vježbe u kojima studentima pokazuje kako govoriti podjednako iz svoje fizičke forme i u njoj sadržane nevidljive osjetljivosti.

U suvremenom se podučavanju tehnike, kao i u izvornoj Čehovljevoj metodi, koristi pet vodećih principa psihofizičkih vježbi s naglaskom na mjesto glumca kao nezavisnog



kreatora, a ne vještog interpretatora. Psihofizičke vježbe korespondiraju s onim što u Sistemu Stanislavskoga ulazi u područje „rada na sebi“, samo što se ovdje osobno pamćenje zamjenjuje fizikalnošću. U Čehovljevoj tehnici postoje vježbe u kojima glumac radi široke pokrete (koji se postupno pounutruju) kako bi promijenio svoju psihologiju i obratno. To se često radi simultano s onim što Stanislavski u Sistemu naziva „rad na ulozi“ ili karakterizacija. Umjesto da se uloga analizira opetovanim čitanjem teksta i intelektualiziranjem te da se postignu rezultati fizičkih akcija (što je sve koristio Stanislavski), glumac se koristi principima Aktivne analize⁵. U njoj se do razumijevanja uloge dolazi uz pomoć istih vježbi koje se koriste kako bi se uspostavile psihofizičke veze tijekom „rada na sebi“. Primjerice, Četiri kvalitete pokreta u Čehovljevoj tehnici osnovne su vježbe za tijelo i um. U Aktivnoj analizi glumac tijekom pokusa može odabrati jednu od četiriju kvaliteta pokreta – oblikovanje, plutanje, letenje ili zračenje – kao bazu za analizu svojega karaktera. Glumac će pokrenuti svoje tijelo i um kako bi postigao kvalitetu, a zatim će analizirati što je o karakteru naučio kroz apstraktan pokret. Kvalitete pokreta osnovne su vježbe kojima se postiže veza između uma i tijela te bi se trebale stalno prakticirati.

Kad glumac radi sa spomenutim kvalitetama, to znači da istovremeno radi na ulozi (bira kvalitetu za koju misli da prikladno pogađa unutarnje osjećaje lika) i radi na sebi (ponavlja kvalitete kako bi bio sposoban odgovoriti na većinu zamršenih i suptilnih impulsa). Taj opći princip primjenjuje se na sve alate Čehovljeve tehnike i na sve druge vodeće principe.

U suvremenom se podučavanju tehnike, kao i u izvornoj Čehovljevoj metodi, koristi pet vodećih principa psihofizičkih vježbi s naglaskom na mjesto glumca kao nezavisnog kreatora, a ne vještog interpretatora

Drugi vodeći princip: Od Nevidljivoga prema Vidljivome

Atmosferu nazivamo dušom predstave. Zamišljamo da zrak može biti ispunjen atmosferom, kao što je ispunjen dimom ili mirisom. Zamišljajući to, pokušavamo se otvoriti atmosferi u kojoj glumimo i počinjemo osjećati da smo njome ispunjeni. Zračimo je našoj publici. (M. Chekhov i Du Prey, The Actor is the Theatre, May 4, 1941)

U Čehovljevu drugom vodećem principu „neopipljivim sredstvima do opipljivog izražavanja“, glumac u vezu tijela i uma dodaje nevidljivi element koji se odnosi na zračenje unutrašnjeg pokreta ili unutrašnjeg osjećaja. Kad bi se gledalo iz Aristotelova koncepta materije kao mehaničkog objekta koji se kreće u prostoru (što je i baza Newtonova modela), o drugom vodećem principu ne bi bilo lako govoriti i mogao bi se teško shvatiti. Međutim, ako čitatelj uzme u obzir modernu kvantnu mehaniku, odmah će primijetiti da je koncept usklađen s posljednjim otkrićima u „najracionalnijoj grani suvremene znanosti, fizici.“ (Mindell, Sternback-Scott and Goodman 10-11)

Fizičar i psiholog dr. Arnold Mindell kaže:

Prema Einsteinu, Aristotelova koncepcija materije kao mehaničkog objekta u geometrijskom prostoru otežavala je razvoj fizike idućih dvije tisuće godina. Međutim, istraživanja u dvadesetom stoljeću prisilila su fizičare da odbiju grčki koncept geometrijskog prostora i materije. Vrlo je iznenađujuće to što su novi koncepti moderne kvantne mehanike slični istočnim pogledima na materiju. Današnji fizičari materiju vide kao polja energije i intenziteta, a ne kao izolirane objekte u prostoru. Fizika, najracionalnija grana u modernoj znanosti, stvorila je vrstu suptilnog tjelesnog pogleda na prirodu. Materija je podjednako i čvrsta tvar i energija bez forme. Pojava tijela, kao sva materija, ovisi o tome kako na njega gledamo. Ako mjerimo temperaturu, stavljanjem toplomjera ispod pazuha, tijelo se pojavljuje u pogledu temperature. Ako zatvorimo oči i slijedimo unutrašnje signale, tijelo se pojavljuje u smislu fantazije i osjećaja. Želio bih definirati pravo tijelo kao rezultat objektivnih psiholoških mjerenja te tijelo



koje je stvoreno od snova (spiritualno tijelo) koje je individualno iskustvo tijela. (Mindell, Sternback-Scott and Goodman 10)

Drugi vodeći princip bavi se individualnim iskustvom tijela ili „suptilnim tjelesnim pogledom na prirodu“ u kojem se prenosi energija bez oblika. U kontekstu Čehovljeve kazališne tehnike taj suptilni prijenos može biti poruka ili Super cilj cijele predstave, ali također može biti suptilan prijenos svakog trenutka individualnog tjelesnog iskustva. Glumac mora naučiti kako se može koristiti svojom energijom i otkriti kako je zračiti u prostor, puneći prostor između sebe i svojega partnera, između sebe i gledatelja. U tako postavljenom kontekstu drugi vodeći princip Čehovljeve tehnike podjednako rezonira sa suvremenom kvantnom fizikom i drevnom praksom budističke meditacije. Mindell objašnjava: „Elementarni kvantni događaji su za klasičnu fiziku nepouzdana i izvanzemaljski.“ (Mindell, Sternback-Scott and Goodman 12).

Slično je i s Čehovljevom tehnikom danas. Teško se može razumjeti postizanje neopipljivih ciljeva, koje se odnosi na tapkanje u rijeci energije, jednostavno zato što su ciljevi nevidljivi. Međutim, kao što će se pokazati, Čehovljevi

Glumac mora naučiti kako se može koristiti svojom energijom i otkriti kako je zračiti u prostor, puneći prostor između sebe i svojega partnera, između sebe i gledatelja

glumci koji poznaju teoriju i praksu voljno stvaraju tu rijeku.

Spominjem previranja u kvantnoj fizici zato što ona odražavaju probleme koji se pojavljuju kada se Čehovljevo neopipljivo povezuje s konceptom „pravog tijela“. Kvantna teorija izaziva Aristotelovu klasičnu fiziku, prisiljavajući je da shvati kako se ne može sve u prirodi razumjeti putem mehaničkih objašnjenja. Čehovljev učitelj Suleržitski dolazio je do ideja koje su proizašle iz istih filozofskih temelja. Zapravo, Suleržitski je već 1905. predložio da se ne može sve što se odnosi na glumčevu izvedbu objasniti materijalističkim filozofskim pogledom. Kao što je već prije pokazano, nadahnut Suleržitskim, Stanislavski se koristio praksama koje su radile s „iradijacijom“, što potječe iz hinduističkog koncepta *prane* (energetsko polje koje udružuje održavanje fizičkog tijela i poveznicu između fizičkog tijela i uma). Vrijedi spomenuti da se u Čehovljevoj tehnici *prana* ili „rijeka energije“ odnosi na radnju i s njom povezanu volju, misli se na nešto dostupno i što se može naučiti.

Zračenje je danas u Čehovljevoj tehnici činjenica pa se drugi vodeći princip smatra činjenicom, a ne eksperimentom.

Važno je razumjeti da rad na *prani* znači da se svjesno radi s dahom⁶: „Riječ *prana* na sanskritu označava jednaku stvarnost kojom je obuhvaćena latinska riječ *spiritus*, što znači nadahnuće i izdisanje, a to su riječi povezane s dahom.“ (Feuerstein 148)

U svojoj edukativnoj filozofiji Rudolf Steiner ističe da postoje suptilne veze između procesa disanja i živčanog/osjetilnog sustava. Harmonija između tih dvaju procesa je esencijalna ako su duša i duhovni elementi dovoljno inkorporirani u fizičko. On zapravo tvrdi da se „edukacija sastoji od učenja djeteta kako ispravno disati“. (Childs

Kad odaberem jednu sliku za gradnju cjelokupnog lika, često se zapletem u svoje ideje i očekivanja, ali ljepota tehnike Mihaila Čehova jest upravo u neprestanom vraćanju tehnici i ponovnom vježbanju

42) Nemoguće je dotaknuti neopipljivo, a da se ne obrati pozornost na suptilnost daha.

U Čehovljevoj tehnici glumac upotrebljava dah kako bi dotaknuo svoju suptilnu energiju i postigao konstantno zračenje. Kada zrači, nevidljivo se može usporediti s prijenosom nevidljivih valova. Mora doći do zračenja kako bi val mogao putovati, ali mora postojati i primatelj. U idejnom smislu to znači da kad se postigne ta vrsta komunikacije, može se iskusiti supostojanje čiste svijesti sa specifičnim estetskim kazališno-izvedbenim sadržajima, osjetilnim dojmovima, poticajima za um, volju i osjećaje. Sve se to spominje u drugom vodećem principu: zračenje i primanje, stvaranje atmosfera, Psihološka gesta, imaginacija (Imaginarni Centri i Imaginarno Tijelo), poruka ili Super cilj predstave, karaktera, senzacija i osjećaja.

Treći vodeći princip: Od Višeg ja do Sinteze

Štogod glumac radio, mora to raditi s osjećajem cjelovitosti ili punine (...) taj čudesan osjećaj cjeline mora se prebiti u svakome od nas putem vježbi. (M. Čehkov i Du Prey, *The Actor is the Theatre*, January 13, 1939.)

Kada nas uvodi u treći vodeći princip, Čehov kaže:

„Treći vodeći princip možda nije toliko očit kao prethodna dva. U metodi pokušavamo predstaviti ono što bismo mogli nazvati duhovnim elementom. Predstavljamo ga na vrlo skroman, ograničen način. Što je to duh, kako ga razumijevamo u okviru svojeg profesionalnog posla? Koji je njegov utjecaj? Koja je njegova praktična vrijednost?“ (M. Čehkov, *The Six Hour Master Class*)

Na spomenuta pitanja Čehov odgovara: „najvažnija funkcija našeg duha, posebice u umjetnosti, jest stvoriti jedinstvo iz mnoštva. U tu jednadžbu uključuje „pravi“ intelekt i srce:

Još jednom udimo u svoj skriven, podsvesni laboratorij i pogledajmo što se tamo događa. Jedan je Više ja, a drugi je njegov pomoćnik, uzvišen i plemenit intelekt. S velikim se žarom spajaju srce i mozak. Naše Više ja koristi se gorućim i vrućim idejama svoga pomoćnika (intelekta). Oboje pripremaju jedinstvo iz mnoštva, stvarajući arhetipove i prototipove, kojima se mi, profesionalni glumci, koristimo kako bismo iskusili senzacije svojih osjećaja. (M. Čehkov, *The Six Hour Master Class*)

Čehovljev treći vodeći princip „primjene glumčeva kreativnog duha i višeg intelekta da bi se ujedinili različiti aspekti glumčeve izvedbe“, mogao bi se usporediti s budističkim konceptom Praznine, koji se jedino može postići suradnjom između intelekta i osjećaja. Budistički koncept ima potpuno drukčije značenje od zapadnjačkih negativnih konotacija „praznine“. Na Zapadu praznina znači „bez sadržaja, potpuno bez, bez temelja, osuđen na neuspjeh ili razočaranje, bez ozbiljnosti“ (*The New Lexicon Webster's Dictionary of the English Language*, 309).

Biti u Praznini, međutim, znači biti u vječnoj prisutnosti, od trenutka do trenutka, bez plana.

Kao i sve u budizmu, spajanje intelekta i srca „proces veći od istine“ (George 144). Glumac se bavi kontinuumom od trenutka dok uči kako biti u Praznini. U četrnaestom stoljeću Ze-ami Motokiji (1363. – 1443.), „glumac jedinstvenoga genija“, napisao je „mnoge važne rasprave o glumi u No teatru“ (Brandon 145). Ze-ami je integrirao pravila zen-budizma u No dramu, zapisao je Leonard Pronko u *Kazalištu Istoka i Zapada*:

Ze-ami je organizirao glumački trening u tri faze: vježbe, poučavanje, meditacija. One odgovaraju vježbama tijela, uma i duha. Njihovo savršenstvo vodi do istinskog cvijeta.(...) Na najvišem stupnju je No koji se obraća duhu; jedino najveći glumci to mogu utjeloviti, a samo najprofinjniji gledatelji to mogu cijeniti. (81-83)

Afirmirani No glumac dosegnuo je stanje potpune prisutnosti, pa se No tradicija uspoređuje s „cvijetom“ ili

hanom. Prisutnost se javlja u dva stupnja – na stupnju izvođačeve vješte meditacije u akciji i na stupnju gledateljeve mogućnosti da to percipira. Kad o tim idejama govorimo u današnjem kontekstu, Yoshi Oida kaže da je filozofska i praktična baza njegova učenja No kazališta i Kabukija vezana uz koncept Praznine. U knjizi *The Invisible Actor (Nevidljivi glumac)* objašnjava važan koncept Praznine u No i Kabuki treningu te uspoređuje ostvarenje No glumca u kvaliteti cvijeta (*hana*) s Prazninom, uzimajući u obzir osnovni koncept budističke fenomenologije iz glavnog tibetanskog teksta Heart Sutra: „Forma je Praznina, Praznina je Forma.“ (Oida 123)

Oida navodi na to da prekrasan cvijet dolazi iz otvaranja srca i odlazi „izvan tehnike u drugo postojanje“ (118-119)

Slično, u knjizi *Buddhism in Performance (Budizam u izvedbi)* George govori:

Može se zaključiti da profesionalno No kazalište ne žrtvuje svoje zen ambicije i obrnuto. Kao što se zen satori (Praznina) najautentičnije događa u primarnom iskustvu nečega potpuno običnog i repetitivnog, tako ne postoji ni kontradikcija između profesionalizma Noa i njegove povezanost sa zenom. Oboje se shvaća kao uobičajena praksa nesebične discipline koja je usmjerena na jedan jedini trenutak – trenutak cvijeta. (George 199)

Pod profesionalizmom George misli na svjetovnost Noa kojemu je, kao i zen-budizmu, cilj postići Prazninu. Praznina je analogna Steinerovoj vjeri u sintetičku sposobnost ljudskog duha koja rezultira Duhovnim Čovjekom. To vjerovanje postoji u Čehovljevoj tehnici kao treći vodeći princip:

„Primjenjivanje glumčeva kreativnog duha i 'Višeg' intelekta kako bi se ujedinili različiti aspekti glumčeve izvedbe.“ Steiner je konceptualizirao, a Čehov prihvatio ideju da viša ljudska svijest može sintetizirati koristeći se intuitivnim znanjem. Sintetizirati se može samo ako ne postoji razlika između subjekta i objekta: oboje su prazni, ujedinjeni u Praznini. Oni koji tragaju za duhovnim privrženi su bilo kojem obliku istočnjačkog filozofskog pogleda na nedualistički način percepcije. Treći vodeći princip definiše Čehovljevu potragu za transcendentnim dualizmom subjekta-objekta kroz otvaranje stanja čiste svijesti/ čistog iskustva/ čiste prisutnosti.



Danas Čehovljevi glumci nemaju religiozni okvir u koji bi smjestili nadahnjujuće estetske trenutke, ali imaju treći vodeći princip. Kako bi se on shvatio u potpunosti, treba postići trenutak cvijeta, biti u Praznini ili biti jedan sa svime (Cjeloviti)

Trenutak sinteze je trenutak nadahnuća⁷ u kojemu bi glumac idejno trebao ostati. Taj trenutak i kvaliteta poznati su kazališnim profesionalcima diljem svijeta: entuzijastični glumac vibrira, stvara iznenadujuće i dirljive impulse, putem ih otkriva, a da o njima ne razmišlja. Ti trenuci sinteze su neočekivani, prekrasni, dolaze bez napora i, naravno, Cjeloviti su. U spoju forme, intenziteta i osjetitosti duhovni se sadržaj otkriva publici. Sintetički trenuci uključuju koncentraciju, svjesnost

o vidljivom i nevidljivom i, ono što je najvažnije, oni oslobađaju glumca. Danas Čehovljevi glumci nemaju religiozni okvir u koji bi smjestili nadahnjujuće estetske trenutke, ali imaju *treći vodeći princip*. Kako bi se on shvatio u potpunosti, treba postići trenutak cvijeta, biti u Praznini ili biti jedan sa svime (Cjelovit).

Četvrti vodeći princip: Svaki element budi ostale elemente

Znamo da ritam zamjenjuje snagu te da snaga raste kroz ponavljanje. U tome je ključ vježbanja (...) Vrlo je važno stalno iznova počinjati vježbati. U tome je tajna. (M. Chekhov and Du Prey, The Actor Is the Theatre, November 21, 1941)

Učitelji Čehovljeve tehnike svjesni su da neke psihofizičke vježbe mogu dovesti do brzih rezultata. Međutim, potrebne su godine da bi se tehnika usavršila te da se integri- raju svi elementi. Četvrti vodeći princip, koji govori o tome da svaki element budi ostale elemente, postiže se kroz ponavljanje i ovisi o volji. Čehov predlaže: „Ako se ispravno služimo jednim elementom, velike su šanse da će i ostali planuti te da će kreativno stanje uma postati naše kad god to želimo.“(M. Chekhov, *The Six Hour Master Class*). Ponavljanje je aktivni meditativni princip u tehnici. Čehov govori: „Četvrti vodeći princip odnosi se na našu metodu u cjelini.“ (M. Chekhov, *The Six Hour Master Class*). Glumac postaje majstor kroz vježbu, tek kada prakticiranje postane njegova druga priroda. Čehov pou- čava da se uporabom samo jednog elementa mogu pro- buditi svi ostali elementi tehnike, čime se omogućuje spa- janje „rada na sebi“ i „rada na ulozi“. Razmišljajte o svim elementima tehnike kao o slovima abecede: u početku učimo slova, a zatim se učiti čitati i pisati bez razmišljanja o svakom slovu posebno. To je istina svake tehnike. Te ideje o primjeni tehnike odjek su pristupa Čehovljevog učitelja Stanislavskog. U svojim lekcijama Stanislavski je Čehovu primjer za to „što znači biti uvježban, apsolutno uvježban“, prepričava koliko je Stanislavski bio očajan i nezadovoljan s „polovičnim stvarima“: „Uvijek je plakao poput djeteta – bio je umjetnik koji je zahtijevao sve ili ništa.“

Razmišljajte o svim elementima tehnike kao o slovima abecede: u početku učimo slova, a zatim se učiti čitati i pisati bez razmišljanja o svakom slovu posebno. To je istina svake tehnike

Čehov objašnjava: „Ne samo da Stanislavski zna nešto, zato što potpuno vlada Metodom, nego želi da je ona njegova druga priroda. A kada to možemo vidjeti oko njega? Vidimo kad uđe na pozornicu – znamo njegove pokrete i oči i sve u potpunosti – vidimo da je poput divlje životinje; progoni ga njegova nada da bude ispunjen stvarima za koje misli da su ispravne. Nikada nije bio zadovoljan svojom glumom, iako je bio sjajan glumac. On je bio primjer samome sebi, žrtva samoga sebe, svoj pacijent. Tu smo sjajnu kvalitetu kod njega vidjeli i to želim da i vi postignete.“ (M. Chekhov and DuPrey, *The Actor Is the Theatre* July 4, 1938)

Toj znatizelji Čehov dodaje ideje kao što su neopipljivo po- put duše, duha i radosti u izvedbi. Vjerovao je da je strast Stanislavskoga destruktivna što kritizira kao „veliku pogrešku u Moskovskom umjetničkom kazalištu.“ Čehov iz- javljuje: „Moramo pobjeći od te vrste vlastitog kažnjavanja.“(M. Chekhov and Du Prey, *The Actor Is the Theatre* June 23, 1937)

Prema Čehovu, glumcu može pomoći fokusiranje na vezu između tijela i uma kako bi radio bez straha od stvaranja klišeja: „Ne smijemo se bojati klišeja, zato što klišej ima formu, a bez forme se ne možemo izraziti (...) ali (klišej) mora biti ispunjen životom.“ (M. Chekhov and Du Prey, *The Actor Is the Theatre* June 23, 1937)

U zaključku, iako Čehov odobrava Stanislavskom to što ga je naučio koje su vrijednosti vježbanja te zašto je ono potrebno, za njega je suviše kritičan i intelektualan. Čehov to ispravlja fokusirajući se na imaginaciju: „Spomenuo sam vam da je Stanislavski pronašao tu pre- krasnu stvar, ali kako primijeniti i ispuniti tehniku, razumijevati ćemo na svoj način. (...) Velika je razlika za glumca kada otkriva cilj intelektualno ili kada ga pronalazi

putem vlastite imaginacije.“ (M. Chekhov and Du Prey, *The Actor Is the Theatre* September 30, 1937).

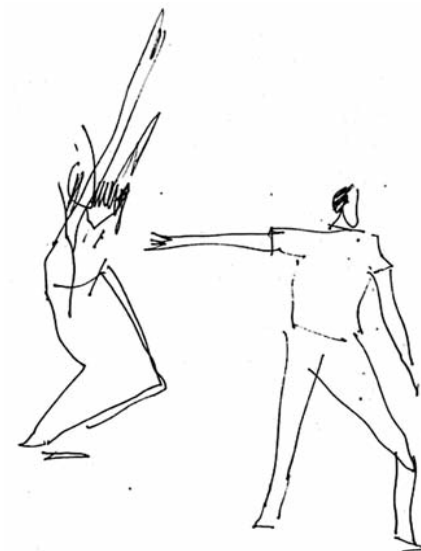
Iako četiri vodeća principa uzimaju ideje Stanislavskoga o tome da je, kako bi se glumac nadahnuo, potrebno imati metodu i potpuno se posvetiti njezinu prakticiranju, *Kako ovog vodećeg principa temelji se na prepuštanju mašti, što je jedinstvenost ove tehnike.*

Četvrti vodeći princip: Polariteti

Stanislavski je jednom rekao ako glumiš dobru osobu, prvo moraš naći gdje je zla. (M. Chekhov and Du Prey, The Actor Is the Theatre June 23, 1937)

Snaga četvrtog vodećeg principa je u ponavljanju, no umjetnost koja se opisuje kao „jedan element koji budi ostale“ podrazumijeva i mjesto polariteta⁸. U Čehovljevoj tehnici glumac namjerno želi raditi s polaritetom kako bi stvorio kompleksnu izvedbu. Vješt Čehovljev glumac također zna da bi se polaritet trebao očitovati ako pritisne „jedno dugme“. Polaritet je, zapravo, sam po sebi dugme koje će probuditi sve ostale elemente izvedbe. Nadalje, osjećaji se stvaraju u tijelu; nepredvidljivi ih faktori mijenjaju, kao što su reagiranje na ono što nudi partner, odgovor publike ili svakodnevne promjene tijela. Glumac uči kako reagirati na promjene s poznatim i nepoznatim polaritetima. Forma i Praznina tako mogu postati jedno.

Prema Čehovljevoj tehnici glumac u predstavi pokušava donijeti obje strane psihološkog spektra koristeći se fizičkim, a ne psihološkim sredstvima. Na većoj konceptualnoj skali, polariteti u Čehovljevoj tehnici su: izvedba i neizvedba, vanjski prostor i unutrašnji prostor, pokret i mirnoća. To se prenosi u predstavu u kvalitativnom smislu. Na primjer, ako je unutrašnji osjet glumca mekan, on će pokušati eksperimentirati s grubom vanjštinom. Ako se vanjski pokret ističe, eksperimentirat će s trenucima mirnoće, ako je karakterizacija „velika“, trebaju se naći trenuci kada je „mala“. Štogađ glumac izabere, mora biti svjestan polariteta tog izbora koji je potreban da bi se stvorio karakter u cijelosti. U Čehovljevoj tehnici polariteti se mogu istraživati beskrajno, a kako bi stvorio cjelovitu predstavu, glumac se stalno mora igrati s njima. Primje-



rice, suprotnosti su prisutne u mirovanju koje prethodi pokretu. Prijedlog Čehovljeve tehnike jest da u toj mirnoći već postoji unutrašnji pokret. Vješt Čehovljev glumac igra sa svojim unutrašnjim tempom, birajući različita vanjska tempa. Isto se može reći i za unutarnju i vanjsku atmosferu. Polariteti također utječu i na partnera: uvijek se treba polarizirati partnerov tempo, kvaliteta, gesta i ritam. Suprotnosti su također kvalitete: brzo/sporo, izravno/neizravno, grubo/nježno, *staccato/legato*.

Polariteti se mogu stvoriti i između glumca i publike. Čehov govori da glumac mora biti povezan s publikom. „Što je bilo ozbiljnije moje poimanje kazališta (...) to je postao složeniji moj odnos s publikom. (...) Počeo sam osjećati volju gledatelja, njihove želje i raspoloženja.“ (M. Chekhov, Kirillov and Merlin 125) Čehov opisuje trenutke s ruskom publikom, kada je svake večeri različita skupina profesionalaca dolazila pogledati njegova *Hamleta*: „Pokušao sam glumiti Hamleta, ne kako sam ja htio, nego kako je to publika od mene tražila. To je bilo vrlo zanimljivo zato što sam svake večeri dobivao različite prijedloge i pitanja. Kad je bila publika s ulice, dobio sam jednu stvar.

Čehovljeva tehnika koristi se istočnjačkim principima, no izvršava ih na zapadnjački način kako bi ih učinila manje formalnima i kodificiranima

Ako je to bila skupina profesora, dobio bih mnogo drugih pitanja na koja sam morao drukčije odgovoriti." (Gordon, „A Descriptive Chronology" 12). Čehovljeve ideje o publici slične su Ze-amijevu učenju o reakcijama publike koje je povezano s polaritetom jina i janga.

Na tvoj stil može utjecati i doba dana kada se predstava izvodi. S obzirom na to da je dan jang, tvoj bi izvedbeni stil trebao biti jin kako bi se održala odgovarajuća ravnoteža. Noć je, s druge strane, jin, što u izvedbi zahtijeva stil glume jang. Kad glumiš u jangu, trebao bi igrati snažnije, donositi jasne odluke koje se izražavaju energično i moćno. Jin gluma je interijerna, manje je ekstravagantna u izrazu (...) Važno je točno znati kako će publika reagirati u određenoj situaciji i prema tome strukturirati svoju izvedbu kako bi sačuvao ispravnu ravnotežu. (Oida and Marshall 83-84)

Dok Ze-amijev pristup sistematizira i kategorizira reakcije publike, Čehov je pristalica intuitivne reakcije. Čehovljeva tehnika koristi se istočnjačkim principima, no izvršava ih na zapadnjački način kako bi ih učinila manje formalnima i kodificiranima.

Peti vodeći princip: Sloboda od Osobnog?

Želiš li vidjeti moje srce? Tada ću plakati u tebi i ti ćeš plakati u meni i sa mnom. I ja ću se smijati s tobom i ti sa mnom. Tada je to neka vrsta žrtve, no bez toga ništa ne vrijedi, bez toga je, prema mojemu mišljenju, sramotno biti glumac. (M. Chekhov and Du Prey, *The Actor Is the Theatre* July 3, 1937)

Peti vodeći princip Čehovljeve tehnike postavljen je kao pitanje: „Oslobađa li me tehnika kao umjetnika?" Ako teh-

nika to ne čini, Čehov predlaže da se onda ne koristi. Čehov je, zapravo, počeo razvijati svoju tehniku kako bi se oslobodio ograničenja s kojima se susretao u radu s bolnim osobnim sjećanjima. On govori o tome kako se „nikada nije volio" koristiti afektivnim pamćenjem koje se prakticiralo dok je radio sa Stanislavskim⁹ te kako se tom tehnikom¹⁰ nikada nije služio. (*The Other Chekhov* 114). Za Čehova je izvor glume imaginacija, a ne osobno iskustvo koje ograničava glumčeve izbore. Zapadni se glumci najčešće žale na to da na kraju stalno igraju jedan te isti tip uloge koji je blizak njihovoj osobnosti ili fizičkom izgledu. Odabrani su prema tipu, kao rezultat potražnje na tržištu. Nadalje, poniranjem u osobno, glumci ne mogu naći dovoljno varijacija za određeni tip ili se izlažu radikalnoj transformaciji. Čehova je mučio taj problem. „Radeći tako oni su prisiljeni uvijek igrati sebe, kakvi su u životu. To je kao da slikar uvijek slika autoportret za autoportretom itd." (M. Chekhov, *The Six Hour Master Class*)

Glumac koji igra autoportrete nije slobodan: on tumači osobnost koja nije univerzalna umjesto da stvara individualnost koja je univerzalna. Ako se istinski prakticira Čehovljeva tehnika, mora se prihvatiti taj transpersonalni način rada.

Lessons to the Professional Actor (Lekcije za profesionalnog glumca) zbirka je predavanja koje je Čehov predstavio na svojim satovima u New Yorku 1941. godine. Na tim predavanjima uglavnom su bili prisutni glumci Group Theatre. Budući da su se u radu koristili osjetilnim i emotivnim pamćenjem, zanimala su ih Čehovljeva stajališta prema osobnom pamćenju koje se odnosi na stvaranje impulsa:

Kažete da razvijen, zreo glumac ne treba razmišljati o svojem „ocu na umoru". Čini mi se logičnim, no ne znam kako. Iako sam razumio sve što ste rekli o tome što želimo postići – cilj. No, možda se ja moram prisjetiti svog „umirućeg oca" jer je to jedini način na koji mogu doći do željenog cilja. Moj problem jest, ne znam što bih trebao primijeniti umjesto „umirućeg oca". (40)

Čehov u odgovoru ističe „imaginaciju glumca". Predlaže da se ona koristi umjesto nečeg osobnog te inzistira na tome da koncentracija pomaže glumcu pronaći svoj put u svijet imaginacije. Čehov govori da je smisao koncentraci-

je omogućiti glumcu „prodrijeti duboko u sebe, toliko duboko da će pronaći sve svoje mogućnosti spremne na poslušnost", (42) i nudi sljedeći primjer:

Kad je umirao moj otac, toliko sam svoju pažnju usmjerio na njega da sam, makar je za mene to bilo vrlo tragično i bolno, snažno probavio cijeli taj događaj, toliko snažno da sam ga mogao iskoristiti u *Kralju Learu* – zapravo, morao sam ga iskoristiti. Da se nisam u potpunosti usredotočio na trenutak očeve smrti, mogao sam ga vući za sobom dugi niz godina i ne bih ga bio u stanju podsvjesno iskoristiti. Kada plačem, plačem, naravno, za ocem, majkom, psom i za svim onim stvarima i ljudima koje sam zaboravio, ali oni plaču kroz mene. (M. Chekhov and Du Prey, *Lessons for the Professional Actor* 43)



Čehovljeva poanta, koja je važna u današnjoj pedagogiji, jest da će takva koncentracija pomoći glumcima stvoriti prostor koji nije „mali i nevažan", nego je veći od života. Radeći tako, glumac može razdvojiti fokus i postići dvostruku svijest u predstavi

Čehov je vjerovao da pomoću duboke koncentracije emotivno može biti distanciran i involviran u isto vrijeme te da tako može intuitivno učiti o suštini tog događaja. O tome piše moja studentica Amelia Sargison kada opisuje „epifaniju" koja dolazi iz njezine „teorije neuništive materije". (6-7) Radeći na predstavi *Closer* Patricia Marbera, shvatila je univerzalnost ljudske patnje. Prisjetila se djevojčice koju je čuvala, a koja je tragično umrla. „Palo mi je na pamet (netom prije posljednje predstave) da sva ljubav koju ima od rođenja, ljubav u njezinom malenom srcu, leži uspavana sve dok ne susretne nekoga vrijednog te ljubavi. Težina toga bila je materija koja se ne može uništiti čak ni kada ona umre." (6) Sargison je odlučila iskoristiti tu „neuništivu materiju" da je vodi u posljednjoj izvedbi predstave *Closer*, tijekom petog prizora u kojem se treba zaljubiti. Nakon izvedbe napisala je u svojem dnevniku adresiranom meni: „I očito je da (me je neuništiva materija naučila), zato što ste nakon predstave rekli da je peti prizor bio najbolji ikada". (7)

Čehov bi mogao reći da je ljubav djevojčice „voljela kroz tu glumicu".

U svojoj drugoj autobiografiji *Life and Encounters (Život i susreti)* Čehov objašnjava korijene tog procesa: „Pronalazio sam također indikacije u Steinerovim radovima o podjeli svijesti koju doživljavaju veliki umjetnici. Primjerice, poznato je da je Goethe bio sposoban izvana promatrati sebe i sve svoje osjećaje (čak i kada je bio zaljubljen)". (M. Chekhov, Kirillov and Merlin 148)

Kada je u pitanju potrebna koncentracija, Čehov ponovno gleda prema Istoku. U *Lessons for the Teachers of His Technique (Lekcije za podučavatelje njegove tehnike)* govori:

„Koncentracija – kako važno. Svatko ima moć koncentracije na određenom stupnju, ali to nije dovoljno za naš rad. Možete imati skupinu genijalaca, ali ako oni nemaju koncentraciju, njihov će talent biti izgubljen. Dok će, s druge strane, ljudi s manje talenta, ali s pravom koncentracijom, imati moć zadržati vaše zanimanje. Istok zna tajnu, ali Zapad ne zna i mora naučiti.“⁽¹⁵⁾

Čehovljeva poanta, koja je važna u današnjoj pedagogiji, jest da će takva koncentracija pomoći glumcima stvoriti prostor koji nije „mali i nevažan“, nego je veći od života. Radeći tako, glumac može razdvojiti fokus i postići dvostruku svijest u predstavi.

Ova vrsta rasprave pojavljuje se u važnoj komparativističkoj studiji Leonarda Pronka pod nazivom *Theatre East and West (Kazalište Istoka i Zapada)*. Poput Čehova, Pronto suprotstavlja Istok Zapadu:

„Nije nam dana sloboda izraziti naš unutrašnji svijet, naše opsesije i strahove na bilo koji način koji bi mogao biti veći od života (...) Glumac Istoka (...) razvija raspoloženja, osjeća je i karakter na tisuću različitih načina koji su nama zabranjeni. On ima još jednu slobodu koja je nama uskraćena: slobodu savršeno discipliniranog umjetnika koji radi s vrlo jasno definiranom tradicijom i koji, s tim ograničenjima, može razviti svoju osobnost.“ (188-189)

Čehovljeva tehnika nudi opipljiv način na koji glumac može razvijati svoju individualnost kako bi bio slobodan. Kroz to, prema Pronku, kreativna individualnost zapadnog umjetnika može nadići „zabranjenu“ vrstu glume. Prema majstorima Čehovljeve tehnike, gluma „veća od života“ uvijek je bila kontroverzna i do danas nastavlja biti sporno pitanje, pogotovo za one čija kazališna estetika slijeđi gore spomenutu Hageninu objavu u njezinu *Klasu za glumce (Acting Class)*: „Kad idem u kazalište, ako mogu vidjeti glumu, odmah mi se ne sviđa.“

Kako bi Oida rekao: „No kazalište bavi se univerzalnim iskustvom, a ne osobnim reakcijama“ (Oida i Marshall 61). U istočnim kazališnim tehnikama ne potiče se oslanjanje na osobno iskustvo u radu. Otuda potječe Čehovljev otpor prema korištenju isključivo osobnih impulsa Zapada. Za njegovu tehniku ne može se reći da nije zapadna, jer nije kodirana kao što su kodirane tradicionalne forme Istoka.

U tradicionalnim istočnjačkim formama, sloboda se može ostvariti jedino putem restriktivnih kodova.

U Čehovljev pristupu vidljiva je „kreativizacija“ dviju formi pri korištenju osobnog sjećanja u glumi.

Suvremena pedagogija slaže se s tim da je namjera učenja tehnike osloboditi se vlastite osobnosti i dopustiti svakom glumcu razviti kreativnu individualnost koristeći se imaginacijom. Kako bi stvorio impuls, glumac se koristi slikom za stvaranje unutrašnjih doživljaja kroz umješno kombiniranje radnji i kvaliteta.

S engleskoga prevela: Katarina Kolega

KNJIGE KOJE SE U OVOM ULOMKU SPOMINJU SU:

Brandon, James R. "Ze-ami and the Theory of No." *Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Chekhov, Michael. *On the Theatre and the Art of Acting: The Six Hour Master Class*. New York: Applause, 1991.

—. *To the Actor: On the Technique of Acting*. London: Routledge, 2002.

—. *To the Actor: On the Technique of Acting*. New York: Harper & Row, 1953.

Chekhov, Michael, and Deirdre Hurst Du Prey. *Michael Chekhov Lessons for Teachers of His Acting Technique*. Ottawa: Dovehouse Editions, 2000.

—. *Lessons for the Professional Actor*. 1st ed. New York: Performing Arts Journal Publications, 1985.

—. *The Actor Is the Theatre*. A Collection of Michael Chekhov's Unpublished Notes and Manuscripts on the Art of Acting and the Theatre, 1977.

Chekhov, Michael, and Mel Gordon. *On the Technique of Acting*. New York: HarperPerennial, 1991.

Chekhov, Michael, and Deirdre Hurst Du Prey. *Michael Chekhov Lessons for Teachers of His Acting Technique*. Ottawa: Dovehouse Editions, 2000.

Chekhov, Michael, Andrei Kirillov, and Bella Merlin. *The Path of the Actor*. Abingdon, UK: Routledge, 2005.

Childs, Gilbert. *Steiner Education in Theory and Practice*. Edinburgh: Floris Books, 1991

Feuerstein, Georg. *Tantra: The Path of Ecstasy*. Boston: Shambhala, 1998.

George, David E.R. *Buddhism as/in Performance*. New Delhi: D.K. Printworld Ltd., 1999.

Hagen, Uta. *Uta Hagen's Acting Class*. New York: Applause, 2002.

Kane, Sarah. "The Movement and Voice Interplay." Michael Chekhov Workshop and Festival 2004. Groznanj, Croatia., 2004.

Marowitz, Charles. *The Other Chekhov: A Biography of Michael Chekhov, the Legendary Actor, Director & Theorist*. New York: Applause, 2004.

Mindell, Arnold. *River's Way: The Process Science of the Dreambody: Information and Channels in Dream and Bodywork, Psychology and Physics, Taoism and Alchemy*. London: Routledge, 1985.

Mindell, Arnold, Sisa Sternback-Scott, and Becky Goodman. *Dreambody: the Body's Role in Revealing the Self*. Santa Monica: Sigo Press, 1982.

Oida, Yoshi, and Lorna Marshall. *The Invisible Actor*. London: Methuen, 1997.

Pronko, Leonard Cabell, ed. *Theater East and West: Perspectives toward a Total Theater*. Berkeley: University of California Press, 1967.

Powers, Mala. *Michael Chekhov: On Theatre and the Art of Acting: The Six-Hour Master Class. A Guide to Discovery with Exercises*. New York: Applause, 1992.

—. "The Past, Present and Future of Michael Chekhov." *To the Actor: On the Technique of Acting*. London: Routledge, 2002.

Sargison, Amelia. "Mediations on Rehearsing Closer with the Michael Chekhov Technique." THA 200 Ryerson Theatre School, Ryerson University, Toronto, 2007.

¹ Ashperger C. (2008): "The Rhythm of Space and the Sound of Time: Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st century", Amsterdam and New York: Rodepi

² Mihail Čehov: Glumcu. O tehnici glume. Biblioteka Mansioni, Zagreb, lipanj 2019., str. 65., prijevod: Vladimir Gerić

³ Ibid, str.65, 68, 69

⁴ Lemniskata, koja se još naziva i Bernoullijevalemniskata, je polarna krivulja.. Znak koji se koristi za tu krivulju je horizontalno postavljen broj osam i uglavnom se njome označava beskonačnost. To za nje riječ uglavnom rabi u polju matematike, kvantne fizike i vedske astrologije.

⁵ To je bio proces pokusa koji je Stanislavski istraživao prije svoje smrti i koji su postupno razvijali njegovi učenici i asistenti. Temelji se na improvizaciji, s glumcima koji za početak svojega kreativnog procesa uzimaju koje god informacije imaju, „Ovdje, Danas, Sada“. Kroz jednostavne sekvence čitanja teksta, rasprave i improvizacije, uviđaju da se, s formalnim čitanjem svedenim na minimum, njihove riječi i radnje sve više približavaju dramskom tekstu. Merin, Bella. *Konstantin Stanislavsky*. London and New York: Routledge, 2003: 157.

⁶ Primjerice, onaj koji prakticira zen budizam kada želi dosegnuti hara centar, koristi se dahom. Rad s dahom podijeljen je u tri faze: prva je faza nesvjesnog disanja, kao da je disanje nešto što pripada vanjskom svijetu, zatim se prakticira disanje „sa sobom“ i konačno: značenje treće faze je blaženo, uvjerljivo i povezujuće iskustvo sudjelovanja u *Cjelini*. U trećoj fazi nije ni jedno ni drugo jer se ovdje probija novi životni impuls koji nadilazi suprotnosti i čovjeka postavlja na novi put. Karlfried Dürckheim, *Hara: The Vital Center of Man* (Rochester, Vt.: InnerTraditions, 2004) 162.

⁷ Shvaćanje *nadahnuća* može biti povezano s antropozofskim idejama vezanim za ljudsko mišljenje, osjeća je i volju ili Trosljenu čovjekovu prirodu. *Nadahnuće* je ovdje važna ljudska aktivnost vezana za mišljenje. Kaže se da je to dokaz materijalizacije duha i pomaže Steinerovoj ideji krajnjeg postignuća ljudskog bića – manifestu Duhovnog Čovjeka.

⁸ U istočnim kazališnim tehnikama filozofska ideja polariteta je formalizirana. Primjerice u Balijskom kazalištu *keras* je naziv za vanjsku energiju, a *manis* je istančana energija. U Kabuki i No kazalištu, *yang* (muški princip) i *yin* (ženski princip) su usklađeni. U zapadnom svijetu sličnu ideju glavnih polariteta možemo vidjeti u Jungovoj psihologiji: *animus* i *anima*. *Animus* je ekspresivniji, aktivan i izravan način komunikacije, a *anima* je u izrazu pasivna, nježna, minijatura i suptilna. Prema Jungu, ljudsko izražavanje fluktuira između tih dvaju polariteta. Polariteti *animus* i *anima*, *keras* i *manis*, *yang* i *yin* imaju iste kvalitete. *Animus*, *keras* i *yang* povezani su s muškom energijom i njihove su kvalitete opisane kao više aktivne, kontrolirajuće, dominantne, analitične i snažne. *Anima*, *manis* i *yin* povezani su sa ženskom energijom i smatra se da su to osjetljive, emocionalne, sintetičke i nježne kvalitete. Čehov se koristio analognim univerzalnim principom suprotnosti u učenju o principu polariteta koji pomaže glumcu izbjeći monotoniju u izvedbi.

⁹ Čehov je već odavno otišao od Stanislavskog kad se Stanislavski počeo zanimati za fizičke akcije. Aktivna analiza bila je predstavljena u nedovršenom eseju napisanom pri kraju njegova života. Zato se ovo odnosi na Čehovljevo iskustva sa Stanislavskim prije nego je napustio Rusiju

¹⁰ U knjizi *The Other Chekhov (Drugi Čehov)*, Charles Marowitz opisuje susret Čehova sa svojim dugogodišnjim kolegom Georgeom Shdanoffom: "Shdanoffovo prvo pitanje Čehovu bilo je što je mislio o Stanislavskijevu pogledu na emocionalno (afektivno) i osjetilno pamćenje. 'Ne koristim se njima,' odgovorio je Čehov, 'ni kao alatima za pripremu uloge, ni kao vježbama. Nikada ih nisam volio i nikada se njima nisam koristio!'" (114).