

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií

Bakalářská práce

Veronika Pavlova Nikolova

Živý odkaz herecké metody Michaila Čechova

Living legacy of Michael Chekhov acting method

Poděkování:

Poděkování patří vedoucí mé práce Mgr. Haně Kosákové, Ph.D. za trpělivost, cenné rady, připomínky, vstřícný přístup a motivaci v průběhu psaní bakalářské práce. Dále děkuji vyučujícím Ústavu východoevropských studií za všechny znalosti, které mi během studia předali, a bez nichž by tato práce nemohla vzniknout. V neposlední řadě mi dovoluje poděkovat partnerovi a rodině za jejich psychickou podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. července 2014

.....

Veronika Pavlova Nikolova

Klíčová slova (česky):

Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Michail Alexandrovič Čechov, systém Stanislavského, herecká metoda, herecké studio

Key words (in English):

Konstantin Sergeievich Stanislavski, Mikhail Aleksandrovich Chekhov, Stanislavski's system, acting method, actors studio

Abstrakt (česky):

Bakalářská práce s názvem Živý odkaz herecké metody Michaila Čechova je rozdělena do tří tematických celků. V prvním je představen tzv. systém Stanislavského, tedy první ucelená koncepce moderního způsobu herectví, kterou vypracoval Konstantin Sergejevič Stanislavskij během svého působení v Moskevském uměleckém divadle. Michailu Čechovovi, jednomu z následovníků Stanislavského, je věnována druhá kapitola seznamující čtenáře s jeho životem a zejména s metodou, která vznikala po celý život Čechova. Cílem práce je zjistit, zda je odkaz herecké metody Michaila Čechova stále živý, čemuž slouží závěrečná kapitola. V té jsou rovněž popsána herecká studia, která za svého života Čechov založil a také ta, jež existují dnes v různých zemích světa.

Abstract (in English):

This Bachelor's thesis called Living legacy of Michael Chekhov acting method is divided into three thematic units. The first unit presents so called Stanislavski's system, the first complex conception of modern acting method, developed by Konstantin Sergeievich Stanislavski during his time in Moscow Art Theatre. The second unit apprises the readers with life and especially the method of one of the Stanislavski's followers Mikhail Aleksandrovich Chekhov. The objective of this thesis is to find out whether the legacy of Chekhov's acting method is still alive. The research is presented in the final unit which describes the acting studios founded by Chekhov himself during his life but also another existing studios around the world.

Obsah:

1.	Úvod	7
2.	System Stanislavského	9
2.1.	Vnitřní techniky – prožívání	10
2.2.	Vnější techniky – ztělesňování	14
3.	Michail Čechov a jeho herecká metoda	18
3.1.	Učení Rudolfa Steinera	20
3.2.	Herecká metoda	21
3.2.1.	Hercovo tělo a psychika	22
3.2.2.	Představitivost a ztělesňování postav	24
3.2.3.	Atmosféra	25
3.2.4.	Psychologické gesto	26
3.2.5.	Ztělesnění	29
3.3.	Srovnání metody Čechova a systému Stanislavského	29
4.	Herecká studia Michaila Čechova	31
5.	Závěr	39
6.	Seznam použité literatury a odborných pramenů	42
	Příloha č. 1 – Psychologické gesto	44
	Příloha č. 2 – Odpovědi na anketní otázky hereckých studií	47

1. Úvod

Bakalářská práce, jež nese název *Živý odkaz herecké metody Michaila Čechova*, je členěna do tří hlavních kapitol. V první se věnujeme práci Konstantina Sergejeviče Stanislavského, která vyústila v ucelený systém o herectví, a zároveň položila základ pro vznik dalších metod, přístupů a pohledů na herecké, respektive divadelní umění. Michail Čechov byl žákem Stanislavského, proto je nezbytné představit nejprve jeho systém, na nějž Čechov navázal. Druhá kapitola představuje život a metodu Čechova. Významná část patří technice psychologických gest, s jejichž pomocí se herec uvolní a nechá postavu, aby do něj „vstoupila“. To je zároveň jedna z hlavních oblastí, v níž se podle našeho názoru systém Stanislavského odlišuje od metody Čechova, což je zmíněno na konci druhé kapitoly. Nejdůležitější částí práce je pak kapitola o hereckých studiích, která se pokouší odpovědět na otázku, zda je odkaz herecké metody Čechova stále živý. Vedle popisu studií, jež založil Čechov za svého života, se práce soustředí i na současný stav hereckých škol v různých zemích světa.

Při práci nad textem první kapitoly jsme čerpali převážně z českého vydání Stanislavského dvousvazkového díla *Moje výchova k herectví*¹. S pomocí příručky určené pro výuku herectví od Radovana Lukavského s názvem *Stanislavského metoda herecké práce*² jsme mohli lépe podchytit důležité prvky systému. K získání informací o metodě Michaila Čechova nejvíce posloužilo české vydání jeho knihy *O herecké technice*³. Někdy jsme však museli sáhnout po ruské verzi, jež je obsáhlejší, neboť se jedná o dřívější vydání publikace v ruském jazyce (zatímco překlad do českého jazyka vycházel z vydání anglického, které vyšlo o sedm let později, v roce 1953). Nepostradatelnou se pro naši oblast zkoumání stala publikace Liisy Byckling, finské divadelní vědkyně, která svou dizertační práci věnovala působení Čechova na Západě. Mnoho informací získala Byckling v archivu Dartington Hall,

¹ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka*. Praha: Orbis, 1954.

² LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

³ ČECHOV, Michail. *O herecké technice*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1996.

kde založil Čechov své první herecké studio. Autorka sesbírala veškeré dostupné informace, jež nabízí přehledně uspořádané množství údajů o Čechovově práci a životě.

Poslední kapitola popisuje historii studií, která založil Michail Čechov za svého života ve Velké Británii a Spojených státech amerických. Abychom si mohli odpovědět na otázku, zda je jeho metoda stále živá, oslovili jsme vybraná studia z různých koutů světa. Vedle důkladného prohlédnutí webových stránek, kterými se prezentují, jsme zvolili metodu ankety s několika otázkami, jež nám měli pomoci s formulováním stanoviska, zda se metoda používá stále nebo byla moderní pouze ve své době, tedy ve 30. až 50. letech 20. století. Na základě odpovědí a bližšího seznámení se s metodou můžeme usuzovat, že je Čechovův odkaz nejen stále živý, ale v dnešní době i aktuální.

2. Systém Stanislavského

Nebýt Konstantina Sergejeviče Stanislavského, neexistovala by ani Čechovova herecká metoda. Cílem práce má být sice představení Čechovovy teorie, ta ale navazuje na systém Stanislavského. Michail Čechov byl jeho žákem, jedním z nejlepších herců Moskevského uměleckého divadla, proto se při výkladu metody neobejdeme bez důkladného vysvětlení Stanislavského pohledu na herectví.

Na přelomu 19. a 20. století procházelo světové umění obrodou, změnou. Stranou nezůstávalo ani carské Rusko, ve kterém se také rodily nové umělecké směry, a inspirace západoevropskou kulturou nebrala konce. Stanislavskij ve spolupráci s Vladimírem Ivanovičem Němirovičem-Dančenkem založil v roce 1898 Moskevské umělecké divadlo, známé a dodnes fungující pod zkratkou MCHT.⁴ Cílem těchto dvou mužů byla vedle změny přístupu k herectví i celková obroda divadla, jehož umělecký program by byl polemický ke stávající divadelní praxi. Do té doby bylo herectví povoláním, herec pouze přenášel text na jeviště. Stanislavskij měl odlišnou představu, chtěl, aby herec svou roli prožíval, aby si divák myslel, že herec nehraje, nýbrž rolí žije. „První podmínkou nové herecké metody bylo odstranění řemeslných návyků a tradiční hry podle návodů z příruček. Herec už neměl vyjádřit smutek tím, že ukázal tragický obličej; neměl se usmívat, když mluvil o kráse.“⁵

Konstantina Stanislavského vedle filosofie inspirovala i jóga, kterou byl částečně ovlivněn při formulování své metody. Hyvnar tlumočí pojetí Stanislavského takto: „Indičtí jogíni, kteří už dosáhli zázraku v oblasti podvědomí a nadvědomí, nám poskytují v této oblasti mnoho praktických rad. Oni také přistupují k nevědomému pomocí vědomé přípravy; jdou od těla k duši, od reality k irealitě, od naturalismu k abstrakci. My umělci musíme učinit totéž.“⁶ První změny v hereckém projevu pozorujeme na počátku 20. století, zejména pak

⁴ První název Художественно-общедоступный театр (1898-1901), Московский Художественный театр (1901-1919), Московский Художественный академический театр (1919-1932), МХАТ СССР им. М. Горького (1932-1987), následně rozdělení na МХАТ имени М. Горького (1987-dodnes) a МХАТ им. А. П. Чехова. (1987-2004), МХТ им. А. П. Чехова (2004 – dodnes).

⁵ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*, Praha: KANT – Karel Kerlický, 2011, s. 10.

⁶ Tamtéž, s. 12.

v hrách A. P. Čechova. Právě jeho dramata, spjatá s prvními roky MCHTu, vyžadovala opravdovější umělecké podání. Čechovovy hry můžeme vnímat jako nedějové, jejich hloubka a mistrnost je ukrytá v dialozích. Stanislavskij vložil živelnost nejen do hereckých výkonů, intonace nebo kostýmů, ale i do postojů, gest a v neposlední řadě do rekvizit.

Vysvětlit systém Stanislavského je takřka nevyčerpatelné téma. Pro mé účely postačí představení užšího okruhu herecké práce, jež ukazují, kam směřovaly Stanislavského úvahy a celková koncepce. Cvičení, která s žáky prováděl, měla rozvíjet jejich dovednosti, ale pro bezchybné sehrání byl potřeba nejen talent, ale i určité životní zkušenosti. „[Herec] musí mít naprostou důvěru ke svým učitelům. Musí s radostí si uvědomit nejen to, že začal svou tvůrčí dráhu, ale musí zcela jasně si uvědomit, že každý okamžik jeho života je tvůrčím ohněm v něm se rozvíjejícím. Nemůže-li pochopit hned při prvních krocích účelnost toho neb onoho cvičení [...], znamená to jen, že v onom okamžiku není dost vyspělý.“⁷ Někteří kritizovali omezenost ztvárnění rolí právě kvůli nutnosti předchozího prožití emoce. Stanislavskij to ale vyvracel za využití paralely s hudbou, jež má také sedm základních tónů, ale lze z nich poskládat nekonečně množství variací. Stejně tak herec může se znalostí prožitku několika emocí sehrát více rolí.

2.1. Vnitřní techniky – prožívání

Za podnětný pokládáme výukový materiál Radovana Lukavského Stanislavského metody herecké práce⁸, protože přehledně člení jinak složitou teorii. Je rozdělen na tři větší celky: vnitřní technika, tedy prožívání, vnější technika, čímž je myšleno ztělesňování, a práce na roli. Dělení systému na vnitřní a vnější techniku aplikuji i ve své práci. Základním předpokladem hereckého projevu je svalové i myšlenkové uvolnění. Psychický klid spočívá zejména v koncentraci a soustředění, díky kterému se herec ocitá na jevišti jakoby o samotě, nevnímá diváky a komunikuje pouze s partnerem.

⁷ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce: kapitoly o pracovní a umělecké disciplíně herce, jeho etice a vzdělání*. Praha: Athos, 1949, s. 40.

⁸ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

Důležitou roli v metodě zaujímá podvědomí.⁹ To by mělo být v přímém spojení a spolupráci s vědomím. Pokud selže přirozenost, tedy podvědomé chování a reakce, je zapotřebí sáhnout po vědomí a přirozenost probudit s pomocí psychotechnických metod. Ty se opírají o dvě pravidla, z nichž je nutno vycházet, respektive s nimi počítat. Podvědomí nelze přikazovat, proto nezbyvá než přirozenosti připravit podmínky. Druhý zákon radí nepřekážet podvědomí, pokud se samo zapojuje do jednání. Během ztvárnění se musí herec s rolí sžít, tím se jeho výkon odliší od pouhého představení role.

Hercům na scéně vypomáhají tak zvané dané okolnosti. „[Těmi jsou] fabule hry, její fakta, události, čas a místo děje, životní podmínky, režijní a herecké pojetí, inscenace, výprava, kostýmy a rekvizity, světla a zvuky atd.“¹⁰ Všechny tyto dané okolnosti determinují hercovu práci a napomáhají podvědomí. Stejně funguje i slovo „kdyby“. Předurčuje jednání nebo reakci, se kterou je možné daný úkol sehrát. Například otevření dveří je jednoduchý manuální pohyb, ale kdyby za dveřmi stál šílenec, o němž víme, že utekl z blázince, ztvárnění tohoto aktu bude odlišné.

Stanislavskij chtěl, aby se herec s rolí ztotožnil. K tomu je ovšem potřeba víc informací, než kolik jich předkládá divadelní text, i kdyby byl doplněn autorskými či režijními poznámkami. Herec tak musí ve spolupráci s režisérem domyslet postavě minulost, budoucnost, záliby či životní zkušenosti. K tomu má posloužit představivost a fantazie. Obě jsou nepostradatelnou schopností dobrého herce. Typy představivosti rozeznáváme tři – iniciativní, která pracuje zcela samovolně a samostatně, druhou, které je nutno ukázat směr a sama bude pokračovat, a poslední, jež se i přes nápovědu nerozvine. S třetím typem se herec stává loutkou režiséra a jeho tvůrčí práce absentuje. „Přijímá-li herec z toho, co se mu ukáže, jen vnější, formální stránku, je to příznak toho, že mu chybí představivost, bez níž nelze být hercem.“¹¹

⁹ Stanislavskij používá termín podvědomí bez filosofických intencí.

¹⁰ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 25.

¹¹ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946, s. 89.

Vliv fyzického napětí na psychiku herce pomáhá odbourávat svalové uvolnění. Ačkoli toto téma zapadá spíše do vnějších technik, Stanislavskij ho předkládá v části výkladu o vnitřních dovednostech. Svým žákům radí, aby si lehli a uvolnili veškeré svalstvo, stejně jako to dělá kočka nebo malé dítě. Připomíná i vodiče karavan, kteří na poušti musejí odpočívat kvůli klimatu kratší dobu, proto jsou jejich svaly během spánku povoleny. „Herec se musí jako kojeneček učit všemu pěkně od začátku: vidět, mluvit, chodit a tak dále, [...] nešťastí je v tom, že ve velké většině případů to děláme špatně. [...] Na scéně je třeba hledět, chodit a mluvit jinak – lépe, přirozeněji nežli v životě, tak, jak je to dáno přírodou.“¹²

Významným prvkem v systému Stanislavského je nutnost dělení představení na dílčí části a úkoly. To sice usnadňuje rozbor a studium role, ale zároveň je nezbytné umět hru spojit v celek. Herec by měl postupně slučovat malé kousky do větších, neboť jsou většinou provázané. Dramatický text je tedy potřeba vnímat od nejmenších dějství přes jednání až k celé hře. Díky tomu herec myslí jen na konkrétní úsek, který zrovna přehrává, a stejně tak divák lépe vnímá i delší představení. Každá část obsahuje úkol, který je orientačním bodem určujícím vývoj a vyznačujícím základní fáze hry. Úkoly je možné dělit i na vnější a vnitřní, ačkoli Stanislavskij na příkladu ukazuje, že tyto dva světy jsou zaměnitelné, jednotné a provázané. Představuje krátký příběh o Salierim, který chtěl otrávit vínem Mozarta. Samotný akt nalití vína, přidání jedu a podání Mozartovi jsou fyzické úkoly, ale skrývají se za nimi i úkoly psychické. Pro Salieriho je těžké vůbec někoho otrávit, natož přítele a skladatele, jehož hudbu miluje.

Každý člověk má emocionální paměť a herec by ji měl mít obzvláště vycvičenou. S její pomocí si vybavíme dříve prožité emoce. Na podobném principu funguje i zraková a sluchová paměť. Existují jedinci, kteří dokáží malovat z paměti, stejně tak hudebníci, kteří přehrají hudbu jen na základě jednoho poslechu. Herec nemusí čekat na inspiraci, měl by se spíše zamyslet a vybavit si danou emoci. „A pro nás nejdůležitější je spojitost smyslové

¹² STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946, s. 165.

oblasti s naší pocitovou pamětí, a tedy i vliv na vyvolání emocionálních vzpomínek.“¹³ Při studiu textu se může přihodit, že herec začne soucítit se svou postavou; dokonalé tvůrčí práce ale dosáhne až v momentě, kdy se danou postavou stává a reaguje sám za sebe. Samozřejmě existují role, se kterými se sžít nelze, pak přichází na řadu psychotechnika, díky níž se probudí emocionální paměť a postava ožije v hercově mysli.

Prizpůsobení patří k dalším dovednostem, které umožňují lepší ztvárnění role. Podle Stanislavského dochází k prizpůsobení i u sebemenších pocitů, situací a událostí. „Slovem ‚prizpůsobení‘ budeme napříště označovat jak vnitřní, tak vnější umělé změny, jimiž se lidé prizpůsobují při vzájemném styku a zesilují tak účinek na objekt.“¹⁴ Prizpůsobení pomáhá výrazněji projevit soucit nebo ho naopak maskovat, stejně tak slouží ke sdělení emocí, jež nelze vyjádřit slovy. Z výše uvedeného vyplývá, že prizpůsobení probíhá při představení buď vědomě, nebo podvědomě. Pro herectví je důležitější ta druhá varianta, jen s ní lze totiž znázornit jemné city a složitý vnitřní svět postav. Prosté kopírování emocí a vědomé prizpůsobení by vedlo k přehrávání naučeného, ne k tvůrčí práci.

Metoda Stanislavského vedle již zmíněného citu vyžaduje také zapojení vůle a rozumu. Všechny tři složky spojuje do nerozdělitelného triumvirátu, který rozhýbává tvůrčí proces herce. Rozumem dělí aktér hru na menší části, čímž aktivuje zamyšlení nad vytvořenou představou, a to probudí cit a povětšinou i vůli. Je samozřejmé, že jedna ze složek vyčnívá nad ostatní, což není překážkou. Pro kvalitní výkon je ale potřeba fungování všech tří složek. Za účasti těchto tak zvaných hybných sil dochází při studiu role k vytvoření životní linie. Podobně si vede každý člověk v běžném životě, na jevišti jsme však odkázáni na dramatikova slova. Ta ale nepokrývají celou životní linii, a proto si ji musí herec domyslet.

Řemeslného herce dělí od herce Stanislavského typu tvůrčí stav. To jest situace, při níž herec zapojuje všechny potřebné prvky – rozum, cit, vůli, představivost, pozornost, záměr, emocionální paměť, vše též dohromady označované jako vnitřní scénické sebeuvědomění.

¹³ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 50.

¹⁴ Tamtéž, s. 59.

Od každodenního sebeuvědomění se liší právě přívlastkem scénické, který Stanislavskij vysvětluje následovně: „Vnitřní scénické sebeuvědomění je lepší nežli normální, protože s sebou přináší pocit veřejné samoty, který v reálném životě neznáme. [...] Ale v divadle přeplněném diváky, v němž tisíce srdcí bije souhlasně se srdcem herce, je skvělá resonance a akustika pro naše city.“¹⁵

Konečně poslední oblastí vnitřních technik je průběžné jednání a řídicí úkol¹⁶, které Stanislavskij považuje za jeden ze základních stavebních kamenů systému. Jedná se o cíl, který na sebe přitahuje všechny dílčí úkoly, probouzí tvůrčí stav a hybné síly. Stanislavskij používá pro vysvětlení Dostojevského: „Dostojevskij hledal celý život v lidech Boha a ďábla. To mu bylo popudem k napsání Bratrů Karamazových. Proto je řídicím úkolem tohoto díla hledání Boha.“¹⁷ Životní linie postavy se může vytratit, pokud herec během představení přestane myslet na řídicí úkol nebo pokud existují skutečnosti, které k němu nemají vztah. Průběžné jednání herecky ztvárněné role si můžeme představit jako nit. Na tu se navlékají korálky, z nichž každý zastupuje dílčí úkol. Bez průběžného jednání by podle Stanislavského docházelo jen k přehrávání a nezapojování tvůrčí práce. Pro jednoduchost můžeme říci, že průběžným jednáním směřujeme krok za krokem k řídicímu úkolu.

2.2. Vnější techniky – ztělesňování

Stanislavskij si byl vědom důležitosti ztvárnění vnějšího fyzického projevu role. Cílem ztělesňování, tedy vnějších technik, je „učinit neviditelný tvůrčí hercův život viditelným“¹⁸, a sice prostřednictvím hlasu, dikce, rytmu, výrazu těla a v neposlední řadě pohybu. Začátkem přesvědčivého vnějšího ztvárnění je charakterizace. Ačkoli nejsnazším způsobem proměny

¹⁵ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946, s. 385.

¹⁶ Lukavský užívá termín hlavní úkol, to je ale v rozporu s českým překladem Mé výchovy k herectví. Hyvnar nad termínem polemizuje, přiklání se k řídicímu úkolu (rusky сверхзадача).

¹⁷ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946, s. 404.

¹⁸ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka*. Praha: Orbis, 1954, s. 12.

zevnějšku je práce maskérů a kostymérů, jedná se jen o část změn, které musí herec podstoupit.

Pokud již úspěšně proběhlo psychické sblížení s postavou, vnější prostředky vyjdou u nadaných herců z nitra samy. Je-li aktér méně nadaný, měl by postavu přijmout jako své druhé já, jakési alter ego, s nímž žije každodenní život, ale představuje si, jak by danou situaci řešila postava, jak by chodila, co by měla na sobě nebo co a jak by říkala. „Maska a kostým dávají člověku odvahu odhalit skryté instinkty a povahové rysy, obnažit nejintimnější stránky vlastní duše. [...] Sama charakterizace je maska, za kterou se herec-člověk může skrýt a udělat jménem cizího člověka, co by sám neudělal.“¹⁹

Stanislavskij klade důraz na rozvíjení fyzického aparátu a jeho možností. Studenti by proto měli navštěvovat hodiny gymnastiky, akrobacie nebo baletu. Soudí, že obyčejný člověk se se svými defekty sžije a necítí potřebu je napravovat. Hercovy fyzické nedostatky jsou ale na jevišti viditelnější, proto je musí odstranit. Naproti cirkusovým silákům, jejichž svalové proporce jsou nepřirozené, požaduje pevná, silná, pěstěná, ale harmonická těla. K tomuto přirozenému rozvoji slouží gymnastika, zatímco k získání odvahy pomáhá akrobacie. S nebojácností se herec na jevišti před ničím nezastaví, zejména by se tím měl odbourat strach z vrcholného místa představení.

„Mluva – to je hudba. Text role a celé hry je nápěv, opera nebo symfonie. a výslovnost na jevišti není o nic menší umění než zpěv a vyžaduje důkladné přípravy a techniky, blížící se virtuositě,“²⁰ píše Stanislavskij. Citem pro slovo se rozumí schopnost mluvit bez lživého patosu a falešné zpěvnosti, ale zároveň vložit slova do divákova ucha tak, aby jim porozuměl. Stanislavskij to vysvětluje na příkladu věty „Vrať se, já bez tebe nemohu žít.“ Toto krátké souvětí lze říci mnoho způsoby, stačí umístit pauzu na různá místa a rázem se změní význam.

¹⁹ LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 80.

²⁰ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka*. Praha: Orbis, 1954, s. 62.

Pokud chceme, můžeme v takové větě najít i celou životní tragédii. Herec je povinen dokonale ovládat artikulaci i dikci a mít cit nejen pro slovo, ale i slabiky a jednotlivé hlásky.

Práce s textem vyžaduje zapojení podtextu, jinak se stane, že jednotlivé repliky ztratí svůj obsah, neboť je herec bude pouze opakovat s každou další reprízou hry. Podtextem se rozumí spojení textu s vnitřním světem postavy, s danými okolnostmi, s charakterizací. Přes dílčí úkoly až k tomu řídicímu se postava vyvíjí, proměňuje a společně s tím i podtext v jednotlivých fázích hry musí reflektovat současný mentální stav postavy. Hercovy repliky musejí vycházet z nitra, jinak je dramatický text prázdný a divákovi tak stačí přečíst si ho doma. Pro lepší dramaturgii pomůže text členit do mluvčích taktů, které slova oddělí logickými pauzami a zároveň pomohou vniknout do jádra textu. Znalost intonace a alespoň základní povědomí o odlišnosti jazyků by měl mít každý herec. Jak podotýká Stanislavskij, my (myšleno Rusové, potažmo Slované) mluvíme většinou v mollové tónině, zatímco románské národy užívají častěji durovou tóninu. Takové specifikum proto musíme zohlednit při dramaturgii Molièra nebo Goldoniho.

Dle pravidel systému Stanislavského je herec na jevišti rozdvojen. Polovinou je ponořen do řídicího úkolu a vnitřních nálad, druhá polovina žije psychotechnikou. Cituje svým žákům slova Tommasa Salviniho: „Herec na jevišti žije, pláče a směje se, ale při pláči a smíchu zároveň pozoruje svůj smích a své slzy. a v tomto dvojím životě, v této rovnováze mezi životem a hrou je právě umění.“²¹ i herec zažívá na jevišti rozdvojení v perspektivě; dělí se mezi perspektivu role a perspektivu herce a jeho života na jevišti. Tou první se myslí rozvržení hry na části, jejich harmonické spojení a podřízenost celé hře. Druhou perspektivou člověka-herce se rozumí rozvržení tvůrčích sil a fyzických možností tak, aby vystačily rovnoměrně až do konce představení.

Témat, jimiž se Stanislavskij zabýval, je mnohem více, než kolik jsme jich dosud zmínili. Přesto je z nich patrné, že Stanislavskij přemýšlel o herecké práci komplexně, tedy

²¹ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka*. Praha: Orbis, 1954, s. 131.

jak o prožívání, tak i ztělesňování role, což vyústilo ve vytvoření uceleného systému, jenž pomohl k rozvoji divadla 20. století. Stanislavskij položil základ nového pohledu na hereckou techniku i řemeslo jako takové, stejně tak ho můžeme považovat za zakladatele moderního přístupu k herectví, z něhož čerpali autoři dalších hereckých metod a technik.

3. Michail Čechov a jeho herecká metoda

Těžiště své práce spatřujeme v koncepci herectví Michaila Čechova, která do jisté míry vychází z metody Stanislavského, respektive se můžeme domnívat, že bez Stanislavského by nebyla ani Čechovova herecká technika. Čechov postupně rozvíjel svou hereckou kariéru, dostal se do Moskevského uměleckého divadla, ale vzhledem k politické situaci Rusko po revoluci opustil. Působil v různých evropských zemích, jeho předposlední destinací byla Velká Británie. V ní pracoval v herecké škole, která se, spolu s Čechovem, na sklonku druhé světové války přesunula na západní pobřeží Spojených států amerických. Tam prožíval Čechov druhou vlnu tvůrčí práce.

Roku 1891 se Alexandru Čechovovi, staršímu bratru Antona Pavloviče Čechova, narodil syn Michail Alexandrovič. Již na gymnáziu hrál ochotnické divadlo, v 16 letech byl přijat do Divadelní školy A. S. Suvorina, po jejímž absolvování se stal členem hereckého souboru Divadla literárně-umělecké společnosti v Petrohradě. Při hostování MCHT v Petrohradě v březnu 1912 zpozorovala herečka Olga Knipperová, členka souboru, Čechovův talent a představila ho samotnému Stanislavskému. Čechova do souboru přijali a ten se s matkou odstěhoval do Moskvy. Na hlavní scéně ztvárňoval spíše malé nevýrazné a pro hru nevýznamné role. Při divadle ale existovalo Studio MCHT, v němž Stanislavskij společně se Suleržickým a Vachtangovem zkoušel svou metodu a učil herce rozvíjet jejich talent. Ve studiu vznikala představení, v nichž hrál Čechov větší role, avšak většinou představoval starší nešťastné osoby. V těchto charakterech se nejvíce projevovalo jeho nadání.

Ve třiatvaceti letech se oženil s Olgou Knipperovou, neteří stejnojmenné členky souboru MCHT, avšak navzdory tomu, že se jim narodila dcera, se manželé o tři roky později rozvedli. Olga Čechovová odjela do Německa, kde se proslavila jako herečka v době nacismu. Po rozchodu s manželkou propukla u Michaila Čechova psychická nemoc, která se projevovala úzkostnými stavy, jež měly za následek mimo jiné i strach vyjít z domu. Jelikož finanční situace Čechova byla kvůli nemoci a nemožnosti pracovat tíživá, založil na

radu přítele své první Čechovovo studio. V něm žáky seznamoval s poznatky Stanislavského systému a zároveň rozvíjel své názory na techniku herectví. Po uzdravení se vrátil do divadla i Prvního studia²².

V roce 1922 po smrti Vachtangova stanul Čechov ve vedení Prvního studia. Po premiéře Hamleta, v němž hrál hlavní roli, se studio postupně oddělilo od MCHT, přijalo název MCHAT-2 a fungovalo jako samostatné divadlo. V říjnu téhož roku vyslechl přednášku Rudolfa Steinera, jež částečně ovlivnila jeho pohled na svět, umění a v důsledku toho také hereckou techniku. V divadle rozvíjel svou metodu, ale někteří herci s ní nesouhlasili, stejně tak byla kritizována představení, která režíroval. Kvůli politické situaci a sílícímu nátlaku na výběr her se Čechov rozhodl, že se z letního zahraničního pobytu v roce 1928 už do Ruska nevrátí.

Nejprve hrál v Berlíně u Maxe Reinhardta,²³ poté zkusil štěstí v Paříži, ale tam ho publikum příliš nepřijalo. Ve 30. letech působil v pobaltských republikách a v roce 1935 odjel s bývalými kolegy z MCHT na turné do USA. Tam mu sice navrhli, aby u nich zůstal a přednášel svou i Stanislavského metodu, ale Čechov nabídku nepřijal, neboť mu manželé Elmhirstovi navrhli, aby založil vlastní studio v Anglii. V Dartington Hall tak vedl divadelní soubor Chekhov Players, který se na počátku druhé světové války přesunul do Connecticutu. Jelikož většina herců byla nucena odejít bojovat na frontu, soubor se rozpadl a Čechov se přestěhoval na západní pobřeží do Hollywoodu, kde se vedle pedagogické činnosti věnoval i herectví. Dne 1. října 1955 Michail Čechov zemřel. Leží pochován na hřbitově v Hollywoodu.

²² Vzhledem k založení dalších studií toto přijalo označení „první“. Studia existovala za účelem rozvoje a nácvičky systému Stanislavského. Pod vedením Leopolda Suleržického vzniklo při divadle studio v roce 1912, jehož cílem bylo propojení pedagogiky s experimentem. V tomto studiu působil i Jevgenij Vachtangov, který kladl důraz na vnitřní prožívání postavy a jeho spojení s vnějším ztvárněním.

²³ Max Reinhardt (1873–1943) Rakouský divadelní režisér působící zejména v Německu. Začínal jako herec v Bratislavě, Vídni, následně v Berlíně, kde se seznámil s naturalistickým divadlem. K němu získal odpor, vyznával spíše barokní a pohádkové ztvárnění hry. Začal režírovat ve stylu impresionistického novoromantismu za pomoci nových technik (otáčivé jeviště, elektrické a barevné světlo, běžící pás nebo kontrast barev). Po roce 1933 emigroval do USA, kde režíroval a vyučoval režii a herectví.

Základní údaje o jeho díle viz: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Slavné osobnosti divadla*. Praha: Brána, 2004, s. 121–122.

3.1. Učení Rudolfa Steinera

Myšlení i samotná metoda Michaila Čechova jsou ovlivněny názory Rudolfa Steinera. Filosofická podstata Čechovovy metody je jedna z věcí, která ho odlišuje od Stanislavského. Ten pouze předkládal své myšlenky o herectví, zatímco Čechov hledá vyšší pravdu, respektive filosofii, která mu pomůže pochopit fungování člověka a jeho vědomí.

Rudolf Steiner (1861–1925) vyrůstal v Rakousku-Uhersku, zajímal se spíše o přírodní vědy, ale postupně získával znalosti o filosofii. „Pocítil jsem, že myšlení může být rozvinuto v sílu, která obsahuje věci a děje světa. ‚Hmota‘, zůstávající ležet mimo myšlení, o které se pouze přemýšlí, byla pro mne nesnesitelnou představou. Stále jsem si říkal, že to, co je ve věcech, musí vejít do myšlenek člověka.“²⁴ Steiner si nechtěl připustit, že by příroda byla složena pouze z atomů, které jsou hybateli světových jevů; tušil, že za vším stojí něco vyššího. Z finančních důvodů se musel věnovat výchově synů vídeňského obchodníka, což přispělo k jeho myšlenkám a následné teorii waldorfského školství, jehož se využívá dodnes. Ve volném čase se scházel mimo jiné s theosofy, kteří se zajímali o ezoteriku a okultní nauky. S jejich názory se Steiner částečně rozcházel, přesto byl pozván, aby v Theosofické knihovně proslovil přednášku o Nietzsche, na ni navázala čtení o spojení mystiky s přírodními vědami. Myšlenky o potřebě vyjít při individuálním poznání člověka z všeobecného poznání vyšly v knize *Theosofie*, prvním díle formujícím pozdější teze antroposofie.

Antroposofie je podle jejích stoupců jednou z koncepcí křesťanství. „Říkají, že je to křesťanství přiměřené člověku nového věku a že nabízí dnes všem, co dříve tvořilo obsah ezoterní grálové a rosikruciánské tradice a že podobně navazuje i na předkřesťanská mysteria.“²⁵ Podle Steinera nebyla tedy antroposofie vědou, nýbrž kladla důraz na sebepoznání a proměnu sebe sama. Na rozdíl od antropologie se jedná o duchovní učení, jehož cílem je poznání člověka získané propojením duchovního světa s hmotným. Základem je trojčlenné pojetí podstaty člověka – duch, duše a tělo. Antroposofie rozlišuje tři různá těla –

²⁴ NEJEDLO, Michael. *Rudolf Steiner: Muž, který uměl všechno*. Praha: Krásná paní, 2010, s. 10.

²⁵ ŠTAMPACH, Odilo Ivan. *Náboženství v dialogu*, Praha: Portál, 1998, s. 146.

fyzické (spojeno s neživou přírodou), životní neboli ezoterické (umožňuje spojení smyslových podchodů se skutečnými zážitky) a psychické zvané též astrální (v něm je zahrnuto vše duševní, společné se zvířaty).

Rudolf Steiner se zajímal i o umění. Pro své přednášky inscenoval hry, z nichž by posluchači lépe pochopili jeho učení. Nejčastěji se jednalo o Goetheho Fausta. Dodnes v Dornachu ve Švýcarsku stojí budova, postavená Steinerem, nesoucí jméno Goetheanum. Ze Steinerova pojetí kultury nejvíce Čechova inspirovala eurytmie, nový druh umění. Jeho snahou je vyjádřit emoce pomocí pohybu. „Není to ani tanec, ani pantomima, snaží se zviditelňovat motivy duchovního a duševního prožívání člověka vyvolané slovem nebo hudbou.“²⁶

Eurytmie je součástí Steinerovy pyramidy uměleckých odvětví, kterou porovnává s lidskou osobností. Na nejnižším stupni je architektura (fyzické tělo), následuje sochařství jako tělo ezoterické, astrální je symbolizováno malířstvím. Pokud se projevuje ego skrz astrální tělo, vzniká hudba; pokud se ego spojí s duší, rodí se poezie a drama. Nejvyšším bodem je pak eurytmie, která povstává v momentě, kdy se duch prezentuje za pomoci duše. Významnými prvky v herecké metodě Čechova proto byly hudba a zvuk. „Herec měl provést spojení mluveného slova, gesta a mimiky takovým způsobem, aby přenášel bezprostředně do divákovy vědomí to, co se děje hluboko v nevědomí lidské osobnosti.“²⁷

3.2. Herecká metoda

Co Čechov soudí o dobovém herectví, je patrné z následujícího citátu: „Как жаль, что русские актеры в большинстве до сих пор еще мало любят и ценят форму. Правда, им трудно искать ее. Им не хватает специальной для этого подготовки. Что же касается театральных школ, то преподавание в них велось, да и теперь ведется без всякого плана и системы. Преподавателями бывают прекрасные актеры, но плохие теоретики

²⁶ NEJEDLO, Michael. *Rudolf Steiner: Muž, který uměl všechno*. Praha: Krásná paní, 2010, s. 47.

²⁷ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*, Praha: KANT – Karel Kerlický, 2011, s. 46.

по вопросам психологии актерского творчества. Они не заботятся о том, чтобы дать молодому актеру методы, при помощи которых он научился бы сознательно владеть своим творчеством. Обычно ученики *имитируют* своих преподавателей, но не получают от них *знаний принципиального порядка*.“²⁸ Takové přesvědčení vedlo Čechova k vytvoření několik spisů o technice herectví.

Michail Čechov byl a je považován za skvělého herce, přesto se na jeho pedagogickou činnost snesla řada odsuzujících soudů. Jejich základ tkvěl zejména v tom, že z důvodu Čechovova pobytu v mnoha zemích neměl tolik možností, jak rozvíjet svůj vlastní herecký talent. „Takto jeho osud cítil i Stanislavskij, když psal Haroldovi Clurmanovi, americkému propagátorovi ‚systému‘, že Čechov je vynikající herec, ale slabý režisér a pedagog.“²⁹ Jak ale můžeme vyčíst z Čechovových vlastních slov v citaci uvedené na začátku, věděl, jak hrát, avšak zároveň se o to chtěl podělit s dalšími, nejen začínajícími herci. Ačkoli se k vytvoření příruček a učebnic dostal až v druhé fázi života v zahraničí, tedy ve Spojených státech, o to více reflektují dlouhé přemýšlení a zdokonalování herecké metody.

Sám Čechov rozdělil příručku pro herce do tematických okruhů, přičemž u každého z nich předkládá několik cvičení za účelem osvojení probírané látky. Některé celky prohlubují názory Stanislavského, jiné jdou proti jeho myšlenkám a také rozvíjejí témata Stanislavským nepovšimnutá. Jak píše Čechov v úvodu knihy o herecké technice: „Na mnoho otázek, které mohou napadnout během čtení jednotlivých kapitol i při jejich následné rekapitulaci, si nejlépe odpovíš praktickou aplikací daných cvičení.“³⁰

3.2.1. Hercovo tělo a psychika

Tělo a psychika musí společně kooperovat, tělo by mělo odrážet veškeré projevy psychiky, každou emoci a vnitřní pohnutky. Čechov si je vědom, že takových herců je pomálu, proto doporučuje fyzická cvičení. Pokud takovému přístupu podlehnou, jejich tělo se

²⁸ ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010, s. 27.

²⁹ НУВНАР, Jan. Divadelní poslání emigranta Michaila Čechova. *Divadelní revue*, 2002, č. 2, s. 76.

³⁰ ЧЕХОВ, Михаил. *o herecké technice*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1996, s. 11.

stává otupělým a povrchním. „Herec se začíná uchýlovat k všemožným divadelním trikům a kliše a brzy si vypěstuje celou řadu vnějších charakterizačních šablon a pohybových manýr.“³¹ Herec by neměl divákovi přehrávat skutečnost, každodenní život, ale svým talentem zprostředkovat umění, díky němuž lze nahlédnout za vnímanou podobu světa.

Vedle těla je ale potřeba rozvíjet i psychiku. Toho lze nejlépe dosáhnout rozšiřováním intelektuálních schopností a znalostí. Čechov například radí se zamyslet při čtení historického románu nad myšlenkovými pochody hrdinů, aniž by jim čtenář podsouval svoje názory a morálku. Stejně tak se má herec vžít i do lidí, kteří mu nejsou sympatičtí. S tím ruku v ruce přijde i schopnost potlačit osobní hodnocení, čímž se urychlí rozvoj herecké dovednosti. Konečně třetí podmínkou pro správné fungování těla a psychiky je naprostá poslušnost těchto dvou složek. Herec tak vypustí prvek náhody a jeho umění bude mít pevné základy.

Ve cvičení k látce těla a duše radí Čechov dělat velké pohyby, zapojit do nich veškeré svalstvo, přesto se však vyhnout zbytečnému svalovému napětí. K tomu doplňuje cvičení pro mysl, při němž nám mají prováděné pohyby připomínat mořské vlny, jež přicházejí a mizí. Při provádění těchto pohybů si pod okolním vzduchem představujeme sochu, kterou modelujeme rukama.

Dle Čechova obsahuje velké umělecké dílo čtyři kvality – lehkost, formu, krásu a celistvost. To samé musí proniknout i do kvalit herce, ačkoli je autor metody přisuzuje jen tělu a řeči, neboť to jsou jediné nástroje, jimiž je herec ve spojení s divákem. S lehkostí je možné hrát i těžkopádné pohyby, nejlépe pozorovatelná lehkost je například v herectví Charlieho Chaplina. Krása má dvě podoby – vnější způsobenou předváděním a onu vnitřní, jež má kořeny uvnitř člověka. Nabízí se otázka, jak s „krásou“ ztvárnit ošklivé postavy, tak, aby představení nebylo ochuzeno o kvalitní herecké výkony. „Ale esteticky zahrané nepříjemné téma, postava či situace si zachovávají povznášející moc a publikum inspirují.“³²

³¹ ČECHOV, Michail. *o herecké technice*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1996, s. 14.

³² Tamtéž, s. 21.

3.2.2. Představitost a ztělesňování postav

V následující citaci Michail Čechov nastiňuje základní myšlenku herecké představitosti, jež by měla být součástí studia role: „Наше вдохновение вело нас за пределы чувственного мира. Оно выводило нас из узких рамок личного. Ты сосредоточен на самом себе, ты копируешь свои собственные эмоции и с фотографической точностью изображаешь факты окружающей тебя жизни. Мы, следуя за нашими образами, проникли в сферы, для нас новые, нам дотоле неизвестные. Творя, мы познавали.“³³ Zároveň je z Čechovových slov čitelné, co soudí o hercích, kteří pouze kopírují s až podivnou přesností své emoce.

Během přípravy na roli si herec klade doplňující otázky, díky nimž se s postavou seznamuje blíže. Zejména to jsou dotazy jako „Co by udělal, kdyby...“ nebo „Není má postava starší, smutnější, línější, než jsem původně myslel?“. Pod vlivem režiséra se postava rozvíjí, herec o ní pomalu začíná vědět téměř vše. V momentě, kdy je aktér s rolí spokojen, probudí se v něm touha hrát. V oblasti vztahů k dalším hrdinům představení se odpověď hledá o něco dále. V běžném životě vidíme lidi zvnějšku, ale o jejich psychickém životě netušíme mnoho. U postav je tomu jinak, neboť k seznámení s vnitřním světem postav tvůrčí představitost.

Stejně jako sochař vidí a cítí vnitřní sílu svých soch, musí herec znát a vnímat city své role. Autor dramatu svůj talent prokázal napsáním díla. Aktér se ale nemůže spolehnout na hotové představení, musí do ztvárnění vložit své nadání. Čechov soudí, že největším přínosem herce pro hru je odkrytí duševní hloubky postavy. Projeví svůj talent představením postavy tak, jak ji vidí a cítí právě on. Zdůrazňuje, že pokud herec používá pro všechny postavy své osobní pohyby a myšlenkové pochody, jsou pak všechny jeho role stejné. „Tvořit v pravém slova smyslu znamená objevovat a ukazovat nové skutečnosti.“³⁴

Procvičení a zdokonalování se v představitosti může podle Čechova umělec následovně. Nejprve si otevře knihu na libovolném místě a přečte jedno slovo. i pouhá spojka

³³ ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010, s. 348.

³⁴ ЧЕХОВ, Михаил. *o herecké technice*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1996, s. 29.

začne vyvolávat představy. Takto opakuje proces s dalšími slovy, až nakonec nechá představu plynout a pár minut ji pozoruje. Nyní přichází práce s představivostí, neboť herec začne klást svému obrazu otázky i příkazy, čímž ho mění podle svého. S tím jdou ruku v ruce psychologická vybídnutí – „Ukaž mi, jak se tváříš při setkání s matkou“ nebo například „Vzpomeň si na svého zemřelého syna a plač“. Výše zmíněný postup lze pak snadno aplikovat na hru, konkrétně pak na rozvoj postavy v myšlenkách.

3.2.3. Atmosféra

Pod pojmem atmosféra chápe Čechov dva odlišné obsahy. První atmosféra je uvnitř herce, jenž si vytváří své vlastní prostředí, které následně vystupuje na povrch a spojuje se s atmosférami dalších postav hry. Druhá existuje mezi diváky v hledišti a herci na jevišti. Vzájemně se ovlivňují, ačkoli se povětšinou herec přizpůsobí náladě diváků. S pomocí atmosféry vytvořenou herci pronikne divák hlouběji do představení, a ač takové ponoření původně nezamýšlí, nechá se atmosférou ovlivnit. Jako příklad může posloužit úvodní scéna Gogolova *Revizora*, v níž se hrdinové dohadují o potenciálním trestu po příjezdu revizora. Bez atmosféry sice intelektem pochopíme, oč se jedná, ale s ní „budete vnímat obsah této scény jako katastrofu, která se vznáší ve vzduchu, jako konspiraci, stísněnost a téměř mystickou hrůzu“³⁵. Zároveň je divákovi přiblížen osud a duše postav.

Kontrast atmosfér na jevišti způsobuje dramatičnost hry. Může to být například sklíčený hrdina bojující s rozjařenou atmosférou ostatních postav nebo naopak souboj dvou silných atmosfér, kdy jedna postupně pohlcuje druhou. To pak v divákovi vyvolá pocit estetického uspokojení a vede k ukončení příběhu. Mezi prostředky, jimiž lze atmosféry dosáhnout, patří světla, stíny, hudební a zvukové efekty, postavení herců na jevišti nebo tón, barva a intonace jejich hlasu. Při vytváření atmosféry „jde tedy o hledání a tvoření organického prostředí jednání postavy, které divák stejně tak bezprostředně prožívá“.³⁶

³⁵ ČECHOV, Michail. *o herecké technice*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1996, s. 41.

³⁶ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*, Praha: KANT – Karel Kerlický, 2011, s. 49.

3.2.4. Psychologické gesto

Kapitola o psychologickém gestu patří k tomu nejvýznamnějšímu, co Čechovova metoda herectví přinesla. Autor v ní rozebírá jednotlivá gesta, která herci pomáhají snadněji vyjádřit emoce. Pokud je vnitřní přání silné, bude takové i gesto. V opačném případě může slabá emoce vyvolat pouze nevýrazný fyzický pohyb. Cvičení psychologických gest má tedy za úkol naučit herce dosáhnout pohybem silné emoce. „Вы не можете *захотеть* по приказу. Ваша воля не подчиняется вам. Но вы можете *сделать жест*, и ваша воля будет реагировать на него.“³⁷ Zároveň je nezbytné zmínit, že právě učení o psychologickém gestu je inspirováno eurytmií Rudolfa Steinera. Mezi psychologickým a eurytmickým gestem vidí Čechov rozdíl. Zatímco to eurytmické je univerzální, psychologické je jeho konkrétní podobou.

Nejprve se Čechov zaměřuje na gesta znázorňující základní vnitřní stavy jako odstrčení, přitáhnutí nebo objevení něčeho. Miloš Mistrík poukazuje na vliv Rudolfa Steinera, neboť se nejedná o přirozená obyčejná gesta, nýbrž o archetypální gesta, která jsou modelem pro všechna ostatní.³⁸ Důležité je ovšem zmínit, že nácvik role s pomocí gest má pouze edukativní význam, na jevišti se ve své statické podobě objevit nesmí. Psychologické gesto má tedy sloužit k nácviku a pochopení postavy, jež herec ztvárňuje, a zároveň je po přečtení hry prvním krokem k poznání a sblížení se s rolí. Od jednoho statického gesta se herec postupně propracovává k dalším, dokud jejich sledem nevznikne ucelená představa o postavě.

Michail Čechov vypracoval šestnáct základních gest, jež jsou všechna zachycena v Příloze č. 1. Cvičení k tomuto tématu se víceméně zaměřují na popis jednotlivých gest, jejich význam a způsob provedení. Jelikož žádná z dostupných publikací o Michailu Čechovovi v češtině se nevěnuje všem gestům, dovolím si zde popsat všechna gesta tak, jak jsou dostupná v ruském originále.³⁹

³⁷ ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010, s. 370.

³⁸ MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. století*. Bratislava: VEDA, 2003, s. 57.

³⁹ Přehled všech gest naleznete v Příloze č. 1.

Pro osvojení role předkládá Čechov tři gesta na příkladu postavy starosty, z něhož máme mít dojem, že směřuje za svými cíli, ale chová se zbaběle, čemuž odpovídá gesto na Obrázku č. 1. Toto gesto vyvolá v herci další nutkavou potřebu se pohybovat, tím pádem se rozvíjí jeho pohled na roli. Po Obrázku č. 2, na němž se postava těžce a pomalu přikrčila, pokračuje hercovo tělo do Obrázku č. 3, který Čechov popisuje takto: „[...] жест получает уклон в сторону (хитрость), руки сжимаются в кулаки (напряженная воля), плечи приподняты, все тело слегка пригибается к земле, колени сгибаются (трусость), ноги слегка повернуты вовнутрь (скрытность).“⁴⁰ Gestem herec pronikne do role bez předsudků, které by mohl racionálním studiem postavy získat, a zároveň se při ztvárnění role do ní vžije, nesehraje ji pouze s vědomím nabytých poznatků.

Na následujících Obrázcích č. 4, 5 a 6 vysvětluje Čechov využití psychologických gest pro jednotlivé akty hry na příkladu Ženitby N. V. Gogola, respektive prvním aktu, scéně devatenáct (ženichové a Agáta Tichonovna). Po příchodu posledního ženicha na jeviště nastává ticho, atmosféra je plná strachu a naděje. Gestem z Obrázku č. 4 se snaží herec zaujmout co nejvíce svého okolního prostoru, představuje si při tom, že rukama zvedá horkovzdušný balón. Prázdnota a nejistota je viditelná u všech, ženichové mluví o počasí. Napětí roste, prostor se zužuje a aktér rukama balón sundává, dokud ho pevně nesevře v náručí (Obrázek č. 5). Scéna končí útekem nevěsty, jež nevydržela vypjatou situaci. Výbušnou atmosféru zachycuje gesto z Obrázku č. 6.

Atmosféra je pro Čechova důležitá, proto poukazuje i na možnost využití psychologických gest k jejímu ztvárnění. Tentokrát si autor vybral pro názornou ukázkou závěrečnou scénu Gorkého hry Na dně, v níž se nečekaně mění atmosféra.⁴¹ Nejprve může herec pociťovat ostrou bolest a údiv, které se následně mění v sklíčenost. Na gestu z Obrázku

⁴⁰ ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010, s. 374.

⁴¹ *Дверь быстро открывается.*

Барон (*стоя на пороге, кричит*). Эй... вы! Иди... идите сюда! На пустыре... там... Актер... удушился!
(*Молчание. Все смотрят на Барона. Из-за его спины появляется Настя и медленно, широко раскрыв глаза, идет к столу.*)

Сатин (*негромко*). Эх... испортил песню... дур-рак!

Занавес.

viz: ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010, s. 378.

č. 7 má herec ruce zdvižené, což značí údiv, sevřené pěsti vyjadřují sílu a bolest. Pocity přechází do Obrázku č. 8, v němž je zobrazena přicházející skleslost a smutek. Pokud je bolest silnější, Obrázek č. 9 může být reakcí na sedmé gesto. i tak ale následuje povolení pěští a složení rukou podél těla z gesta osmého. Takové pocítění atmosféry pak herce spojí nejen s ostatními na jevišti, ale i s diváky v hledišti.

Psychologická gesta doprovázejí i nácvik a rozvoj dramatického textu. „Каждый звук, как гласный, так и согласный, невидимо заключает в себе определенный жест.“⁴² K tomuto tématu si Čechov vybral ukázkou z Hamleta, konkrétně pak scénu, v níž Horacio pronáší monolog po prvním setkání s Duchem otce. Nejprve začne pracovat představivost, díky které slyší herec Horaciův monolog, následkem čehož udělá první gesto (Obrázek č. 10). Vášnivý, bouřlivý pohyb vpřed značí snahu zadržet Ducha a proniknout do jeho tajemství. Teprve poté může herec hledat detaily monologu. Horacio se obrací k Duchu s prosbou, ten neodpovídá, Horacio ztrácí trpělivost a v tónu jeho řeči zní popudlivost. Obrázek č. 11 je tak výsledkem kontrastu pocitů, které hrdina má. Následující gesto zobrazující mírný krouživý pohyb ruky, za kterou se táhne i zbytek těla, osvětluje Horaciovy rozporuplné pocity v průběhu jeho řeči k Duchu. Obrázek č. 13 pak zobrazuje pocity Hamleta, snahu o pád vzad, hluboko, do tmy. Ruce s tělem se zaklání, dlaně se otevírají a herec padá do záklonu. Toto psychologické gesto znázorňuje bolest, strach a chlad.

Poslední tři psychologická gesta využívá Čechov při cvičeních. Na Obrázku č. 14 herec nejprve provede gesto po vyslovení věty: „Chci být sám“, a až poté zkoumá, jaké pocity v něm vyvolává. Po tomto kroku se postupně mění fyzická část gesta, v důsledku čehož se rozvíjí i další vnímané pocity. V závěrečném cvičení žádá Čechov své studenty, aby gesto otevření (Obrázek č. 15) a zavření (Obrázek č. 16) zkoušeli v různém tempu a prostoru, což jim pomůže k hlubšímu uvědomění si práce těla a duše.

Jak již bylo zmíněno výše, psychologická gesta jsou jedním z nejdůležitějších témat Čechovovi metody. Gesta popsána výše jsou ta základní, během nácviku role jich ale může

⁴² ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010, s. 380.

vzniknout mnohonásobně více. Pro osvojení si této techniky Čechov zvolil šestnáct názorných obrázků, s jejichž pomocí se herec naučí nejen pracovat se svým tělem, ale uvolnit se a nechat postavu, aby do něj pronikla.

3.2.5. Ztělesnění

Stejně jako neexistují dva stejní lidé, nelze najít ani dvě stejné herecké postavy. Hercovým úkolem je najít rozdíly mezi ním a postavou. Způsob ztělesnění postavy dělí Čechov na vnitřní a vnější, obě jsou provázané a bez jedné nelze plně ztvárnit druhou. Hledáním imaginárního těla uskutečňuje herec nejkratší cestu k zobrazení postavy. Nejprve si určí charakteristické rysy postavy, které s pomocí představivosti zapracovává do role. Imaginární tělo stojí vedle herce, který si z něj postupně bere oblečení. „A všimli jste si někdy v běžném životě, jak odlišně se cítíte v různém oblečení? [...] Když si osvojíte imaginární fyzickou podobu postavy, ovlivní to vaši psychiku desetkrát víc než jakékoli šaty.“⁴³ Imaginární tělo tak nakonec stojí mezi hercem a postavou, respektive postava přebývá v herci.

3.3. Srovnání metody Čechova a systému Stanislavského

Čechov se proti systému Stanislavského výrazně nevymezoval, spíš ho bral za základ, který dále rozvíjel a upravoval podle svých zkušeností a životní filozofie. Například dané okolnosti ze systému prohlubuje o herecký subjekt, jenž umí ovládnout své tělesné i duševní jednání, aniž by to bylo v rozporu s prožitou realitou. Čechov při práci s herci vycházel z jejich současných prožitků, neobracel se k minulosti, nevyužíval citovou paměť. Zároveň ale herec nemá být před postavou, jeho úkolem je ztvárnit postavu tak, jak to nejlépe dovede, aniž by do ní projektoval část sebe. Aktér je pouze prostředníkem, fyzickým tělem postavy, proto Čechov zdůrazňuje větší zapojení představivosti a improvizace na úkor vlastních pocitů.

Čechov vzpomínal na své poslední setkání se Stanislavským roku 1928 v berlínské kavárně. Schůzku inicioval právě Stanislavskij, který chtěl diskutovat nad rozdíly jeho systému a vznikající metody Čechova. Hlavním rozporem mezi divadelníky v té době byl

⁴³ ČECHOV, Michail. *o herecké technice*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1996, s. 65.

pohled na ztvárnění role, respektive na její osvojení. Po několika hodinách došli k závěru, že se neshodnou, zda je nutno „устранять или привлекать к творческой работе личные, непроработанные чувства актера“⁴⁴, tedy na využití hercovy citové paměti při práci na roli.

Při práci na roli využívá Čechov psychologické gesto. Herec na základě svých pocitů z postavy utváří gesta, dokud si rolí není jistý. Stanislavskij naproti tomu požadoval, aby se aktér k postavě přiblížil jejím nastudováním, seznámením se s životem postavy a za pomoci vlastních prožitků si k ní našel cestu a ztotožnil se s ní. Miloš Mistrík si všímá i rozdílného názoru na publikum: „Тото už nie ako u Stanislavského predmetom hereckého vyžarovania, ale je stále prítomným korektívom pri inscenačnej imaginácii. Jevgenij Vachtangov údajne ‚nikdy nerežiroval bez imaginárnych divákov‘ a Michail Čechov sa v tom s ním jednoznačne stotožňuje.“⁴⁵

Michail Čechov o Stanislavského systému soudil, že je zbytečně složitý a pouze částečně pokrývá obsah jeho metody. Hlavní potíž Stanislavského spočívala v neschopnosti vyučovat a předávat tak systém dál. „Трагедией Станиславского было то, что он не умел преподавать. [...] Он никогда не мог найти способа передавать свои знания другим. Он умел показывать, но не преподавать.“⁴⁶ Na druhou stranu se ztotožňoval s nutností opakovat cvičení až k jejich dokonalému provedení, díky Stanislavského dlouhým zkouškám a cvičením jsou herci МСНТ nejoriginálnější na světě, říkával Čechov studentům.

⁴⁴ ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010, s. 128.

⁴⁵ MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2003, s. 61.

⁴⁶ БЮКЛИНГ, Лийса. *Михаил Чехов в западном театре и кино*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, s. 283.

4. Herecká studia Michaila Čechova

Cílem této kapitoly je představit herecká studia, která založil Čechov za svého života, a ta, jež existují v dnešní době a snaží se udržet jeho metodu stále živou. Michail Čechov během života zřídil několik hereckých studií, v nichž rozvíjel svou metodu při práci se studenty. Za první náznak můžeme považovat domácí studio z konce 20. let, které Čechov otevřel ve svém moskevském bytě, neboť mu psychická nemoc neumožňovala vycházet ven. V tomto případě ale ještě nemůžeme hovořit o metodě, neboť se nejednalo o ucelený koncept, zabýval se spíše herectvím jako takovým a diskutoval s žáky o systému Stanislavského. Po uzdravení se pustil do zkoušení role Chlestakova pod vedením Stanislavského, zároveň pracoval i nad rolí Erika XIV. v režii Vachtangova v Prvním studiu. Mnoho práce tak způsobilo rozpad vlastního studia.

Po roce 1928 působil Čechov už pouze za hranicemi Ruska, při krátkých pobytech v Berlíně, Paříži, Kaunasu a Rize spolupracoval se skupinami herců pod označením studio. V těchto případech se ale nevěnoval pedagogické činnosti, smyslem studií bylo nacvičovat divadelní představení. Z toho důvodu se těmito krátkými „mezihrami“ nebudeme zabývat, neboť sledujeme taková studia, v nichž Čechov rozvíjel svou metodu a předával ji dalším. Za zmínku stojí pokus o otevření studia v Praze, který bohužel nakonec nebyl úspěšný. „V březnu 1930 psal [Čechov] Stanislavskému, že právě odeslal dopis T. G. Masarykovi a prosil jej o přímluvu u Kvapila. Stanislavskij tak učinil, a když byl na léčení v Itálii a setkal se zde s Masarykovou vnučkou Annou, poprosil opět o přímluvu pro Čechova. [...] Pražský projekt nevyšel pro ‚nedostatek finančních prostředků‘ a Čechov byl obrovsky zklamán, i když měl pochopení pro zamítnutí z tohoto důvodu. [...] Jaroslav Kvapil se pak ještě pokusil získat samotného Čechova do angažmá na Vinohrady, ale ten odmítl a odjel s nadějí na studio do Paříže.“⁴⁷

Nejdůležitějším působištěm Michaila Čechova pro rozvoj jeho techniky byl bezesporu Dartington Hall ve Velké Británii, ve kterém působil od října 1935 do prosince 1938.

⁴⁷ HYVNAR, Jan. Divadelní poslání emigranta Michaila Čechova. *Divadelní revue*, 2002, č. 2. s. 77.

K založení herecké školy mu pomohla americká herečka Beatrice Straightová, jejíž matka se podruhé vdala za agronoma Leonarda Elmhirsta, a společně s dcerou se do Británie přestěhovali. Již roku 1925 koupili středověký zámek Dartington Hall, v němž chtěli založit mezinárodní organizaci, kterou by vedli samotní umělci. Po setkání s Čechovem v Americe mu manželé nabídli možnost otevřít divadelní školu. Tu Čechov přijal a přestěhoval se do Británie.

V prvních měsících se učil anglicky, vedle toho se ale také věnoval přípravám na otevření studia a společně s Beatrice Straightovou a její matkou jezdili po celé zemi a nabírali účastníky do tříletého studijního programu. Na podzim roku 1936 skončily přípravy a The Chekhov Theatre Studio, jak se škola nazývala, se 5. října otevřela. Mezi prvními studenty byli nejprve ochotníci s Dartingtonu, později je nahradili povětšinou mladí herci z celého světa. „В одной газете писали, что в имени Дартингтон Холл Михаил Чехов, племянник известного драматурга, завершает работу по открытию «революционной», т.е. авангардной театральной школы.“⁴⁸ Dorothy Elmhirstová plánovala vytvoření divadelní školy, díky které by vzniklo v Dartington Hall i divadlo, jež by bylo součástí světové kultury. Již na počátku 30. let během pobytu v Paříži experimentoval Čechov s takovým typem představení, v němž herci z různých zemí a s rozdílnou znalostí jazyka hráli společně, aby tak vytvořili symbolistické divadelní umění. V tom pokračoval i v Británii.

Studio začalo pracovat s dvaceti studenty ze Spojených států, Kanady, Velké Británie, Austrálie, Nového Zélandu, Švédska, Německa, Rakouska a Litvy. Jeden z účastníků později v rozhovoru vzpomínal, jak kurzy probíhaly. „Vše, co jsme potřebovali, byly tři velké třídy a přepychové okolní prostředí. Učili jsme se pět hodin denně, pět dní v týdnu. Po jedné hodině jsme měli eurytmii, řečové cvičení, kurz výtvarného umění a dvě a půl hodiny s Čechovem. [...] Při lekcích s Čechovem byla první hodina zaměřená na koncentraci při

⁴⁸ БЮКЛИНГ, Лийса. *Михаил Чехов в западном театре и кино*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, s. 234.

práci s tělem, druhá na cvičení s představivostí. Tato cvičení jsme opakovali stále dokola, dokud se nestala součástí nás.“⁴⁹

V informační brožůře, kterou napsal s Dorothy Elmhirstovou, představuje základní teze své budoucí činnosti. Studio se bude bránit nedostatku ideálu v současném naturalistickém divadle, technika herectví bude přezkoumána a oživena tak, aby vnější technika byla propojená s tou vnitřní, a v neposlední řadě chtěl Čechov dosáhnout toho, aby představení bylo podobné hudební symfonii, ve které se všechny prvky propojí na základě daných zákonů žánru. Zároveň měl vizi divadla, které překoná jazykové a národní překážky. „Композиция, гармония и ритм – вот силы нового театра. Такой спектакль будет понятен каждому зрителю, независимо от языка или содержания.“⁵⁰

V Dartington Hall Michail Čechov rozvíjel a de facto utvářel svou metodu. Učil herce, jak pracovat se sebou samými a jak uchopit roli, v dalších semestrech se zaměřil na psychologická gesta a improvizaci. V roce 1937 vyšla v Británii kniha o Stanislavského systému, jež se setkala s nadšeným přijetím. Podle dochovaných záznamů víme, že Čechov systém zařadil do výuky, respektive využil některé jeho části. Díky vydání knihy v angličtině zvládal Čechov lépe vysvětlit svým studentům potřebné termíny.

Na počátku druhé světové války se Čechov rozhodl přemístit Studio do Spojených států ze dvou důvodů. Beatrice Straightová je zaznamenala následovně: „1. По его мнению, вся политическая ситуация в Европе является безвыходной, и он не может в ней работать. 2. Чехов хочет попробовать работать с актерами, обладающими американским темпераментом.“⁵¹ Čechov ve válečné Evropě nemohl pracovat, zároveň toužil vyzkoušet si práci s americkými herci. Studio v Anglii nedosahovalo takového ohlasu, jak předpokládal, přisuzoval to neznalosti Evropanů v oblasti ruské divadelní kultury. Naopak v Americe znali nejen MCHAT, ale zajímali se o ruské herecké metody.

⁴⁹ GORDON, Mel. Michael Chekhov's Life and Work: a Descriptive Chronology. *The Drama Review*. 1983, č. 3, s. 18. (překlad autorka)

⁵⁰ БЮКЛИНГ, Лийса. *Михаил Чехов в западном театре и кино.*, Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, s. 241.

⁵¹ Тамtéž, s. 287.

Beatrice Straightová koupila v Ridgefieldu pozemek bývalé mužské školy s mnoha budovami a studio se tak mohlo přestěhovat z Velké Británie do Connecticutu ve Spojených státech amerických. Elmhirstovi zůstali v Británii, Dorothy vedla kurzy v Dartington Hall. V prosinci 1938 jim Čechov napsal dopis, v němž se pozastavuje nad nevídanou podporou jeho práce a krásou i vybaveností budov v Ridgefieldu. Vedle výuky hostoval se souborem v newyorských divadlech. Z důvodu finanční náročnosti změnil Čechov přístup a začal vytvářet soubor profesionálních herců, s nimiž chtěl vystupovat na Broadwayi se dvěma hrami od Dickense a Dostojevského. V lednu následujícího roku se Studio otevřelo, vedle části studentů z britského Studia přijali šest dalších. Na počátku 40. let bylo hlavní náplní Studia hraní, soubor cestoval po celých Spojených státech a kritika se na adresu The Chekhov Theatre Players vyjadřovala pozitivně. „Группировка актеров и техника их речи, выражение эмоционального и духовного настроения без физического контакта актеров, легкость в передаче идей спектакля – все это достигается Чеховым-режиссером, который направляет актеров к желанной цели. Он понимает их проблемы и деликатно предлагает новые, более совершенные решения для игры.“⁵²

Od října 1941 rozšířil Čechov své působení i do New Yorku, kde otevřel studio na Manhattanu. Sám vedl kurzy pro profesionální herce a režiséry, s výukou mu pomáhali jeho spolupracovníci z Ridgefieldu. V té době již neměl o studenty nouzi, jeho jméno bylo díky hostování a práci ve Studiu známé. Mezi studenty patřili broadwayští herci, kterým se nelíbila přílišná komerčnost amerického divadelního prostředí, a chtěli svůj talent rozvíjet v umělecké atmosféře. „Михаил Чехов приветствовал возможность работать с молодыми бродвейскими актерами, вынужденными считаться с реальностью коммерческого театра, но стремящимся к более углубленному подходу к своей профессии.“⁵³ Na jaře následujícího roku byla většina herců ze souboru povolána na frontu a soubor i obě studia pomalu ukončovaly svou činnost. Michail Čechov byl nucen začít hrát, ačkoli se hraní

⁵² БЮКЛИНГ, Лийса. *Михаил Чехов в западном театре и кино.*, Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, s. 341.

⁵³ Тамtéž, s. 371.

v Británii i Americe vyhýbal. Díky dosavadnímu působení měl snadnou cestu, ale aby se uživil, odjel do Hollywoodu.

Během druhé světové války se západní pobřeží USA stalo centrem evropské kulturní emigrace, která pozvedala uměleckou hodnotu místní kultury. Na druhou stranu Hollywood byl vnímán jako centrum komerční kultury. Nejprve hrál Čechov ve válečných filmech, o jejichž umělecké kvalitě by se dalo diskutovat, poté ztvárnil roli psychiatra v Hitchcockově filmu Rozdvojená duše, za kterou byl nominován na Oscara za nejlepší mužský herecký výkon ve vedlejší roli. Kolem roku 1945 žilo americké divadlo Stanislavského systémem, který se rozhodl Čechov přednášet. Pedagogickou činností dosahoval uměleckého zadostiučinění, filmové role mu naopak zajistily finanční jistotu. S manželkou se přestěhovali do Beverly Hills, kde se Čechovovi zlepšil zdravotní stav, ale celková vyčerpanost způsobila, že zanechal natáčení a vrhnul se na učení a psaní knih.

Na sklonku 50. let začal s výukou herectví, a právě díky osobní zkušenosti se Stanislavským, jenž byl v Hollywoodu populární, neměl o studenty nouzi. Množství herců se podle dochovaných záznamů liší, některá jména jsou ale ve všech: Marilyn Monroe, Gregory Peck, Anthony Quinn, Mala Powers, Gary Cooper, Ingrid Bergman, Arthur Kennedy a společně s nimi i režiséři Arthur Penn či Martin Ritt. Michail Čechov jim pomáhal s nácvikem rolí, zároveň ale vedl i kurzy pro veřejnost.

Současnému stavu hereckých studií zaměřených na metodu Michaila Čechova je věnována druhá část této kapitoly. Roku 1980 Beatrice Straightová otevřela v New Yorku Studio Michaila Čechova, které metodu předávalo devět let. V první polovině 90. let na něj navázal Leonard Petit, jenž založil newyorské herecké studio věnované Čechovovi. Petit byl žákem Blaira Cuttinga, který se učil u Čechova v Dartington Hall i v Ridgfieldu. Pro účely práce jsme zvolili zástupce z několika regionů – konkrétně se jedná o studio v Berlíně, Rio de Janeiro, Los Angeles, New Yorku a Moskvě, s jejichž pomocí ukážeme, že myšlenky Čechova jsou rozšířeny po celém světě.

Michael Tschechow Studio Berlin⁵⁴ bylo založeno již roku 1984 hercem Jobstem Langhansem, který školu vede dodnes. Od roku 1990 je studio součástí německého vzdělávacího systému, neboť nabízí tříletý studijní program čechovovské metody zakončený státní zkouškou. V letech 1992 a 1995 berlínské studio organizovalo první a čtvrtou mezinárodní konferenci na téma Michail Čechov. Vedle metody se studio věnuje i systému Stanislavského.

Michael Chekhov Brasil⁵⁵ sídlí v Rio de Janeiro a je nejmladším z námi popisovaných studií, neboť bylo založeno teprve roku 2010. Za jeho vznikem stojí britský herec a režisér Hugo Moss, jenž žije v Brazílii přes 25 let. Jeho cesta k metodě Čechova byla dlouhá, nadšení, které je cítit z brazilského studia je ale ohromné. Hugo Moss se poprvé seznámil s Čechovem při studiích v Británii v 70. letech, ovšem až o desítky let později sáhl po knize *To the Actor*, aby se mu lépe komunikovalo s herci, které režíroval. Dalších pár let studoval Čechova i eurytmii Rudolfa Steinera, což vyústilo v založení společnosti Michael Chekhov Brasil. Toto studio se věnuje pouze Čechovovi, Stanislavského zmiňují pouze v rámci historie, neboť v jižní Americe je rozšířená spíše variace systému od Lee Strasberga a Hugo Moss zastává názor, že je možné vyučovat metodu Čechova bez nutnosti osvojit si i další techniky. V Rio de Janeiro pořádají workshopy v délce od dvou dnů do dvou měsíců, všechny prohlubují znalosti herců v oblasti herecké techniky Michaila Čechova.

V Los Angeles⁵⁶ existuje Chekhov Studio International, které je o pouhý rok starší než to brazilské. V jeho vedení stojí Marjo-Riikka Makela, finská herečka a režisérka, která přesídlila do Spojených států. Makela studovala na mnoha místech světa, vedle Čechova má široké znalosti systému Stanislavského. Vědomosti získala například v Ruské akademii divadelního umění nebo praxí v Classic Stage Company v New Yorku či Divadelním studiu Stanislavského ve Washingtonu. Díky širokému záběru hereckých metod, které Makela

⁵⁴ MICHAEL TSCHÉCHOW STUDIO BERLIN. *Michael Tschechow Studio Berlin* [online]. Michael Tschechow Studio Berlin [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: http://www.mtsb.de/index_en.php

⁵⁵ MICHAEL CHEKHOV BRASIL. *Michael Chekhov Brasil* [online]. Michael Chekhov Brasil, © 2012 [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: <http://www.michaelchekhov.com.br/>

⁵⁶ CHEKHOV STUDIO INTERNATIONAL. *Chekhov Studio International* [online]. Chekhov Studio International, ©2014 [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: <http://chekhovstudio.com/>

ovládá, dává každotýdenní lekce hercům a pomáhá jim s nácvikem role stejně jako Čechov na sklonku svého života v Beverly Hills. Podle jejích slov by měl student znát systém Stanislavského a s pomocí Čechova systém aplikovat do hereckého projevu.

Na opačném pobřeží se nachází Michael Chekhov Acting Studio New York⁵⁷, které, jak již bylo zmíněno výše, založil v roce 1992 Lenard Petit a můžeme ho považovat za pokračovatele studia, jež v roce 1980 založila Beatrice Straightová. Lenard Petit je filmový i divadelní herec a režisér, jenž je coby člen Asociace Michaila Čechova často zván do dalších studií světa, aby vedl lekce. Zároveň přednáší na univerzitě v New Jersey a samozřejmě vyučuje metodu ve svém studiu v New Yorku. Studio organizuje několikaměsíční kurzy, v nichž představuje i Stanislavského systém, ačkoli Petit zastává názor, že Čechova lze pochopit i bez znalosti systému.

Poslední oblastí, na niž se chceme zaměřit, je výuka metody Michaila Čechova v Moskvě, respektive v Rusku. Podle dostupných informací existuje jedna herecká škola, která se věnuje pouze Čechovovi. Jedná se o Театральную Школу Актерского мастерства Образ⁵⁸ se čtrnácti pobočkami v Rusku, Bělorusku a na Ukrajině. Studio vzniklo v roce 1995 na popud herce a režiséra Sergeje Bazarova, po němž dnes nese škola název. Herectví bylo přednášeno podle metody Michaila Čechova, v posledních letech se směřování školy rozrostlo a věnuje se i psychologickým nesnázím, jež herce provází, jako například strach vyjít na scénu, tréma nebo nedostatek tvůrčí energie.

V Evropě jsou následovníci Čechova sdruženi do organizace Michael Chekhov Europe⁵⁹, jejímž primárním cílem je sdílení informací a zkušeností. Členy asociace jsou lidé z několika zemí, konkrétně pak ze Španělska, Nizozemí, Německa, Dánska, Chorvatska,

⁵⁷ MICHAEL CHEKHOV ACTING STUDIO NEW YORK. *Michael Chekhov Acting Studio New York* [online]. Michael Chekhov Acting Studio New York, ©2004 [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: <http://www.michaelchekhovactingstudio.com/>

⁵⁸ ШКОЛА АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА "ОБРАЗ". *Школа актерского мастерства Сергея Базарова* [online]. Школа актерского мастерства "Образ", ©2013 [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: <http://www.obraz-igra.ru/>

⁵⁹ MICHAEL CHEKHOV EUROPE. *Michael Chekhov Europe* [online]. Michael Chekhov Europe [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: <http://www.michaelchekhoveurope.eu/>

Finska, Belgie a Velké Británie. Účastní se workshopů a setkání, která organizuje MICHA, tedy Michael Chekhov Association⁶⁰. Toto mezinárodní neziskové uskupení bylo založeno v Connecticutu roku 1999 spojením sil několika nadšenců a žáků Čechova. Byla mezi nimi například Joanna Merlin, která se pět let učila přímo od Čechova v Kalifornii, nebo Lenard Petit. Cílem organizace je šíření metody, výchova další generace učitelů a znalců metody a v neposlední řadě zprostředkovávání kontaktů mezi studii pořádáním festivalů, workshopů a dalších akcí. Za svou práci byla v roce 2008 Joanna Merlin oceněna Solženicynovou medailí za šíření odkazu Michaila Čechova v zahraničí.

Pedagogickou činnost Čechova shrňme takto: za svůj život založil a vedl několik hereckých studií. První z nich bylo v Dartington Hall v Británii, kde naplno rozvinul svou metodu a zároveň našel smysl svého dalšího počínání. Kvůli druhé světové válce se studio i s většinou studentů přestěhovalo do Ridgefieldu ve Spojených státech amerických, ke kterému později přidal studio v New Yorku. Zapojení Američanů do války opět donutilo Čechova přemístit své působiště, tentokrát na západní pobřeží USA. Touto změnou již nemohl čerpat z finanční podpory manželů Elmhirstových ani jejich dcery Beatrice Straightové, kteří mu poskytovali prostředky v Británii i Americe. Čechov tedy začal hrát ve filmech, což po několika letech vyměnil za kurzy herectví a psaní knih o své metodě.

Zřejmě kvůli Čechovově emigraci v roce 1928 se jeho metoda šířila a uplatňovala mnohem více v západním světě, respektive za hranicemi Ruska. Současná situace Čechovově metodě přeje, ve světě fungují desítky hereckých studií, jejichž cílem je předávat vědomosti a praktické zkušenosti s metodou, sdružují se do mezinárodních asociací a spolupracují i s Ruskem, které se snaží dohnat zameškané roky a rozšířit metodu Čechova v maximální možné míře.

⁶⁰ MICHAEL CHEKHOV ASSOCIATION. *Michael Chekhov Association* [online]. [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: <http://www.michaelchekhov.org/>

5. Závěr

Moskevské umělecké divadlo na počátku 20. století způsobilo obrodu ruského divadla. V jeho čele stála mimo jiné osobnost Konstantina Sergejeviče Stanislavského, jenž se zaměřoval na změnu způsobu herectví, k čemuž mu dopomohla i dramata Antona Pavloviče Čechova. Systém Stanislavského vznikl ve spolupráci s herci, s nimiž v Prvním studiu trénoval a nacvičoval další hry. Stanislavskij rozdělil hereckou metodu na dvě základní složky – vnitřní a vnější. Vnitřní zapojuje podvědomí i vědomí, představuje systém daných okolností, jež determinují směřování představení. Ve spolupráci s režisérem a autorem hry je herec nucen zapojit představivost a dodat postavě minulost, budoucnost či životní zkušenosti. Díky tomu se s postavou seznámí a pochopí její jednání.

Stanislavskij také radí, aby si aktér v mysli dělil hru na dílčí části, zároveň by měl být ale schopen vnímat představení vcelku. S tím souvisí i jeden ze základních kamenů systému, a to sice průběžné jednání a řídicí úkol. Bez průběžného jednání by docházelo jen k přehrávání a tvůrčí práce by se vůbec nezapojila. Spojením těchto jednání hra směřuje k řídicímu úkolu celého představení. Po úspěšném sblížení s postavou je nadaný herec schopen i jejího vnějšího ztvárnění, méně nadaní musí přijmout roli jako své druhé já. V části o vnějších technikách se zabývá pohybem, řečí a prací s uměleckým textem.

Michail Čechov byl jedním z jeho nejnadanějších žáků, hrál v MCHTu i v Prvním studiu, kde svůj talent rozvíjel. Právě díky tomu, že Stanislavskij s herci zkoušel svou techniku, měl Čechov možnost se s ní seznámit přímo od tvůrce a zároveň se proti ní postupem času vymezovat. Metoda Čechova je do značné míry také ovlivněna učením Rudolfa Steinera, s nímž se setkal v roce 1922, a jehož antroposofii, potažmo eurytmii propadl. Stejně jako Stanislavskij i Čechov cítil, že je potřeba divadlo obrodit, což ho vedlo v pozdější fázi života k sepsání příruček a učebnic pro herce. Stěžejním dílem o metodě je kniha O herecké technice, v níž Čechov představuje několik témat, k nimž přikládá cvičení, kterými si herec danou problematiku osvojí.

Čechov například žádá, aby si herec při studiu role pokládal doplňující otázky a díky tvůrčí fantazii tak pronikl do myšlení postavy. Kdyby měl vycházet jen ze svých emocí a zkušeností, všechny jím ztvárněné role by byly totožné. Významným prvkem metody je psychologické gesto, které je součástí poznávání role. Uvolněné tělo se nechává unášet emocemi a herecovo vnitřní pocity z postavy umocňují výrazná gesta. Návčik probíhá tak dlouho, dokud není aktér zcela uvolněn a postava ho neprostoupí.

Pro pochopení Čechovovy metody je nezbytné popsat systém Stanislavského. Stanislavskij bezesporu patří mezi velikány divadla 20. století, můžeme k nim ale řadit i Čechova, ačkoli v evropském prostředí není tak známý jako ve Spojených státech amerických. Jak soudí Jan Hyvnar, je škoda, že Čechov v Praze nezaložil herecké studio, neboť „bychom se seznámili s jeho metodou ještě před poznáváním Stanislavského ‚systému‘, který k nám začal pronikat prostřednictvím knih až za války a především po ní.“⁶¹

To, že Čechova v Evropě téměř neznali, je pravděpodobně způsobeno jeho emigrací do Ameriky. Zatímco v Rusku sbíral zkušenosti a rozvíjel své nadání, v emigraci se převážně věnoval pedagogické činnosti. S pomocí manželů Elmhirstových mohl Čechov založit herecké studio v Británii v Dartington Hall, v němž pracoval se dvěma desítkami studentů podle zásad své metody. Z důvodů vypuknutí druhé světové války se studio přestěhovalo na východní pobřeží Spojených států. Ani tam ale nemělo dlouhého trvání, neboť většina herců byla nucena odejít na frontu.

Jelikož již neměl finanční podporu od Elmhirstových, odjel Čechov na druhý konec země do Hollywoodu, kde začal hrát ve filmech. Jeho talent a ztvárnění role psychiatra v Hitchcockově filmu mu vyneslo nominaci na Oscara. Ze zdravotních důvodů herectví zanechal, přestěhoval se do Beverly Hills a opět začal dávat lekce. Tentokrát už jeho studenty byli známí herci té doby jako například Marilyn Monroe, Gregory Peck, Ingrid Bergman či Mala Powers.

⁶¹ HYVNAR, Jan. Divadelní poslání emigranta Michaila Čechova. *Divadelní revue*, 2002, č. 2, s. 77.

To už samo by mohlo být důkazem, že je Čechovova metoda stále živá. Této otázce a zmapování současné situace se věnujeme hlavně v druhé polovině poslední kapitoly. Herecká studia, která nesou jeho jméno nebo se zabývají jeho metodou, reagovala na otázku o aktuálnosti metody následovně. Například newyorské studio soudí, že: „Michael Chekhov's legacy is thriving today. It is in the middle of a renaissance around the world and that is the direct result of the Michael Chekhov Association.“. V Los Angeles jsou přesvědčeni, že Čechovova metoda je nyní ještě aktuálnější a čeká ji zářná budoucnost: „Yes absolutely and many of Chekhov's students (my former teachers) have told me that now stronger than ever. I am part of the second generation of Chekhov teachers and I feel that the world is finally ready for this technique. As long as I am breathing, and hopefully much further, Chekhov's legacy will be alive! I actually truly believe that it is the next major acting technique of our times (and of the future actor).“. V Berlíně zastávají podobný názor: „Of course. The Ideas of Chekhov's Theatre of the future are getting more and more popular all over the world. One can say that his Ideas just begin to conquer the world.“ a ze studia v Rio de Janeiro sálá nadšení a zapálení pro věc: „Yes, it is very much alive. We are part of a large community of Chekhov actors, teachers and directors stretching from all over the US, across several countries in Europe and as far east as India and China. We always attend the anual MICHA summer conference and it is an event where once gets a true sense of the vibrancy of this legacy.“

Ačkoli je z dostupných informací zřejmé, že Čechovově metodě se věnují i v Rusku, naše komunikace v tomto směru nebyla úspěšná. I přes opakované pokusy se nepodařilo získat odpovědi z ruského studia, které má čtrnáct poboček v oblasti východní Evropy a Ruska. Můžeme se pouze domnívat, co je příčinou, zda se jedná o odlišný přístup k emailové, respektive internetové komunikaci nebo například kulturní rozdíly v oblasti sdílení informací. I přesto je jasné, že metoda Michaila Čechova patří do současného herectví a s velkou pravděpodobností o ní v budoucnosti ještě hodně uslyšíme.

6. Seznam použité literatury a odborných pramenů

- БЮКЛИНГ, Лийса. *Михаил Чехов в западном театре и кино*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. ISBN 5-7331-0212-8
- ČECHOV, Michail. *o herecké technice*. Praha: Divadelní ústav v Praze, 1996. ISBN 80-7008-054-X.
- ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010. ISBN 978-5-17-058518-2.
- GORDON, Mel. Michael Chekhov's Life and Work: a Descriptive Chronology. *The Drama Review*. 1983, č. 3, s. 18. ISSN 1054-2043
- HYVNAR, Jan. Divadelní poslání emigranta Michaila Čechova. *Divadelní revue*, 2002, č. 2. ISSN 0862-5409
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*, Praha: KANT – Karel Kerlický, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.
- LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
- MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava: VEDA, 2003. ISBN 80-224-0779-8.
- NEJEDLO, Michael. *Rudolf Steiner: Muž, který uměl všechno*. Praha: Krásná paní, 2010. ISBN 978-80-86713-67-0.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce: kapitoly o pracovní a umělecké disciplíně herce, jeho etice a vzdělání*. Praha: Athos, 1949.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví. Díl 2. Tvůrčí proces ztělesňování: deník žáka*. Praha: Orbis, 1954.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví: z deníku hereckého adepta*. Praha: Athos, 1946.
- ŠTAMPACH, Odilo Ivan. *Náboženství v dialogu*, Praha: Portál, 1998. ISBN 80-7178-168-1.

Elektronické zdroje:

- CHEKHOV STUDIO INTERNATIONAL. *Chekhov Studio International* [online]. Chekhov Studio International, ©2014 [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: <http://chekhovstudio.com/>
- MICHAEL CHEKHOV ACTING STUDIO NEW YORK. *Michael Chekhov Acting Studio New York* [online]. Michael Chekhov Acting Studio New York, ©2004 [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: <http://www.michaelchekhovactingstudio.com/>
- MICHAEL CHEKHOV ASSOCIATION. *Michael Chekhov Association* [online]. [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: <http://www.michaelchekhov.org/>
- MICHAEL CHEKHOV BRASIL. *Michael Chekhov Brasil* [online]. Michael Chekhov Brasil, © 2012 [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: <http://www.michaelchekhov.com.br/>
- MICHAEL CHEKHOV EUROPE. *Michael Chekhov Europe* [online]. Michael Chekhov Europe [cit. 2014-07-16]. Dostupné z: <http://www.michaelchekhoveurope.eu/>
- MICHAEL TSCHECHOW STUDIO BERLIN. *Michael Tschechow Studio Berlin* [online]. Michael Tschechow Studio Berlin [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: http://www.mtsb.de/index_en.php
- ШКОЛА АКТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА "ОБРАЗ". *Школа актерского мастерства Сергея Базарова* [online]. Школа актерского мастерства "Образ", ©2013 [cit. 2014-07-15]. Dostupné z: <http://www.obraz-igra.ru/>

Пříloha č. 1 – Psychologické gesto⁶²



Obrázek č. 1



Obrázek č. 2



Obrázek č. 3



Obrázek č. 4



Obrázek č. 5



Obrázek č. 6

⁶² ЧЕХОВ, Михаил. *Путь актера: жизнь и встречи*. Москва: Издательство АСТ, 2010, s. 373-398.



Obrázek č. 7



Obrázek č. 8



Obrázek č. 9



Obrázek č. 10



Obrázek č. 11



Obrázek č. 12



Obrázek č. 13



Obrázek č. 14



Obrázek č. 15



Obrázek č. 16

Příloha č. 2 – Odpovědi na anketní otázky hereckých studií

NEW YORK

1. When was founded your acting studio? Whose idea it was and what was his career (e.g. actors, teacher, Chekhov's student)?

The Michael Chekhov Acting Studio was founded by Lenard Petit in 1992. i am Lenard Petit and i am an Actor, Director and Teacher. i was a student of Michael Chekhov's students.

2. Does your studio give lectures only about Chekhov's method or do you teach another acting methods?

The studio is dedicated to the transmission of Michael Chekhov's techniques about acting and his philosophy of the art of the Theater

3. How much do you tell your students about Stanislavski? Do you think it is important to know his system to understand Chekhov's method?

We do speak about Stanislavski because it. Is impossible to speak about acting without speaking of Stanislavski however one could learn Chekhov's method without knowing anything about. Stanislavski

4. Do you think Chekhov's legacy is still alive?

Michael Chekhov's legacy is thriving today. It is in the middle of a renaissance around the world and that is the direct result of the Michael Chekhov Association (MICHA).
www.michaelchekhov.org

RIO DE JANEIRO

1. When was founded your acting studio? Whose idea it was and what was his career (e.g. actors, teacher, Chekhov's student)?

Michael Chekhov Brasil was founded in 2010. It was my idea, although since 2011 the studio has grown and developed together with actress Thaís Loureiro. My background is quite

varied, having worked in several artistic fields (painting, music, writing for film). My connection to M.Chekhov began when i was at school in the U.K. in the 1970's, but i only came back to the work after a long gap when in 2004 i directed a film and turned to the book "To the Actor" for inspiration in my dealings with the actors. Over the next few years i continued exploring as a director and at the same time studying the Eurythmy of Rudolf Steiner. i am trained by and closely connected to MICHA The Michael Chekhov Association (USA).

2. Does your studio give lectures only about Chekhov's method or do you teach another acting methods?

We only teach/work with Michael Chekhov.

3. How much do you tell your students about Stanislavski?

Not very much. We only mention Stanislavski in connection with Chekhov's history or practices within the Chekhov Technique which come directly or indirectly from Stanislavski, such as Objectives.

Do you think it is important to know his system to understand Chekhov's method?

No, i don't think an actor needs any preparation in order discover and practice M.Chekhov's teachings. Regardless of their past training, provided they have an open, inquisitive attitude to engaging with the imagination and the other dynamic principles, it all flows very easily. The only possible obstacles are personal resistance or past habits. Regrettably, most of Stanislavski's teachings practiced in Brazil are a variation on American Method acting as developed by Lee Strasberg, and these habits/training often actually make life difficult when coming to Chekhov's "inspired acting".

4. Do you think Chekhov's legacy is still alive?

Yes, it is very much alive. We are part of a large community of Chekhov actors, teachers and directors stretching from all over the US, across several countries in Europe and as far east as

India and China. We always attend the annual MICHA summer conference and it is an event where one gets a true sense of the vibrancy of this legacy.

LOS ANGELES

1. When was founded your acting studio? Whose idea it was and what was his career (e.g. actors, teacher, Chekhov's student)?

Chekhov Studio International was founded at 2009 by me, Marjo-Riikka Makela.

Here is my bio from our website. It answers your question about my career as an actress, director and teacher.

Marjo-Riikka Makela (SAG, AFTRA, AEA, FIA) is a director, world renowned acting coach, and a professional actress. She has specialized in a variety of different acting techniques, is a long-standing member of the Michael Chekhov Association, and has worked extensively with the M. Chekhov Technique both as an actress and director. Ms. Makela received her training at the Russian Academy of Dramatic Arts (GITIS), holds an MFA in Acting from CSULB, and has extensive stage credits from Europe. Here in USA some of Marjo-Riikka's favorite roles include Medea in direction of David Bridel, Yelena in Uncle Vanya at the Classic Stage Company in NYC, and her work with Sarah Kane and Andrei Malaev-Babel at the Stanislavsky Theatre Studio in Washington DC. Her favorite directing credits include many Anton Chekhov plays, Shakespeare, Schiller, T. Williams, and an abundance of devised work. Recently, Ms. Makela has taught at the Stanislavsky Institute, National Theatre Academy and the National Theatre of Finland, California State University LB, Acting Corps Studios, ActorFest, Chapman University, Loyola Marymount University, The Insurgo Theater Movement, The Actor's Movement Studio (NYC), the INTAR Theater (NYC), The Actors' Gang, University of Southern California, and CalArts MFA programs. Marjo-Riikka does weekly private coaching for many successful TV and film actors and actresses. She has coached actors for films and series such as HER, Togetherness, Reunion, 10 Year Plan, True

Blood, Madmen, CSI, Californication, Mentalist, Castle, Nip Tuck, Alphas, Body of Proof, Ghost Whisperer, Entourage, How I Met Your Mother, General Hospital Night Shift, Bones, Numb3rs, Deadwood, In Treatment ... to mention a few. She has clients around the world, and she has been featured in Back Stage, the Los Angeles Times, American Theater Magazine and several major European publications. Marjo-Riikka is an honorary member of the Stanislavsky Institute.

2. Does your studio give lectures only about Chekhov's method or do you teach another acting methods?

I have taught many other acting techniques (Stanislavsky System, Stella Adler, Meisner etc.) but Chekhov Studio was founded to train actors via Chekhov Technique, to embrace, nourish, honor and further develop the Michael Chekhov Technique and its many possibilities.

3. How much do you tell your students about Stanislavski? Do you think it is important to know his system to understand Chekhov's method?

Yes I absolutely think that actors must know and understand the fundamentals of Stanislavsky technique (the objective etc) and be able to apply this via Chekhov technique.

4. Do you think Chekhov's legacy is still alive?

Yes absolutely and many of Chekhov's students (my former teachers) have told me that now stronger than ever. I am part of the second generation of Chekhov teachers and I feel that the world is finally ready for this technique. As long as I am breathing, and hopefully much further, Chekhov's legacy will be alive! I actually truly believe that it is the next major acting technique of our times (and of the future actor).

BERLÍN

1. When was founded your acting studio? Whose idea it was and what was his career (e.g. actors, teacher, Chekhov's student)?

The Studio was founded in 1984 by me, Jobst Langhans – a short Vita in English you will find on LinkedIn

https://www.linkedin.com/profile/view?trk=tab_pro&id=281374459

or in German on Wikipedia

https://de.wikipedia.org/wiki/Jobst_Langhans

2. Does your studio give lectures only about Chekhov's method or do you teach another acting methods?

The work is focussed on the Method of Michael Chekhov, but we also work with different ways – of course with the Method of K. Stanislavski, who created the modern Theatre and who is the Basic Work for Actors and the Method of Michael Chekhov.

3. How much do you tell your students about Stanislavski? Do you think it is important to know his system to understand Chekhov's method?

This question is already answered in Point 2. Our Students have to be very familiar with the Method of Stanislavski.

4. Do you think Chekhov's legacy is still alive?

Of course. The Ideas of Chekhov's Theatre of the future are getting more and more popular all over the world. One can say that his Ideas just begin to conquer the world.