Michael Chekhov u glumi i pedagogiji

Bosak, Denis

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:273868

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-26**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art - University of Zagreb

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

STUDIJ GLUME

Denis Bosak

MICHAEL CHEKHOV U GLUMI I PEDAGOGIJI

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, rujan 2018.

SVEUČILIŠTE U ZAGREU

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI

STUDIJ GLUME

MICHAEL CHEKHOV U GLUMI I PEDAGOGIJI

Diplomski rad

Mentorica: Suzana Nikolić, red. prof. art. Student: Denis Bosak

Zagreb, rujan 2018.

SADRŽAJ

Sažetak…….……..3

1. Uvod…….……..4
2. Mihail Čehov…...……...6
3. Psihološka gesta…….....8
4. Četiri brata – osnovni principi……..12
5. Četiri vrste pokreta…….…….……15
6. Centri i slike/predodžbe……..……19
7. Atmosfera…….22
8. Tehnika u pedagogiji…….…...26
9. Zaključak……..……27
10. Literatura……..29

SAŽETAK

Ovaj diplomski rad bavi se temom proučavanja tehnike Mihaila Čehova kroz module kako ih je osmislio i podijelio program Michael Chekhov Europe. Unutar diplomskog rada bit će opisani autorovi osobni doživljaji Čehovljevih vježbi, pomoću vlastitog primjera će opisati i objasniti utjecaj tih vježbi na glumčev rad na ulozi te osobni rast i razvoj pojedinca. Posebna pažnja bit će stavljena na neke od najpoznatijih alata kao što su psihološka gesta, atmosfere (ozračja), četiri osnovna principa tehnike (četiri brata), četiri vrste pokreta, rad sa centrima i slikama (predodžbama). Pisati će o vlastitom procesu i upoznavanju tehnike, korištenju iste pri radu na projektima i ispitnim produkcijama na ADU u Zagrebu i njezinoj korisnosti u pedagogiji.

Ključne riječi: *Mihail Čehov, glumačka tehnika, psihološka gesta, atmosfera, imaginacija, psihofizičko*

This graduate thesis deals with the topic of studying Michael Chekhov technique throughout moduls made by Michael Chekhov Europe program. Thesis will describe autors personal experience with Chekhov technique, on his own example he will describe and explain influence of those exercises on actors work on character and personal growth and development of individual. Special attention will be put on some of the most famous tools such as Psychological Gesture, atmosphere, four basic principles of technique (four brothers), four qualities of movement, working with centers and living images. He will write about his own proces and studying of technique, using it while working on projects and exams productions on ADU Zagreb and its use in pedagogy.

Keywords: Michael Chekhov, acting technique, Psychological Gesture, atmosphere, imagination, psychophysical

1. UVOD

Gluma kao zanimanje nailazi na mnoge definicije u literaturi i na Internetu. Neki ju smatraju običnim poslom, zanimanjem kao i svakim drugim, dok će ju drugi pak nazvati zvanjem i pozivom.

Mnogi opisi glume, definicije, shvaćanja iste, a ponajviše činjenica da je ona društvena disciplina umjetnosti u kojoj ne postoje formule ili jasna crno-bijela podjela na istinite i neistinite činjenice, kao i vjerovanje da je njen produkt subjektivan i u očima promatrača dovela je do različitih mistificiranja glume i glumačkog procesa. Danas će mnogi glumci, a i redatelji, na pitanje „što je to gluma?“ najprije zastati, a tek nakon toga krenuti u objašnjavanje koje najčešće završava dugim filozofskim raspravama i objašnjavanjima koje na kraju, zapravo, uopće ne daju odgovor na pitanje.

Gluma je tako postala naizgled vrlo apstraktna, a glumački proces kompliciran i zamršen, vječna *borba* i traženje lika u sebi i oko sebe te čekanje inspiracije ili forsiranje iste različitim pokušajima. Kao student Akademije dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu često sam se našao u situacijama u kojima ne bih znao što konkretno radim dok radim na ulozi, neprestano pokušavajući i tražeći, tapkajući u mraku. Takve su okolnosti najčešće rezultirale posezanjem u sebe za ustaljenim obrascima, mnoge su uloge zapravo bile odraz nekog dijela mog karaktera prilagođene potrebi dramskog teksta i zadatka. Kada bih napravio dobar ispit, odnosno dobru ulogu, često nisam znao zašto je to bilo tako i nisam imao alate da isto ponovim radeći na sljedećoj, drugačijoj ulozi.

Kao pomoć kod takvog mistificiranja glume i zbunjujućih procesa nakon kojih imamo osjećaj da smo napravili nešto dobro, naučili puno, ali ne znamo konkretno što, dolaze različite tehnike glume za koje se kao glumci možemo primiti i koje možemo koristiti uvijek ispočetka. Suzana Nikolić u predgovoru hrvatskom izdanju u knjizi „Glumcu o tehnici glume“ (Mihail Čehov) piše sljedeće: *„…gluma postoji i kao disciplina i kao umjetnost. I to kao jedna od najkompleksnijih umjetnosti, jer ih nužno sjedinjuje sve u sebi. I baš zato joj je potrebna tehnika.“*[1] Na akademiji sam često imao prilike isprobati vježbe koje dolaze iz različitih tehnika, no nikada se nismo potpuno posvetili istima te imali priliku shvatiti kako uz pomoć njih raditi na tekstu i napraviti ulogu, već bismo se vratili na učenje prema

[1] Suzana Nikolić, Glumcu o tehnici glume (Mihail Čehov), predgovor hrvatskom izdanju, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004. strana 11.

iskustvima naših profesora. Učeći tako, stekao sam mnoge vještine i saznanja posebice za upoznavanje i smirivanje vlastitog tijela, svladao sam pravilne tehnike disanja i mnoge druge važne tehnike koje su preduvjet za ozbiljan rad na tekstu i ulozi, no unatoč tome, uvijek bih imao osjećaj da mi konkretna činjenica što sam to napravio da je bilo dobro i kako da to ponovim sljedeći put klizi niz prste.

Na kraju druge godine preddiplomskog studija Glume prijavio sam se na ljetnu akademiju u Grožnjanu i tako upoznao tehniku Mihaila Čehova. *Michael Chekhov Europe, International Training Programme and Workshops* je program za glumce, redatelje i preformere (kao i za svakog zainteresiranog tko želi raditi na sebi pomoću dotične tehnike) koji je tehniku Mihaila Čehova podijelio na šest modula i jedan projekt. Kroz ljeta u Grožnjanu i pohađajući radionice koje su organizirali Akademija dramske umjetnosti i StudioChekhov u Zagrebu do sada sam završio pet od šest modula i time sam dobio uvid u tehniku kojom se želim baviti, izučavati te koju želim koristiti za svoj posao kao glumac. Pomoću Čehovljeve tehnike dobio sam odgovor na pitanje „Što to radimo kada radimo na ulozi i kako se uhvatiti u koštac s novom ulogom svaki put ispočetka?“ Još važnije od svega, naučio sam da rad na ulozi nije borba nego igra i radost, a kada se glumački posao sagleda tako, onda on postaje istinski produktivan i plodan.

U ovome ću radu pisati o svom procesu i upoznavanju tehnike, korištenju iste pri radu na projektima i ispitima i njezinoj korisnosti u pedagogiji.

2. MIHAIL ČEHOV

„Even when the plays were known and the characters already fixed in the audience's mind, he astounded audiences with startling new interpretations that added incredible, hitherto unimagined, dimensions to the role. He had, as critic Konstantin Rudnitsky, wrote, „the apparent artlessness that only genius can achieve““[2]

Punim imenom Mihail Aleksandrovič Čehov rođen je u Sankt Peterburgu 29. kolovoza 1891. godine. Bio je nećak slavnog ruskog pisca Antona Čehova. Ta ga je činjenica u njegovom najranijem djelovanju u Rusiji često susretala, njegovi su ga suvremenici često posprdno nazivali *nećak*, želeći time pokazati svoje vjerovanje da Mihail svoja postignuća u glumačkoj karijeri duguje svome prezimenu. Svojim radom i rezultatima on je, dakako, dokazao koliko je to daleko od istine bilo.

Njegov je otac, imenom Aleksandar, bio izuzetno darovit novinar i pripovjedač, ali na nesreću i alkoholičar. Sam Čehov je kasnije rekao da je djetinjstvo proveo bojeći se svog oca, zbog čega je već kao dijete razvio tjeskobu koja će kasnije i značajno utjecati na njegov život.

Sa šesnaest godina počeo se baviti glumom, a s dvadeset dobiva priliku da otiđe na audiciju kod samog Konstantina Stanislavskog. Nakon audicije Stanislavski ga odmah prima u Moskovski umjetnički teatar gdje postiže mnoge uspjehe. No, društvena zbivanja i tjeskoba koju je vukao od najranijeg djetinjstva počeli su sve više utjecati na njegove živce. Čehov se odao alkoholizmu i, iako je postajao sve uspješniji, bivao je osamljenijim. Problemi su se razvili do te mjere da se u jednom trenutku u potpunosti povukao u kuću i odbijao iz nje izaći. Odbijao je psihijatrijsku pomoć. Tek nakon hipnotičkih seansa stvari su polako krenule nabolje. Tada je, jednog dana, naišao na knjigu Rudolfa Steinera: *Kako se stječu spoznaje viših svjetova?* Preko te knjige upoznao je Steinerovu filozofiju, počeo je proučavati istočnjačka vjerovanja koja su ne samo maknula pesimizam iz njegovog života, pomogla mu da se prestane prekomjerno alkoholizirati i dala mu novi elan vital, nego i uvelike usmjerila njegov budući rad i razvoj njegove tehnike.

Proučavajući i podučavajući neopipljivu, nematerijalnu komponentu stvarnosti, Mihail Čehov je sve više stvarao negodovanje komunističke partije koja je na kraju i izdala rezoluciju o njegovu uhićenju. Zajedno sa svojom drugom suprugom 1928. godine Čehov napušta Rusiju u kojoj tim činom postaje *osoba bez ikakva statusa*. Kao posljedica toga

[2] Charles Marowitz, The Other Chekhov, Applause Theatre Cinema Books, New York, 2004.

njegovo ime postaje zabranjeno, njegovi portreti su uklonjeni, stvarnost u Rusiji izgleda kao da Mihail Čehov tamo nikada nije ni postojao. Nasuprot svemu, u umjetničkom se podzemlju nastavlja s njegovim djelovanjem.

U narednim godinama Čehov mnogo putuje od Njemačke, preko Pariza do Letonije gdje je preživio srčani udar. Nakon boravka u Italiji i Sjedinjenim Američkim Državama u Engleskoj osniva Chekhov Theatre Studio 1936. a 1939. godine isti je premješten u Sjedinjene Američke Države. Početkom Drugog svjetskog rata njegovi glumci bivaju mobilizirani i Čehov područje svog utjecaja i rada premješta u Hollywood gdje preživljava drugi infarkt. Njegovo se zdravlje ozbiljno narušilo, no i dalje je bio sposoban glumiti i podučavati. Kroz brojna druženja i improvizacijske večeri u kućama tada utjecajnih i slavnih ljudi kojima je bio gost njegovo ime postaje sve poznatije i poštovanije.

Treći i kobni infarkt za njegovo zdravlje dogodio se 30. rujna 1955. godine nedugo nakon što je završio rad na svojoj knjizi *Glumcu o tehnici glume*.

U svome radu i djelovanju Čehov je zamjerao komercijalizam u kazalištu i vjerovao da ono mora biti inspirativno, odgojno, ali i zabavno. Njegova se tehnika često opisuje kao *torba s alatima* iz koje glumac sam može uzeti ono što mu najviše leži i što mu najviše odgovara za ulogu koju gradi. Poticao je glumce da rade na svojem psihofizičkom napredovanju jer, prema njegovu učenju, dok ne uspije spojiti oboje u savršeno usklađen i razrađen instrument, glumac neće moći potpuno osloboditi svoje kreativne mogućnosti i na taj način stvoriti ulogu s kojom bi mogao biti u potpunosti zadovoljan.

Mihail Čehov je osmislio mnoge vježbe. Njihove kombinacije dovode do različitih rezultata pri radu na sebi i ulozi. U nastavku rada podrobnije ću opisati nekoliko vježbi pomoću kojih sam i sam imao uspješnih rezultata pri učenju na radionicama i/ili primjeni pri radu na ulozi na akademiji i izvan nje.

3. PSIHOLOŠKA GESTA

Psihološka gesta je najpoznatiji alat Mihail Čehov tehnike i izvrstan primjer sklada između psihičkog i fizičkog o kojem Čehov govori.[3] Cijeli jedan modul[4] posvećen je upravo tom alatu. No toliko važan dio tehnike nemoguće je potpuno izolirati tako da se radeći i na drugim modulima polaznici Mihail Čehov training programa mogu susresti s psihološkom gestom.

Najprije je potrebno izdvojiti pravila kojih se treba pridržavati pri radu sa psihološkom gestom:

- Psihološka gesta treba uključivati cijelo tijelo
- Uvijek se radi na temelju aktivne, a ne pasivne ili negativne težnje, odnosno glagola (npr. želim zagrliti, a ne želim biti zagrljen ili ne želim biti zagrljen)
- Psihološka gesta mora biti jednostavna (jedna gesta, ne više njih)
- Ima jasnu i konačnu formu
- Ima svoj smjer koji je moguće odrediti
- Ima kvalitetu
- Ima tempo
- Može biti vanjska i unutarnja (na sceni je najčešće unutarnja, tajna (publika ju ne vidi))

Psihološka gesta ima više razina. Postoji Super psihološka gesta koju glumac pronalazi za svoj lik u cijelosti. To je onda psihološka gesta koju koristi kroz cijeli komad kao alat pri traženju karaktera. Jedna vježba koju smo koristili za vrijeme gore spomenutog modula, a koja nam je pomogla da nađemo točnu psihološku gestu za naš lik ide ovako:

Hodamo prostorom, na pljesak stanemo i opuštamo tijelo apstraktnim pokretima, izvodimo različite grimase, ispuštamo zvukove... Nakon nekoliko trenutaka na pljesak prestajemo s prvom radnjom i što je brže moguće izgovaramo „ja mogu _____“ – neki glagol čiju radnju znamo da možemo izvršiti u osobnom životu (na primjer: ja mogu plivati, ja mogu voljeti, ja mogu skočiti, ja mogu trčati…). Taj se zbir radnji ponavlja nekoliko puta. Nakon toga prekinuti pljeskom umjesto „ja mogu“ izgovaramo, također što je brže moguće,

[3] „…ali glumčevo se tijelo mora podvrgnuti posebnoj vrsti razvijanja, u skladu s posebnim zahtjevima njegove profesije. Koji su to zahtjevi? Prvi je i najbitniji krajnja osjetljivost tijela na psihološke kreativne impulse.“ Mihail Čehov, Glumcu o tehnici glume, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004. strana 48.
[4] Module three: Psychological Gesture: The Spine of the Character

„ja ____(nešto što radim)“, na primjer ja spavam, ja hodam, ja razmišljam. Ponovno, važno je da je riječ o aktivnom glagolu. Nakon što se to izvrti nekoliko puta počinje posljednji dio vježbe. Sve je isto, prvo se slobodno u prostoru krećemo i izvodimo razne grimase, ne razmišljajući što ćemo unaprijed reći i na pljesak što brže moguće, ali ovog puta iz pozicije našeg lika kažemo „ja _____ (nešto što radim)“. Glagol koji će se najviše puta ponoviti je onaj kojeg je najbolje uzeti kao generalni glagol prema kojem tražimo Super psihološku gestu. Na primjer primjenjujući ovu vježbu, dok sam radio na liku Demetrija iz drame Williama Shakespearea *San ljetne noći*, najviše puta pojavio se glagol *zahtijevam*. Na temelju tog glagola, koji, kako sam ranije naznačio, mora biti aktivan, pronašao sam psihološku gestu *vući*. To je gesta primjenjiva kroz cijelu dramu za Demetrijev lik.

Osim Super psihološke geste, moguće je kreirati gestu za svaku scenu ili dijalog ili čak repliku. Tako na primjer, kod Demetrija, iako je njegova Super psihološka gesta u mom slučaju bila povući, u sceni u kojoj začaran izjavljuje ljubav Heleni i nasrće na nju može se iskoristiti neka druga gesta, poput zagrliti ili penetrirati, a u replikama u kojima prijeti Lisandru može se iskoristiti gesta poderati ili razbiti.

Psihološka gesta unutar gornjih pravila može biti bilo što, no postoje arhetipske geste kojima se uvijek možemo poslužiti i koje su standardne. To su:

- Povući (*to pull*)
- Gurnuti (*to push*)
- Podignuti (*to lift*)
- Razbiti (*to smash*)
- Prodirati/penetrirati (*to penetrate*)
- Derati/trgati (*to tear*)
- Posezati (*to reach*)
- Otvarati (*to open*)
- Zatvarati (*to close*)
- Grliti (*to embrace*)

Svaka od tih gesta može biti u različitim smjerovima (gore, dolje, naprijed, natrag, lijevo i desno) i u različitom tempu. Tempo može biti unutarnji ili vanjski. Ta dva tempa ne moraju se poklapati, vanjski tempo može na primjer biti spor, a unutarnji brz ili obrnuto.

Psihološke geste osnažuju *volju* našeg lika. Ono što mu daje emociju su kvalitete koje psihološkim gestama pripisujemo. Kvalitete mogu biti raznolike, one su odgovor na pitanje *kako* radimo našu psihološku gestu.

Uzmimo na primjer psihološku gestu *povući*. Pazeći da ju izvodimo cijelim tijelom, da u nju ne dodajemo još neku gestu (na primjer lako bi se moglo dogoditi da u gestu povlačenja slučajno dodamo i gestu penetriranja na samom njezinom početku), da ima jasan početak, sredinu i kraj, ponavljamo ju nekoliko puta, koliko nam treba dok ne osjetimo da ju je tijelo memoriralo, da smo ju inkorporirali u tijelo. Nakon nekog vremena mijenjamo tempo, ako smo do sada radili sporo, napravimo ju nekoliko puta brzo ili obrnuto. Ova gesta sama po sebi podrazumijeva smjer unatrag, on se nameće kao logičan prvi izbor, no dobro je istražiti i promjenu smjera, odnosno povlačenje prema dolje ili prema gore, ili lijevo ili desno ili prema naprijed. Kombiniramo različite smjerove i mijenjamo tempo. Sada dodajemo neku kvalitetu. Na primjer povlačiti ćemo s kvalitetom mržnje ili pohlepe, možemo kombinirati različite i suprotne kvalitete te tako nakon nekoliko pokušaja promijeniti kvalitetu u kvalitetu ljubavi ili sreće. Mijenjamo i kombiniramo kvalitete kroz različiti tempo i smjerove. Svaka će promjena donijeti nove senzacije. Nevjerojatno je koliko promjena kvalitete već u drugom ili trećem ponavljanju geste može utjecati na našu emociju. Nakon nekoliko ponavljanja možemo izgovoriti nekoliko rečenica iz teksta.

Nakon što smo pronašli smjer, tempo i kvalitetu koja nam najviše odgovara za lik ponavljamo ju više puta dok ne osjetimo da je naše tijelo u potpunosti upamtilo svaki pomak. Tada stojimo mirno i činimo tu gestu našim unutarnjim tijelom. Na van se neće vidjeti ništa, ali oćuti i senzacije koje dobivamo bit će snažniji, a gluma vrlo točna i ispunjena. To je način na koji psihološku gestu koristimo na sceni.

Uzmimo za primjer dijalog između Demetrija i Helene na početku drame W. Shakespearea „San ljetne noći“. Helena svim srcem želi biti blizu Demetrija i osjetiti njegovu ljubav dok on razmišlja samo o Hermiji, a prema Heleni nema ništa osim gađenja. Kada sam radio tu vježbu za gestu sam odabrao guranje (*to push*), vanjski tempo sam mijenjao između sporog i brzog, a unutarnji je uvijek bio spor. Kvalitetu koju sam odabrao bila je kvaliteta gađenja. Pedagoška uputa je bila da normalno vodimo razgovor sjedeći na stolcima te da se kao Demetrije, prema Heleni ophodim pristojno, ali s unutarnjom gestom kako je gore opisana. Rezultat je bio nevjerojatno točan, višeslojan odnos između dva lika, savršeno bogat

unutarnjim životom. Iako je bilo jasno da Demetrije ne može smisliti Helenu on je i dalje ostao uglađen i pristojan.

Još je nešto potrebno napomenuti pri radu na gesti. Nakon što ju izvedemo nužno je da nastavimo zračiti, dopustiti da energija i dalje teče, a naše unutarnje tijelo i dalje izvodi gestu iako ju vanjsko ne izvodi. Najlakše je uzeti primjer otvaranja: nakon što se otvorimo rastežući se ruku široko u zraku, a nogama u raskoračenom stavu ostajemo nekoliko sekundi u toj poziciji i zamišljamo kako se naše tijelo i dalje širi u beskonačnost u svim smjerovima. Osjećaj je vrlo lagano postići i poslati (*zračiti*) energiju, a pomoću tog osjećaja imamo senzaciju da možemo doprijeti do svakog kuta gledališta, pa čak i dalje izvan njega. Pomoću tehnike *zračenja* ostajemo u kontaktu s publikom i partnerima na sceni. U zračenju vrijedi jednostavno pravilo: kamo ide misao, tamo ide i energija.

Jedna od vježbi koja pokazuje snagu zračenja i psihološke geste ide ovako: izdvoji se dobrovoljac iz grupe i stane negdje u prostor, oči su mu/joj zatvorene i ne vidi ništa. Grupa stane nasuprot osobe i zajedno radi neku gestu. Kada ju naprave zrače nekoliko trenutaka i zatim ponove. Važno je da svi rade jednaku gestu. Osoba sa zatvorenim očima prima njihovu energiju i čini ono za što dobiva impuls. Kada smo istu vježbu radili u Grožnjanu, grupa je radila s gestom povlačenja, osoba u sredini je već nakon nekoliko repeticija krenula prema nama. Nakon toga, isto se ponovilo s novom osobom i guranjem.

4. ČETIRI BRATA – OSNOVNI PRINCIPI

Mihail Čehov navodi četiri principa koje svaki glumac (ili bilo koji izvedbeni umjetnik, pa čak i umjetnici drugih grana) mora razvijati u svom radu i zadovoljiti u svom produktu. Nazivamo ih *četiri brata* jer su osnova svega. Važno je imati ta četiri principa na umu i u praksi u svakoj ulozi i u svakoj vježbi koju radimo

- OSJEĆAJ ZA LAKOĆU – podrazumijeva da se svaki pokret i svaka gesta, sve što se događa na sceni radi *na dahu*, tj. jednostavno i lako. Glumac čak i kada igra neku tešku ulogu ili kada njegov lik radi nešto fizički teško to ne smije pokazati, on se na sceni ne smije mučiti jer u tom slučaju dijalog s publikom nije moguć. U trenutku kada publika vidi da muka na sceni pripada glumcu, a ne liku, ona prestaje pratiti radnju i počinje promatrati glumčevu muku. Tako u psihološkoj gesti ako radimo guranje u sporom tempu s kvalitetom težine, naši se mišići ne smiju grčiti i mi ne smijemo biti u muci. Na taj način uvijek ostavljamo kontrolu nad svime što radimo. Da bi se prizvao osjećaj za lakoću nije potrebno puno truda i razmišljanja. Dovoljno ga se tek prisjetiti.

  Često puta na radionici bilo bi dovoljno da se samo napomene da u to što radimo uključimo osjećaj za lakoću i cijela grupa bi odjednom udahnula. Ništa se ne bi promijenilo u izvedbi, ali zrak bi odjednom postalo lakši, a muka bi nestala. Dakle osjećaja za lakoću dovoljno se samo prisjetiti i on sam dolazi u tijelo, bez pretjeranog racionalnog razmišljanja.

  Josh Chenard rekao je: *„Feeling of Ease also serves as a clear example of a Chekhov technique element that benefits the life of the artist; the ability to manufacture ease effectively and consistently aids an individual artistically, socially, professionally, physically and psychologically.“*[5]
- OSJEĆAJ ZA FORMU – forma je osjećaj za oblik. Ona je prisutna u objektima i predmetima, ali i ljudsko tijelo ima svoju formu. Forma može biti određena ili neodređena (amorfni oblici nemaju definiranu formu, ali ona i dalje postoji). Određena forma nekog tijela je, na primjer: kockasto, trokutasto. Pokret se transformira iz jednog oblika/forme u drugi.

[5] Josh Chenard, The Mihail Čehov Technique: In The Classroom and On Stage, VCU Scholars Compass, 2010. strana 14. (skinuto s https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1070&context=etd)

„Može vam se dogoditi da vas uzmu da glumite scenski karakter kojega je autor opisao kao neodređen, mlitav tip osobe, ili morate predstaviti neki zbunjujući, zbrkani tip čovjeka bez osjećaja za formu, s nejasnim, pa čak i mucavim govorom. Ali, takav se karakter mora shvatiti samo tematski, kao ono što glumite. Kako ćete ga vi, umjetnik, igrati, ovisi o tome koliko je pun i savršen vaš osjećaj za formu.“[6]

Forma je najviše prisutna i najlakše ju se može shvatiti kroz vježbe za vrstu pokreta oblikovanja.[7]

- OSJEĆAJ ZA CJELINU- sve što postoji ima svoju cjelinu. Isto je i s kreacijama na sceni. Glumac mora vježbati svoj osjećaj za početak, sredinu i kraj svega što kreira. Bez obzira radi li se o običnoj gesti (psihološka gesta uvijek ima svoj početak, sredinu i kraj), komadu u cijelosti ili dramskoj osobi.

  Unutar vježbe, zanimljivo je i poželjno da kroz cjelinu (od početka, preko sredine do kraja) dođe do neke vrste polariteta (suprotnosti). Tako se, na primjer, glumca koji neku vježbu započinje na razini poda u sporom tempu potiče se da istu završi u gornjoj razini s brzim tempom. Isto se može primijeniti i na rad s kvalitetama, početak cjeline može biti u kvaliteti hladnoće, koja se kroz sredinu mijenja da bi na kraju glumac završio s kvalitetom topline. U toj je vježbi važno da glumac ne smišlja unaprijed kako i zašto će s jednog polariteta prijeći u drugi, nego da to jednostavno učini.

  Osjećaj za cjelinu je važan jer kada ga imamo i kada smo svjesni početka, sredine i kraja, sve što radimo na sceni možemo ponoviti.

- OSJEĆAJ ZA LJEPOTU- Mihail Čehov napisao je:

  „Ružnoća izražena na pozornici neestetskim sredstvima iritira živce gledateljstva. Efekt je takve izvedbe više fiziološki nego psihološki. U takvim slučajevima okrepljujući utjecaj umjetnosti ostaje paraliziran. Ali, estetski izvedena, nelijepa tema, karakter ili situacija mogu očuvati snagu uznositosti i inspirirati gledateljstvo. Ljepota kojom se takva tema izvodi transformira određenu ružnoću u njezinu ideju.“[8]

  Dakle osjećaj za ljepotu ne znači *biti zgodan* na sceni. Kao što je na jednoj od radionica David Zinder (profesor Mihail Čehov tehnike iz Izraela) rekao: „Ako se

[6] Mihail Čehov, Glumcu o tehnici glume, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004. strana 61.
[7] vidi sljedeće poglavlje
[8] Mihail Čehov, Glumcu o tehnici glume, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004. strana 62.

na sceni postigne osjećaj za lakoću, formu i cjelinu, osjećaj za ljepotu dolazi sam od sebe.“

5. ČETIRI VRSTE POKRETA

Uz već navedene kvalitete o kojima sam govorio uz psihološke geste, postoje četiri osnovne vrste pokreta. One se mogu koristiti kao kvalitete koje se dodaju psihološkoj gesti, ali mogu i same za sebe pomoći pri stvaranju karaktera. To su:

- oblikovanje (*Moulding*)
- plutanje (*Floating*)
- letenje (*Flying*)
- zračenje (*Radiating*)

Njihove značajke i utjecaj na stvaranje lika koji sam iskusio opisat ću kroz nekoliko vježbi. Kako za svaku drugu vježbu u Mihail Čehov tehnici tako i za ovu vrijedi uputa da se bez obzira koliko puta ju ponavljali i koliko puta joj se vraćali, svaki put ponašamo kao da ju radimo prvi put, bez predodžbe, racionaliziranja i očekivanja.

Vježba 1 (oblikovanje): Hodamo u prostoru normalnim tempom, bez kontakta s drugim ljudima, pazeći da redovito mijenjamo smjer i tempo. Polako imaginiramo senzaciju hodanja po mokroj zemlji. Mokra zemlja postaje blato. Kako hodamo dalje tako blato postaje sve dublje i dublje. Najprije samo hodamo po njemu, zatim su stopala uronjena do gležnja, svakim sljedećim korakom blato postaje malo dublje i mi tonemo dok se razina blata podiže preko listova sve do koljena. Potrebno je naglasiti da mi ne glumimo hodanje po blatu niti prema tome imamo neki psihički ili emotivni odnos. Nije to potrebno pokazivati ili imitirati, to je jednostavno naša stvarnost i mi ju imaginiramo i osjećamo.

Hodajući dalje tonemo sve dublje, preko bokova i trbuha do prsa. Uskoro smo do vrata uronjeni u blato, naše ruke također. Hodamo sve dok napokon u potpunosti nismo okruženi samo blatom. U svim smjerovima ispred, iza, lijevo, desno, iznad i ispod nas nalazi se blato koje sada postaje tvrđe i polako se pretvara u glinu. Svaki naš pokret ostavlja trag u toj glini, ostaje vječno zapisan i svakim pokretom mi stvaramo komadić umjetnosti, ostavljamo svoj trag za sobom. Isto tako glina utječe na kvalitetu našeg pokreta i ne samo njega i hodanja, već je i svaki naš pomak uvjetovan krutom, ali svejedno probojnom masom oko nas, naši treptaji, naši udisaji…. Ponovno ne glumimo da smo zaista u glini jer bi se time dobilo davljenje, mi udišemo glinu koja je svuda oko nas, pa i u nama, svakim udisajem ima je sve više.

Pokreti koje radimo veliki su i apstraktni. Pazimo da ne upadnemo u jednolični tempo, mijenjamo razine prostora i smjerove kretanja. Važno je da zadržimo osjećaj za lakoću koji se ovdje može lako izgubiti zbog senzacije otpora koji nam glina pruža pri pokretu. Ako zanemarimo osjećaj za lakoću vrlo brzo prelazimo u grč.

Polako, naše kretnje postaju sve manje i jednostavnije. Na posljetku proučavamo kako je to samo stajati i disati u ovoj kvaliteti, kako izgleda ako pokušavamo hodati bez da se vidi vježbu koju radimo (pounutrimo ju, ona postaje naša tajna). Činimo svakodnevne radnje (sjedamo na stolac, oblačimo jaknu, popijemo vode) sve u kvaliteti oblikovanja, ali pritom pazeći da se na van ne vidi s čime radimo. Dodajemo nekoliko rečenica teksta tim radnjama. Primjećujemo druge ljude u prostoru, razmijenimo nekoliko rečenica s njima i nastavimo dalje.

Kada smo iscrpili različite akcije i geste puštamo kvalitetu i ponovno hodamo prostorom normalno.

Pomoću ove vježbe mogu se kreirati vrlo ozbiljni karakteri, mrzovoljni, čak i grubi. No jednako tako možemo otjeloviti snažne herojske likove. Logično je da najprije posegnemo za sporim tempom, no zanimljivo je i daje različite rezultate ako se igramo brzim tempom u ovoj kvaliteti. Igranje s ovom kvalitetom stvara snažne emocije, no, kao i za svaku drugu vježbu u ovoj tehnici, važno je da se u nju ne ulazi s predumišljajem i idejom kakve će u nama emocije probuditi.

Vježba 2 (plutanje): Hodamo u prostoru normalno, mijenjajući tempo, smjer, ne ostvarujući kontakt s drugim ljudima. Polako ulazimo u more ili potok. Baš kao i s blatom ranije, što dalje hodamo, ulazimo dublje u čistu vodu. Ona polako raste preko naših gležnjeva do koljena, preko kukova do trbuha, preko prsa do ramena i vrata dok na posljetku nismo u potpunosti okruženi vodom. Svakim našim udahom i izdahom voda izlazi i ulazi u nas, ona je svuda oko nas, iznad, ispod, ispred, iza, lijevo i desno oko nas i u nama samima.

Ponovno, mi ne glumimo da smo u vodi već jednostavno prihvaćamo to kao našu stvarnost koji smo kreirali i postojimo u njoj. Naši su pokreti veliki i apstraktni i mi mijenjajući tempo, razinu i smjerove hodamo po prostoru.

Voda ima različite struje koje nas ponekad podignu gore, ponekad udare s leđa i gurnu naprijed, ponekad uspore i odbace natrag. Naši se pokreti polako smanjuju prestaju biti apstraktni. Istražujemo kako je to samo stajati okruženi vodom, kako je gledati oko sebe.

Sada hodamo u prostoru okruženi vodom, ali skrivamo to kao svoju tajnu, ne želimo da ljudi oko nas vide da plutamo u vodi, činimo obične svakodnevne pokrete i radnje (otvaramo i zatvaramo vrata, vežemo cipele, skidamo i oblačimo majicu), uključujemo druge ljude oko sebe. Razmijenimo nekoliko rečenica i nastavljamo dalje.

Možemo izgovoriti nekoliko rečenica iz nekog monologa i vidjeti što nam donosi ova kvaliteta. Ako ne razmišljamo i prepustimo se senzacijama koje dolaze iz ove vježbe otkrit ćemo potpuno neočekivane načine na koje možemo izgovoriti neke rečenice koji nam u suprotnom nikada ne bi pali na pamet, a bit će potpuno pokriveni iznutra.

Vježba 3 (letenje): Kao i u prethodnim vježbama hodamo po prostoru mijenjajući tempo i smjer, pazeći da se ne sudaramo s ostalim ljudima oko nas. Polako osjećamo lagani povjetarac koji dolazi iza nas. Polako ali sigurno on pojačava, počinje nas gurati naprijed. Svakim sljedećim korakom on postaje sve jači, udara nas u leđa u različitim naletima, dok naposljetku ne postaje dovoljno snažan i posljednjim nas naletom odvaja od tla i odnosi u zrak.

Hodajući dalje po prostoru pozivamo osjećaj lakoće, beztežinskog stanja. Vjetar nas nosi u različitim valovima u svim smjerovima i kroz sve razine. Mijenja tempo. Sve što radimo prepuno je lakoće i mi sami smo lagani. Nakon nekoliko minuta zaista ćemo imati osjećaj kao da je naše tijelo postalo lagano i kao da zaista lebdimo u zraku.

Senzacije i osjeti koji se pojavljuju su prpošni, veseli, razigrani. Često se pojavljuju osmijesi pa čak i glasan smijeh od strane glumaca koji izvode vježbu. Ponovno se podsjećamo da ne glumimo letenje ili hladan propuh nego prihvaćamo stvarnost u kojoj nas vjetar nosi zrakom u svim smjerovima.

Kao i u prethodnim vježbama svoje pokrete polako smirujemo, oni prestaju biti veliki i apstraktni i postaju jednostavni dok na kraju ne dođemo do običnog stajanja (u svim vježbama čak i kada fizički stojimo naše unutarnje tijelo i naš unutarnji tempo i dalje radi, on ne stoji!). Pounutrimo osjećaj letenja i on postaje naša tajna, a mi ponovno činimo svakodnevne radnje (mahnemo jedni drugima, pozdravljamo se, rukujemo se) i koristimo replike iz dijaloga. Govorimo monolog obraćajući pažnju da se ne vidi ono čime radimo, ali da ostane jednako aktivno (pa čak i aktivnije!) iznutra.

Vježba 4 (zračenje): Postoji više načina na koji smo radili ovu vježbu. Jedan je u nizu prijašnje tri vježbe koristeći element vatre, a drugi je koristeći svjetlost koja izlazi iz nas. Iako

oba načina vode stvaranju kvalitete pokreta i osvještavanju osjećaja zračenja, subjektivno mogu kreirati vrlo različite emocije i karaktere, ponajviše zbog osobne razlike u doživljaju vatre i svjetlosti kod svakog od nas.

Kada smo radili s vatrom hodali smo po prostoru. Pod ispod nas polako je postajao sve topliji i topliji, sve dok naposljetku svaki korak ne bi zapalio vatru pod našim stopalima. Ta se vatra penjala kroz naše noge sve do prsiju gdje se, u emotivnom centru, zapalila velika vatrena kugla koja je svoje vatrene jezike slala u svim smjerovima po našem tijelu. Vrlo brzo ta je vrućina počela izvirati iz nas samih. Vatra je pratila svaki naš pokret. Zamahom ruke mogli smo slati plamene jezike ispred i iza sebe, lijevo i desno, iznad i ispod. Slali bismo vrućinu koja je bila u nama u svakom smjeru u prostoru, drugim ljudima, kroz zidove i stropove u svemir, primali pritom vatru i vrućinu koju bi drugi slali nama.

Kada smo radili sa svjetlom onda bismo zamislili da se na našim prsima nalaze vrata koja kad se otvore ispuštaju zraku svjetlosti koja prolazi kroz sve ispred mene i svijetli u beskonačnost. Hodali bismo s tom predodžbom u glavi. Nakon nekog vremena na našim leđima bi se otvorila ista takva vrata i pustila svjetlo u naš stražnji prostor. Sada smo slali zrake svjetla ispred i iza sebe. Nakon nekog vremena vrata bi se otvorila na vrhu naše glave i propustila svjetlost daleko u svemir. Ista takva vrata su se s vremenom počela otvarati na našim dlanovima i stopalima sve dok na posljetku svjetlost ne bi izvirala iz svakog dijela našeg tijela. Kretali smo se osvjetljavajući sve oko nas i šaljući svjetlost u beskonačnost u svim smjerovima.

Obje vježbe završile bi kao i njihove prethodnice. Pokreti bi iz velikih i apstraktnih postajali sve manji dok ne dođu do stajanja, kvalitetu bismo pounutrili i krenuli obavljati svakodnevne radnje, razgovarati s nekoliko replika s ostalim ljudima u prostoru i igrati se s monologom.

6. CENTRI I SLIKE/PREDODŽBE

Tri su glavna centra u tijelu koja spominje Mihail Čehov. Ta tri centra imamo svi i koristimo ih u svakodnevnom životu, ponekad neki više, ponekad neki manje aktivno, svjesno ili ne. No kako bismo zaista bili u kontroli svoga tijela na sceni važno je imati osviještena sva tri centra, a odabirom koji će dominirati, a koji biti manje zastupljen, dobivamo različite karaktere i mogućnosti. Ta tri centra su:

- MISAONI CENTAR- nalazi se u našoj glavi, to je centar racije i razmišljanja
- VOLJNI CENTAR- nalazi se ispod pupka i iza pelvisa u zdjelici. Kao što mu i ime kaže to je centar koji uvjetuje našom voljom i željama
- EMOTIVNI CENTAR- ili kako ga Čehov naziva *idealni centar za glumca*, nalazi se u našim prsima. Najlakše ga je locirati tako da izgovorimo rečenicu „Tko, ja?“ i pokažemo na sebe. Instinktivno ćemo pokazati na prsa. Nekoliko centimetara dublje od mjesta na koje smo pokazali nalazi se centar

Nakon što smo locirali svaki od navedenih centara, kako bismo se mogli igrati s njima i vidjeti što na donose u smislu glume i kreiranju karaktera, u njima zamišljamo slike, odnosno predodžbe.

Slike/predodžbe nam, baš poput psihološke geste, mogu pomoći da kreiramo lik u cijelosti ili da riješimo neki monolog, dijalog ili čak samo repliku. Kako bismo pronašli odgovarajuću sliku/predodžbu za, na primjer monolog, pročitamo ga i zatvorimo oči, prvo što nam se stvori pred očima je naša slika/predodžba, moguće je imati različite slike/predodžbe za različite riječi unutar jednog monologa ili pak različite slike za različite cjeline unutar monologa.

Važno je da slika/predodžba bude jednostavna, ako je kompleksna i ima previše detalja od nje ne možemo dobiti nikakvu korist. Na primjer, kada sam radio Balade Petrice Kerempuha, Miroslava Krleže i pročitao stihove:

„Zgorete cirkve, kervavi sveci,
dim, jogenj, megla, v megli mertveci…

V megli, v daljini, plač pesji, kmica,
bistrički bogec, bistrička bogica...“[9]

Zamislio sam sliku mršavog, pothranjenog psa u neplodnom polju obavijenom ledenom maglom, sa slinom koja mu curi niz očnjake (slika koja se pojavljuje ne mora biti doslovna, ona može biti asocijativna). To je previše kompleksna slika s puno detalja. U tome slučaju približimo na, za nas, najvažniji detalj što je za mene u ovome primjeru bio hladni očnjak s kojeg kapa slina.

Tu sliku, jednom kad ju pronađemo, možemo zamisliti u bilo kojem centru koji nam odgovara. U ovom primjeru zamislio sam hladni očnjak s kojeg kapa slina u emotivnom centru. Dopustimo da nas slika sama pokrene. Naši će pokreti u početku biti apstraktni i veliki, a s vremenom kako nam tijelo prihvati centar s njegovom slikom postupno smanjujemo pokrete dok, kao i u prethodnim vježbama oni ne postanu unutarnji i tajni. Kada smo sigurni da je zamišljena slika/predodžba inkorporirana u našem centru i da je to centar koji predstavlja središnji dio karaktera, izgovorimo tekst.

Možemo se igrati, mijenjati centar ili sliku, svaki put ispočetka istražujući u pokretu što to znači za nas i koje nove senzacije dobivamo time.

Osim što imamo tri glavna centra, mi možemo bilo koji dio svoga tijela odabrati kao centar za neku određenu ulogu i kao dio njega zamisliti određenu sliku/predodžbu. U jednoj vježbi radeći na naslovnom liku kralja iz Škotske drame izabrao sam za njegov centar vrat, a sliku/predodžbu koju sam zamislio u njemu bila je hladna metalna šipka. Nakon nekog vremena u kojem smo se slobodno kretali po prostoru služeći se velikim i apstraktnim pokretima bili smo spojeni u parove. Zanimljivo je bilo otkriti različite senzacije i informacije o karakteru! Iako se na prvi dojam činio kao hladnokrvan i oštar vladar i ubojica, kroz igru s ovakvim centrom u paru shvatio sam da zapravo želi biti submisivan i pokoran nekome snažnijem od sebe.

Premještanjem centra po tijelu i dodavanjem različitih slika možemo kreirati različite karaktere ili rješenja za određene dijelove teksta. No, jednako tako možemo odabrati i centar koji je izvan našega tijela. On može biti pokretan ili statičan.

[9] Miroslav Krleža, Balade Petrice Kerempuha, Novi Liber, Zagreb 2013. strana 75

Interesantne rezultate dala je vježba u kojoj je centar bio iznad moje glave, a slika u njemu mala, bijela ping-pong loptica koja je neprestano skakutala. Kao i u prijašnjim vježbama, najprije sam radio velike i apstraktne pokrete koji su dolazili iz tog novog centra. Kasnije sam ih sve više smanjivao sve dok centar nije postao moja tajna, a ja sam, sasvim neočekivano, otjelovio lik dječaka, moj fokus se promijenio, kompletno držanje tijela i način govora, pa čak i glas prilagodio se novom centru s njegovom slikom i liku koji sam stvorio. Takvo mijenjanje centra i slika koje stavljamo u njih pruža nevjerojatan izvor novih karaktera i mogućnosti koje možemo kreirati.

Nešto slično iskoristio sam pri radu na svom diplomskom ispitu iz glume u klasi Krešimira Dolenčića izv. prof. art. Igrao sam lik Puka iz Shakespearove komedije *San ljetne noći*. Pri kreiranju karaktera poslužio sam se vrstom pokreta zračenja i igrajući se različitim tempom dobio karakter koji je neprestano mijenjao fokus i odavao dojam kao da je na više mjesta odjednom. Njegov centar nalazio se izvan njegova tijela, odnosno između dlanova koji su zato neprestano tražili taj centar i poigravali se njime. Slike koje sam inkorporirao u njega varirale su od scene do scene, ponekad su bile vruće, pulsirajuće kuglice poput malenog Sunca, a ponekad hladne i ledene. Takvim centrom dobio sam vječno nemirnog Puka (koji čak i kada mirno stoji izvana, iznutra poskakuje i pulsira, jedva čeka krenuti dalje). Tek sam na kraju promjeno centar. Redateljevom uputom Puk u našoj diplomskoj predstavi ostaje sam i napušten od svih, prikazuje se njegova tužna i beznadna situacija koja graniči s očajem. On gubi svoju životnu energiju i prepušta se očaju. U tom trenutku njegov centar postaje voljni, ali sa slikom hladne, metalne, teške kugle.

Proces traženja i istraživanja lika, pomoću igre i kombiniranja različitih centara, kvaliteta i slika omogućio mi je da kroz različite probe imam mogućnost izbora. A činjenica da sam znao s čime radim pomogla mi je da u mnogobrojnim scenama kada sam samo stajao i slušao na sceni ostale likove (Puk je tada bio nevidljiv i prisutan iako u originalnom tekstu nije bio zapisan u toj sceni) budem prisutan i držim karakter.

7. ATMOSFERA

„Smisao komada uprizorenoga na pozornici njegov je duh; njegova je atmosfera njegova duša; a sve što se u njemu vidi ili čuje, to je njegovo tijelo.“[10]

Svaki prostor na ovome svijetu ima specifičnu atmosferu (ozračje). Naša spavaća soba ima atmosferu drugačiju od naše radne sobe ili kuhinje. Park ima atmosferu, šuma također, plaža na kojoj je dopušteno kupanje psima ima drugačiju atmosferu od one na kojoj psima nije dopušten pristup. Velike robne kuće imaju specifičnu atmosferu, groblje pak ima drugačiju, specifičnu atmosferu, auto isto tako, jednako kao i autocesta. Atmosfera je, dakle, uvjetovana mjestom.

Jednako tako i ljudi imaju svoju, specifičnu, atmosferu oko sebe. Dvije suprotne atmosfere ne mogu koegzistirati zajedno na jednome mjestu. Tako na primjer atmosfera neke šume u sumrak iz mirne i ugodne atmosfere, zalaskom sunca i spuštanjem noći prelazi u jezivu, pomalo zastrašujuću atmosferu. Ako u istu tu šumu dolazi grupa srednjoškolaca sa svojom atmosferom veselja i zabave, možda čak i alkoholiziranom atmosferom, neka će promjena morati nastati. Ili će se atmosfera mirne, pomalo zastrašujuće šume promijeniti u atmosferu zabave ili će atmosfera grupe srednjoškolaca preuzeti atmosferu šume te će i oni postati mirniji, možda čak i prestrašeni pred mrakom koji ih okružuje.

Atmosferu nekog mjesta može promijeniti i neki događaj. Zamislimo, na primjer, atmosferu jezera, hladna voda u kojoj se zbog temperature ne može kupati, ali ljudi svejedno sjede uz obalu, odmaraju i love ribu. To upućuje na mirnu i opuštenu atmosferu odmora. Ako, recimo, u sljedećem času na površinu jezera ispliva truplo nepoznatog muškarca, atmosfera će se tim događajem zasigurno promijeniti.

Iako dvije suprotne atmosfere ne mogu postojati paralelno na jednome mjestu, individualni osjećaji ljudi (dramskih osoba) mogu biti suprotni od atmosfere u kojoj se nalaze. U primjeru s jezerom i mrtvim muškarcem vidimo novu atmosferu straha, gađenja, uzbuđenja i opasnosti koja je nastala. Tu atmosferu dijele svi ljudi koji se nalaze na obali jezera, no svatko od njih osjeća nešto svoje. Nekima su osjećaji zaista u skladu s atmosferom i većina će se vjerojatno bojati, biti na oprezu, možda osjetiti mučninu, no među njima može postojati i nekoliko ljudi koji će biti znatiželjni, zainteresirani. Možda je među njima doktor koji će pohitati vidjeti jeli muškarac doista mrtav, moguće je da je tamo i ubojica koji će

[10] Mihail Čehov, Glumcu o tehnici glume, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004. stranica 94.

osjećati zadovoljstvo i slavodobitnost. Iako su svi u jednakoj atmosferi, svatko od njih ćuti različite osjećaje.

Atmosfere su važan dio Mihail Čehov tehnike pa se tako i provlače kroz različite module, no Modul 2 (*The Moving Space*) posvećen je atmosferama više nego ostali. Prolazeći kroz taj modul u Grožnjanu radili smo vrlo korisnu vježbu koja nam je pokazala kako trenirati vlastitu percepciju atmosfere nekog mjesta:

U manjim grupama obišli smo pet različitih mjesta:

- ulica
- vrt s pogledom
- park s igralištem
- groblje
- crkva

Zadatak je bio percipirati ta mjesta svim osjetilima. Vidjeti što više detalja, slušati zvukove i šumove oko nas, osjetiti hladnoću ili toplinu kamena, teksturu zidova ili mekoću trave, pomirisati zrak i primijetiti njegovu temperaturu, okusiti prostor. Trebalo je obratiti pažnju na formu. U kojem smjeru raste neki cvijet. U vrtu s pogledom i sam pogled je bio dio prostora jer utječe na njegovu atmosferu.

Nakon toga pronašli smo neki nama najdraži detalj u tome prostoru (to je moglo biti bilo što, kamenčić koji viri iz fasade, komadić drva bačen na ulicu, žvakaća zalijepljena za ljuljačku…), dobro ga promotrili i zapamtili sve dok ga ne uspijemo vidjeti u sebi, inkorporirati ga u naše sjećanje točno onakvim kakav je, probati ga doživjeti svim osjetilima. Okrenuli smo se od njega i promijenili ga u svojoj imaginaciji obraćajući pažnju na različite senzacije koje u nama stvara ta promjena.

Kada smo završili s najdražim detaljem, istu smo vježbu ponovili, ali ovaj put s najmanje dragim detaljem. Kada smo završili ostavili smo atmosferu u našem stražnjem prostoru (*back space*).

Kasnije smo sjećanje na te atmosfere prizvali radeći na dramskom komadu. Zajedno kreirajući atmosferu, kao grupa, u radnom prostoru i proučavali kakve osjećaje budi u nama i kako utječe na našu glumu. Na primjer, atmosfera groblja: Cijela grupa stoji u centru i disanjem (izdahom) kreira atmosferu prema periferiji, polako se počnemo kretati tim

prostorom u skladu s atmosferom koju smo stvorili. Obavljamo uobičajene aktivnosti. Nakon nekog vremena prepoznajemo i druge ljude u prostoru u jednakoj atmosferi i uspostavljamo neki odnos spram njih. Razmijenimo nekoliko rečenica iz teksta ili stvarnog života s njima, možemo razgovarati o svemu osim o atmosferi. Upućujemo rečenice pojedincima ili cijeloj grupi pazeći pritom da ne glumimo ton atmosfere nego dopustimo da on sam dođe iz našeg stražnjeg prostora.

Kreiranje vlastite atmosfere uz pomoć balona (*bubbles*) sljedeća je vježba koju ću opisati upravo zbog njezine korisnosti u radu koju sam iskusio.

Imaginacijom kreiramo oko sebe nepropusnu membranu, balon. Stvaramo ga tako da ispružimo ruke i osjetimo njegov materijal u svim smjerovima oko sebe. U njemu smo sami. Ispunimo ga uvjetima kakvi nam najviše odgovaraju: savršenom temperaturom, bojom, mirisom (atmosfera se uvijek kreira pomoću disanja; mi izdišemo atmosferu koju kreiramo). Hodamo prostorom u njemu (on je uvijek oko nas, bez obzira hodamo li, trčimo, ležimo ili bilo što drugo). Sudaramo se s tuđim balonima, igramo svojim. Nakon nekog vremena počinjemo ga povećavati ili smanjivati, od ogromnog balona u čijem smo centru mi, sve do malog balončića, tek milimetar iznad naše kože. Naposljetku smo ulazili i izlazili iza balona i gledali kakva je razlika vani, a kakva unutra.

Podijelili smo se u parove, jedan izlazi iz svog balona, a drugi ostaje u svome. Vanjski proučava veličinu balona dodirom (nutarnji će partner sigurno reagirati kada mu vanjski svojom kvalitetom dodirne balon, to će u njemu stvarati neku senzaciju i po tome će vanjski vidjeti do kuda seže njegov balon). Nakon što se vanjski upoznao s veličinom balona uzima (imaginarni) nož i bode balon. Unutarnji to osjeća, ali se ne bori. Naposljetku vanjski liječi balon, a unutarnji može reći postoji li još koja rupa negdje koju treba zaliječiti. Zatim se parteri mijenjaju.

Vježba bušenja balona stvara snažne osjećaje i senzacije, posebice ako smo unutrašnjost našeg balona ispunili za nas lijepom i ugodnom atmosferom.

Nakon toga svoje smo balone ispunjali različitim atmosferama koje smo dobili kao zadatak. Kao i prethodni primjerima, atmosfera se puni dahom (disanjem) i zatim postoji svuda u balonu oko nas, ali i u nama samima, mi ju udišemo i svakim izdahom umnožavamo. Da nabrojim samo neke od atmosfera koje smo kreirali: prljave oštre igle, plavo i hladno, zlatno svjetlo, siva oštra hladna, zaigranost, senzualnost.

Kasnije sam radeći uvodni monolog Hama iz Beckettovog *Svršetka igre* zaista osjetio snagu ovog alata. Kreirao sam svoj balon na udaljenost od sebe koliko sam mogao ispružiti ruke. Ispunio sam ga atmosferom odvratnih, prljavih žileta. Svakim udahom i izdahom bilo ih je sve više, ulazile su u mene i okruživale me. Kada sam bio spreman počeo sam izgovarati monolog. Kroz atmosferu sam postigao točan ton, puno dublji od mog privatnog, riječi koje su izlazile bile su sporije nego što bi si bez ove tehnike dozvolio pokušati. Kroz monolog atmosfera je postajala gušća stvarajući nove senzacije, vibrirala je i kipila sve do vrhunca na kojem je eksplodirala. Pomoću toga dobio sam različite slojeve u izvedbi i izbjegao monotoniju. Liku kojeg sam otjelovio bilo vidljivo teško izgovoriti svaku rečenicu, učiniti svaku gestu, dobio sam starost, umor i bol, a svemu je zapravo bio razlog bezbroj (imaginarnih) žileta oko mene koje su stvarale strašnu neugodu (za lik, ne za glumca). No usprkos težine/bola kojeg lik svojim pokretima, govorom i disanjem osjeća, kao glumac odnosim odluku i svejedno radim pokrete, govorim i dišem u takvoj atmosferi te time otjelovljujem karakter i način izgovora koji je ispunjen iznutra, a točan izvana. Otvaraju se mogućnosti i senzacije kojih se racionalnim razmišljanjem nad tekstom možda nikada ne bismo sjetili, a funkcioniraju savršeno.

8. TEHNIKA U PEDAGOGOJI

U pedagogiji rad sa studentom koji uči ovu tehniku nalaže otvoreni pristup jer mnoge vježbe stvaraju subjektivni eho u glumcu. Dok će nekome neka gesta, na primjer, probuditi osjete i oćute ljubavi i topline, ista ta, izvedena istom kvalitetom i tempom u drugome će možda probuditi veselje i razigranost. To su naoko neznatne promjene, no u dužem radu i kroz dulji vremenski period mogu različito utjecati na konačni ishod pri kreiranju karaktera.

Također, već sam napomenuo da je ova tehnika *torba s alatima*. Iz priloženih je vježbi vidljivo koliko su ti alati subjektivni i podložni svakom glumcu/studentu idividualno. Normalno je da s određenim alatima neki student korespondira bolje, a s drugima slabije. Nekome će rad sa slikama/predodžbama davati nevjerojatne rezultate, dok će na nekog drugog imati slabiji utjecaj te će oni radije posegnuti za, primjerice, atmosferama.

Studenta je važno poticati da se drži osnovnih pravila koje sam kroz rad spomenuo (na primjer: rad sa cijelim tijelom pri psihološkoj gesti), podsjećati ga na četiri osnovna principa (četiri brata) u svakoj vježbi i predložiti mu različite varijacije (u tempu, smjeru i kvaliteti) ako se čini da određena vježba ne stvara potpuni odjek u njemu. Tražeći savršenu gestu na jednom od modula bio sam vođen od strane profesora. Ono što sam već prije znao bilo je da ću se koristiti arhetipskom gestom povlačenja. Kroz različite varijacije i uz pomoć profesora, pronašao sam idealni način za lik koji sam radio. Gestu povlačenja radio sam sporim vanjskim, a brzim unutarnjim tempom, koristeći se vrstom pokreta oblikovanja.

U radu u učilištima sa polaznicima srednjoškolskog uzrasta primijetio sam da vježbe s imaginacijom kao posljedicu donose otvaranje te otpuštanje kočnica pri radu na tekstu. Uz poneku sugestiju promjene kvalitete ili tempa, rezultati bi uvijek bili izvrsni, a naučeno u vježbi ili kroz improvizacije se bez problema prenosi na rad na tekstu. Pomoglo im je da se na sceni ne osjećaju izloženi i ranjivi, dobili su osjećaj sigurnosti koji proizlazi iz znanja čime se bave i za što se mogu uhvatiti.

9. ZAKLJUČAK

„Iskušajte te vježbe i vidjet ćete da one nisu mistične. Iskušajte ih i vidjet ćete da su one istinski praktične.“[11]

Zbog doticaja s nevidljivim i imaginarnim Čehov je imao problema još za svog života u Rusiji zbog čega je naposljetku morao i imigrirati. No vježbe njegove tehnike, iako na bazi imaginacije, nisu nimalo apstraktne ili mistične. One, kao što sam već na početku ovog rada spomenuo, služe demistifikaciji glume i našeg rada na ulozi. Kroz mnoge primjere koje sam naveo pokazao sam kako su one pomogle meni učeći me alatima kojima mogu ponoviti određenu scenu, monolog ili lik bez obzira koliko vremena prošlo od posljednjeg igranja. Ako se svaki puta vježbi pristupi kao da se radi prvi put, svježina i inovativnost su zajamčeni.

Mnoge Čehovljeve ideje i vjerovanja danas je dokazala i znanost: *„...kvantni fizičari, sa svojim studijima o ponašanju subatomskih čestica, učinili (su) Čehovljeve ideje o neopipljivom koje stvara opipljivo mnogo shvatljivijima, općepriznatima i prihvatljivima.“*[12]

Mi danas znamo da misao utječe na stvarnost koja nas okružuje mijenjajući titranje atoma. Ideja da fizički položaj tijela utječe na psihičke procese i emocije otvoreno se i prihvaćeno koristi u Gestalt psihoterapiji. A uzrečica „Glavu gore i bit će dobro!“ poznata je već dugi niz desetljeća u narodu.

Korištenje ove tehnike pomoglo mi je pronaći alate kojima mogu probuditi emocije, pronaći načine izvedbe koji mi čistim razmišljanjem nikada ne bi pali na pamet i najvažnije od svega, pomoglo mi je u pronalasku nečega čemu se uvijek ispočetka mogu vratiti pri stvaranju neke nove uloge ili obnavljanju stare.

Mihail Čehov tehnika je, kako sam već rekao, torba s alatima. Važno je neprestano raditi na sebi, učiti nove alate i ponavljati vježbe stalno ispočetka jer što više radimo na sebi i učimo o ovoj tehnici to ona više postaje dio nas, lakše ju možemo iskoristiti u kraćem vremenu te nam otvara nova vrata i mogućnosti.

Radeći i učeći ovu tehniku shvatio sam koliko mi pomaže pri otvaranju vrata transformaciji, pomičući me od sebe samog tako da na sceni ne ovisim samo o svom karakteru već dobivam jedan cijeli spektar mogućnosti.

[11] Mihail Čehov, Glumcu o tehnici glume, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004. stranica 18.
[12] Mihail Čehov, Glumcu o tehnici glume, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb 2004. stranica 18.

Mihail Čehov tehnika mi je pomogla ne samo na sceni i u profesionalnom, već i u svakodnevnom, privatnom životu u pronalasku sebe, suočavanju sa različitim situacijama i snalaženjem u istima, savladavanju mnogih zadataka i prevladavanju mnogobojnih blokada.

10. LITERATURA

- Čehov, M (2004). Glumcu o tehnici glume, Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO
- Marowitz, C (2004). The Other Chekhov, New York: Applause Theatre Cinema Books
- Krleža, M (2013). Balade Petrice Kerempuha, Zagreb: Novi Liber
- Chenard, J (2010). The Michael Chekhov Technique: In The Classroom and On Stage, Virginia: VCU Scholars Compass
- http://www.michaelchekhov.eu/michaelchekhov.eu/Michael_Chekhov.html (preuzeto 20. kolovoza 2018.)
- https://www.michaelchekhov.org/resources/ (preuzeto 23. kolovoza 2018.)