

**Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta
Katedra rusistiky a lingvodidaktiky**

Rigorózní práce

**Život a dílo Michaila Čechova v kontextu vývoje ruského
dramatického umění**

**Life and Work of Mikhail Chekhov in the Context of Historical
Development of Russian Drama**

Autorka: Mgr. Kateřina Elisová

Konzultantka: PhDr. Radka Hříbková, CSc.

Praha 2012

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně za použití pouze těch informačních zdrojů, které jsou uvedeny v seznamu literatury.

Mgr. Kateřina Elisová

Poděkování

Za trpělivost a pomoc bych ráda poděkovala PhDr. Radce Hříbkové, CSc. Díky patří i mým nejbližším, především Davidovi Vaingátovi.

Abstrakt:

Práce analyzuje vývoj ruského dramatického umění a dále se zabývá různými hereckými technikami a jejich vývojem. Soustředí se na snahy vytvořit hereckou metodu nebo systém, které by pomáhaly hercům osvojit si přirozeně a přesvědčivě postavy, které hrají. V tomto kontextu práce představuje osobnost Michaila Čechova – herce, režiséra, ředitele divadla, pedagoga, teoretika herectví, ale také ruského emigranta nebo synovce Antona Pavloviče Čechova. Čechov byl žákem K. S. Stanislavského, působil v Moskevském uměleckém divadle, později sám založil nebo se spolupodílel na činnosti divadelních studií v Evropě i Spojených státech amerických. Podstatnou část svého života věnoval pedagogické a teoretické práci.

Klíčová slova: antroposofie, archetyp, dramatická forma, dramatické umění, eurytmie, herecká metoda, herecká technika, režie.

Abstract:

The thesis analyzes the historical development of Russian drama and it also discusses various acting techniques and their development. It focuses on efforts to create a method or system of acting which would help the actors perform characters in a natural and persuasive way. In this context, the thesis deals with Mikhail Chekhov – actor, director, theatre director, teacher, theorist of acting, but also a Russian emigrant or nephew of Anton Pavlovich Chekhov. Chekhov was a student of K. S. Stanislavsky. He worked in the Moscow art theatre and later founded and participated in the work of theatre studios in Europe and the United States of America. He dedicated a substantial part of his life to pedagogical and theoretical work.

Keywords: acting method, acting technique, anthroposophy, dramatic arts, dramatic form, directing, eurythmy, the archetype.

Obsah

| | |
|---|-----|
| Obsah | 5 |
| Úvod | 6 |
| 1 Vývoj ruského dramatu | 8 |
| 1.1. Vývoj ruského divadla od počátků do roku 1863 | 8 |
| 1.2. Ruská dramatika druhé poloviny 19. století, Čechovovi předchůdci a současníci | 25 |
| 1.3. Dramatická tvorba Antona Pavloviče Čechova | 36 |
| 1.3.1. Charakteristika Čechovovy dramatické formy | 41 |
| 1.3.2. Čechovovy hry v Čechách | 47 |
| 1.4. Dramatika na přelomu století a počátky ruské moderny (do roku 1917) | 51 |
| 2 Herecké techniky a jejich vývoj | 62 |
| 2.1. Konstantin Sergejevič Stanislavskij | 63 |
| 2.1.1. Stanislavského technika herecké výchovy | 68 |
| 2.1.2. Přívrženci a kritici Stanislavského přístupu k herectví | 76 |
| 2.2. Stanislavskij vs. Brecht | 82 |
| 2.3. Další příklady hereckých technik | 84 |
| 3 Michail Čechov – herec, režisér, pedagog a teoretik | 86 |
| 3.1. Životopis Michaila Čechova | 86 |
| 3.2. Michail Čechov – umělecké působení v Rusku | 93 |
| 3.3. Michail Čechov – herec a režisér, pedagog a teoretik | 99 |
| 3.4. Michail Čechov a jeho herecká metoda | 124 |
| Závěr | 133 |
| Literatura | 138 |
| Přílohy | 140 |
| Resume / Резюме | 161 |

Úvod

Cílem této práce je analyzovat vývoj ruského dramatického umění a v jeho kontextu představit Michaila Čechova.

Práce je rozdělena do tří celků, které, podle mého názoru, mohou jasně ukázat určující aspekty, z nichž se vyvinula komplikovaná a ve své době často nepochopená, ale v každém ohledu umělecky unikátní a novátorská osobnost. Michail Čechov je dnes veřejnosti téměř neznámý, i když během svého života vyvolával nadšené i odmítavé reakce. Byl hercem, režisérem a pedagogem, který se snažil předat své představy o herectví studentům, kolegům i divákům. Chtěla bych zmapovat nejen jeho bohatý umělecký život, ale i vlivy a okolnosti, které jeho tvůrčí a často i osobní život přímo i nepřímo formovaly.

V první části práce se snažím ukázat, jak se vyvíjelo ruské drama od počátků až do modernistických experimentů. Jednotlivé etapy vývoje se řídily určitými zákonitostmi, ať již se jedná o vlivy historické, politické, ekonomické nebo sociální. Každá vývojová fáze měla výrazné osobnosti, které více či méně ovlivnily následující generace nejen ruských dramatiků, režisérů nebo herců. Počátky ruské divadelní kultury jsou obvykle spojovány s 18. stoletím, protože v této době již činoherní umění mělo určitou profesionální formu. První zmínky o existenci divadelní kultury jsou však mnohem staršího data. Hodnověrné důkazy, jako například sošky zobrazující herce, kresby s divadelní tematikou nebo stavby a ruiny divadelních budov, pocházejí již z prvního století našeho letopočtu. Ruská divadelní tradice je tedy velmi dlouhá, zajímavá a inspirativní.

Ve druhé části se zabývám hereckými technikami a jejich vývojem. Opět se snažím najít osobnosti a umělecké směry, které byly pro určité období charakteristické a hlavně natolik originální, že ovlivnily a často stále ovlivňují přístup k herectví a k divadlu obecně. Již v polovině 19. století je patrný zájem přistupovat k hercům a divadlu i z teoretického a didaktického pohledu. Zpočátku ještě nemůžeme hovořit o systematickém hereckém školení nebo konkrétních hereckých technikách, důležité je ale poznání, že herectví neznamena jen deklamovat text a že herec nemůže představovat pouze jeden typ postav. Některé pozdější herecké techniky a metody vzbudily ohlas a modelují přístup k herectví dodnes. Jiné se ve své době zdály originální a použitelné, přesto se neosvědčily. Rozvoj divadla 20. století je neodmyslitelně spojený s hereckou metodou, kterou vytvořil ruský herec, režisér, pedagog a divadelní teoretik K. S. Stanislavskij. Během svého života vychoval celou řadu dobrých herců a osobně nejvíce obdivoval herectví Michaila Čechova, kterého považoval za svého

nejtalentovanějšího studenta. Spolupráce Čechova a Stanislavského byla úspěšná, ale komplikovaná. Povahu jejich vztahu se pokusím popsat a analyzovat.

Ve třetí části práce se zaměřuji na osobnost Michaila Čechova, na tradici, která ho ovlivnila, ale zároveň ho nespoutala natolik, aby se po celý svůj dospělý život nepokoušel hledat nové přístupy k herectví. Michaila Čechova se snažím ukázat jako člověka, který měl jistě své slabé stránky a nedostatky, ale hlavně měl sen, kterému podřídil celý svůj osobní a umělecký život. Chtěl vytvořit divadlo, kterému by rozuměl každý divák, a zároveň věřil, že díky své metodě vychová nový typ herce, jenž bude ve svém herectví absolutně přirozený a pravdivý. V této práci bych chtěla najít odpověď na otázku, zda a nakolik se mu to podařilo.

Informace a podklady k práci jsem čerpala z odborné literatury, kterou jsem získala především v Národní knihovně České republiky (Slovanské knihovně) a v Knihovně Divadelního ústavu. Některé prameny bylo nutné studovat v originálním jazyce (ruský a anglický), protože český překlad neexistuje nebo je nedostupný. Určitá jazyková nejednotnost je patrná při uvádění názvů některých literárních děl. Názvy jsem zapsala kurzívou, obvykle nejprve v českém překladu a následně v originálním jazyce (ruském, anglickém nebo německém). Jestliže literární dílo nebylo do češtiny přeložené, na prvním místě je název v originálním jazyce. Při práci jsem využila především textovou analýzu, historickou a komparativní metodu. Součástí práce jsou textové a obrazové přílohy.

1 Vývoj ruského dramatu

1.1. Vývoj ruského divadla od počátků do roku 1863

Vznik ruské divadelní kultury je obecně spojován s obdobím 18. a 19. století, kdy činoherní umění dospělo do určitého profesionálního stádia. Vychází však z tradic ruského lidového dramatu, liturgických her, školského dramatu a dvorní scény.

Stará Rus měla široké spojení se západními státy, Jaroslav Moudrý například běžně vyměňoval poselství a dary s německým císařem Fridrichem II. a udržoval čilé styky s Byzancí, Maďarskem, Francií a Skandinávií. V družinách moskevských a kyjevských knížat se často objevovali hudebníci a malíři ze zahraničí. Výtvarné a písemné památky z 11. až 15. století dokazují existenci potulných družin skomorochů, jejichž vystoupení se těšila velké oblibě. Církevní výnosy plné zákazů, které měly uchránit věřící před pohanským kultem, dokazují, že skupiny skomorochů působily nejen ve městě, ale i na venkově. Doboví mimové se zapojili do lidových obřadů a slavností, ruskou svatbu té doby si nelze představit bez účasti skomorocha.

V lidovém slovníku se představa veselé a bujaré zábavy propojila s produkcí mimů. V pohádkách a různých slovních hříčkách je jméno skomorocha doprovázeno přívlastky jako ‚veselý‘ nebo ‚bujný‘. V bylinách se o nich mluví jako o ‚veselých mládencích‘. Můžeme snad tedy přijmout představu, podle které ruští skomorochové vystupovali v různorodém repertoáru – vyprávěli pohádky, přednášeli úryvky z hrdinských eposů, předváděli komediální scénky, artistická čísla a drezúru zvířat. Je pravděpodobné, že se moskevští panovníci během 15. století, v době upevňování ruských knížectví a postupného vzniku centralizovaného státu, snažili zvýšit lesk dvora i za přispění skomorochů. Ti v dvorním prostředí vyprávěli například pohádky, uspávali budoucí následníky trůnu i samotné vládce nebo zmírňovali zlost po sporech s bojary.

Většina cizinců, kteří navštívili Rusko během 16. a 17. století, popisovala zálibu místních obyvatel v hudbě, tanci a zpěvu. Často se také podívovali nad skutečností, že se mnozí umělci těšili výsadnímu postavení a dovolili si žertovat i na účet zahraničních hostů. Z církevních zákazů a výnosů je zřejmé, že se skomorochové uplatňovali především v posledních dnech masopustu a o vánočních svátcích. Pravoslavná církev proti nim horlivě vystupovala a znemožnila jejich účast při církevních obřadech pravděpodobně z obavy, že vznikne světské umění, které by nezáviselo na liturgických příbězích a příliš by připomínalo svobodomyšlný duch helénské éry. Přesto začala tradice dostupná lidovému chápání, která

pronikla do ústního podání heroického eposu i národního folklóru, jak dokazují proměny textu *Komedie o Petruškovi* (*Комедия о Петрушке*).

Prvotní verze loutkové *Komedie o Petruškovi* vycházejí z několika shodných principů, kde se nelze obejít bez dynamických výstupů, rvaček a honiček. Hlavní postava Petruška je nepatrný človíček, který se nebojí pustit do konfliktu s představiteli světské moci a obtížné situace řeší vtípně a s nezdolným optimismem. Kompozice komedie byla relativně volná a spojovala spíše samostatné části, takže se text mohl rozšiřovat. Jediným spojujícím článkem byla hlavní postava, Petruška, ke kterému se připojovali další partneři se svými charakteristickými rysy (doktor a jeho šarlatánství, strážník s byrokratickými sklony...).

Petruška byl oblíbencem publika a jeho role se postupně rozšiřovala a prostupovala celou komedií. V jeho postavě se slučovala hrdinská i komediální stránka a zdůrazňoval se především jeho optimistický postoj. Byl obdobou českého Kašpárka nebo anglického Punche. Potulní skomorochové při představeních museli vystačit s jednoduchou zástěnou, skromnými loutkami a nejnutnějším hudebním doprovodem. V 18. a 19. století se nároky obecnstva zvýšily a technická stránka i loutky se značně vylepšily. *Komedie o Petruškovi* ale nechtěla soupeřit s rafinovaností dvorské kultury a setrvala v lidovém prostředí a nadále využívala půvab naivity.

Další část repertoáru ruských skomorochů tvořila různá vyprávění, přednes bylin a úryvky z hrdinských eposů a pohádek, hrdinské, žertovné a historické písně.

V zemi vypleněné nájezdy mongolských a tatarských hord se skomorochové nemohli uchytit na knížecích dvorech a na měšťanské publikum se nespolehali. Byli odkázáni na putování po venkově a často se měnili v loupeživé skupiny, které vesničanům jen působily problémy. V 16. století se množily stížnosti na jejich chování, které se příliš nelíšilo od drancování cizích vojsk. Problematické společenské postavení a špatná ekonomická situace rozhodly o jejich definitivním osudu. Jejich úlohu pak částečně převzalo lidové divadlo.

Lidové drama a divadlo

Oblast lidového dramatu se vyvíjela paralelně a mnohé přejímala z vystoupení skomorochů. Šlo o dvě samostatné linie, které se vzájemně doplňovaly a často připomínaly ještě nezformovanou amatérskou i profesionální tradici.

Bohatá škála ruských lidových zvyků i širší repertoáru skomorochů podmiňovaly žánrové bohatství lidového dramatu. I když lidové texty a jejich pozdější záznamy nebyly přesně označovány, můžeme zde rozeznat drama s množstvím tragických výjevů, drama

s komickými výjev, komedii i tragédií. V podstatě zde byly zastoupeny základní dramatické žánry.

Přínos lidového dramatu a divadla nelze hledat jen ve sféře zábavy nebo ve spojitosti s obřady a zvyky, kterými si lidé zpestřovali fádň život. Carismus udržoval ruský venkov po staletí v negramotnosti, a tak lidové divadlo zprostředkovávalo základní informace o událostech ve světě a komentovalo aktuality. Přesné rozlišení postav podle sociálního postavení odpovídalo zájmům i zkušenostem lidového publika, které sympatizovalo s představiteli poddaných vrstev. Divadlo rozvíjelo lidový smysl pro humor a pomáhalo budovat estetická kritéria nejširší veřejnosti.

Lidové divadlo zřejmě vystačilo se skromnými prostředky. Kostýmy pořizovalo z dostupných materiálů a scéna byla jednoduchá. O hereckém ztvárnění postav existují protichůdné představy. Předpokládáme však, že herci uměli zpívat i tančit a herectví vynikalo výraznou gestikulací a důrazným přednesem.

Lidové divadlo tvořilo významný vývojový mezičlánek bez ohledu na skutečnost, že bylo v 18. století předstíženo postupem školského dramatu a jeho úlohu v městském prostředí převzaly poloprofesionální městské soubory. Jeho význam plně doceníme, když si uvědomíme, že v Rusku lidové drama nahrazovalo vyspělou tradici liturgických her, které se zde díky vyhraněnému postoji pravoslavné církve neprosadily.

Liturgické drama a divadlo

Rigorózní názory pravoslavné církve znemožnily vznik literárních útvarů připomínajících západoevropská mystéria nebo hry a dramata s biblickou tematikou. Nenávisť vůči pohanským kultům, strach z osamostatnění liturgického divadla a jeho možného přechodu do výlučně světské sféry a obavy ze zhmotnění abstraktních církevních symbolů, to vše mohou být motivy nedůvěry pravoslavné církve k divadelnímu umění a neochoty podporovat jeho náročnější tvary.

I když v ruském prostředí nemohly vzniknout rozsáhlejší náboženské hry a liturgické divadlo nesehrálo významnější úlohu vývojového mezičlánku, zachovaly se důkazy o jeho poměrně skromné existenci. Během 14. až 16. století do pravoslavných bohoslužeb vstoupily divadelní elementy, objevily se zpěvné prvky, používala se opona. Pro církevní drama zůstalo vymezené úzké pole působnosti, kdy pouze ilustrovalo vánoční nebo velikonoční biblický cyklus. Většina textů vykazovala skromnou dějovou fabuli a biblická předloha byla jen mechanicky dramatizována. Tak se úloha liturgického divadla přenesla do sféry školského

dramatu, kde bez ohledu na původní didaktické poslání vznikly rozmanitější variace a dostupnější texty, které byly inspirovány lidovým uměním.

Školské divadlo a vertěp

Zárodečná fáze školského dramatu v Rusku nevybočila z hranic biblické tematiky a pouze výjimečně uváděla antické texty. Výrazný úspěch měla například *Hra o cudném Josefovi*, uváděná v kyjevské duchovní akademii (1630–1640).

Představy o divadelním umění se odvozovaly z italských vydání a komentářů Aristotelových a Donatiových spisů. Proto se také trvalo na přesném vymezení žánrů – tragédie, komedie a tragikomedie. Děj tragédií zachycoval utrpení významných osobností, vládců, velmožů a knížat, především legendárních a historických postav. Komedie nevybočovala z moralizujícího podání a volila náměty z měšťanského a vesnického života. Tragikomedie představovala kompromis, který postavy přejímal z tragédie, ale zápletku řešil smířlivě a připouštěl komické situace.

Kompozičně drama odpovídalo tradičnímu pojetí. To znamená úvodní prolog, obsahující charakteristiku zápletky a oslovení publika. Po něm následovalo pět dějství, každé z nich bylo také zahájeno miniaturním prologem. V prvním dějství se uvedla dějová situace a okruh hlavních postav, v druhém a třetím se rozvíjela dějová fabule, ve čtvrtém nastupoval moment nejvyššího napětí, v němž se prakticky konflikt vyřešil, aby se přistoupilo k mechanickému rozuzlení v pátém dějství.

Jednota času a děje byla neporušitelná, ne tak jednota místa, kterou vylučovala převaha historických témat. Všechny vzrušující události, považované v duchu scholastického výkladu Aristotelovy *Poetiky* za neestetické a drastické, se převáděly do nepřímého líčení. Mytologické postavy symbolizovaly základní lidské vlastnosti a nebezpečné úklady, schopné odvést zbožného člověka od víry. Hry podávaly divákovi názorný návod, jak se správně zachovat a sdělovaly mu zásadní poučení.

Rozkvět školského divadla nastal v 18. století, kdy však již muselo soupeřit s dvorní scénou. Vývoj jeho repertoáru předběhla klasicistická domácí dramatika.

Osobitým tvarem školského dramatu je tak zvaný vertěp. Šlo o loutkové divadlo a jeho spojitost s vánočním cyklem, se zvykem vystavovat jesličky. Jako nenáročná ‚přenosná scéna‘ sloužila obyčejná dřevěná krabice o rozměrech 1 x 0,6 x 0,2 m, v níž byly uloženy jesličky. Význam vertěpu je především v jeho schopnosti modifikovat odtažité principy školského dramatu. Vertěp nebyl spoután scholastickou poetikou, neuznával mechanické rozhraní žánrů ani typologii alegorických postav.

Výsledky zkoumání lidového divadla i školského dramatu ukazují, že z domácích pramenů mohla pozvolným vývojem vzniknout profesionální kultura. Z nutnosti rychle překlenout negativní důsledky mongolského a tatarského vpádu však vyplynulo jiné řešení. Dvorní kruhy chtěly dosáhnout úrovně západních vládců a divadlo jako součást okázalých zábav se jim zdálo vhodným prostředkem.

Dvorní divadlo Alexeje Michailoviče

Zájem o divadlo podmiňovala rostoucí ekonomická a politická moc Ruska. Nešlo však o potřebu a úsilí pomoci národní kultuře, ale o snahu vyrovnat se západním panovnickým dvorům. Postupně jsou vydávány rozkazy, aby na ruský dvůr byli zváni hudebníci, tanečníci a ‚komedianti‘. Car Alexej Michailovič nechal v roce 1672 založit vlastní dvorní scénu.

Dvorní divadlo nepřekonalo okamžitě odpor církevních a bojarských kruhů, car však byl divadelní podívanou unesen. Během následujícího roku se ustálila organizace představení. Hrál se vždy od listopadu do začátku půstu. Repertoár vycházel z biblických námětů v podání německého školského divadla. Výběr témat nebyl náhodný, protože biblický příběh propagoval carovo rozhodnutí, souzněl s jeho zájmy a ospravedlňoval je.

Divadlo se postupně osamostatňovalo, zvětšoval se podíl ruské literární tradice a začala se prosazovat světská tematika. Po smrti cara Alexeje Michailoviče dal však jeho nástupce za pravdu církevním kruhům, divadlo zrušil a soubor rozpustil. Existence dvorního divadla se tedy omezila na poměrně krátkou dobu (1672–1676) a nemohla podstatně zapůsobit na vkus publika. Pro další vývoj profesionální kultury měla ale význam skutečnost, že lze spoléhat na domácí síly a prostředky.

Zánik dvorních představení neznamenal, že divadelní umění zcela zaniklo, nadále existovalo divadlo lidové a určitým vývojem procházelo i školské drama. Pětileté působení dvorního divadla zákonitě nemohlo vyrovnat rozdíly v úrovni evropského a ruského divadelního umění. To se dařilo až v petrovském období.

Dvorní divadlo v době Petra I.

Petrovy reformy se nemohly obejít bez vzdělání a bez poznatků, které by zrychlily vývoj domácího hospodářství a obchodu. Rusko chtělo v Evropě zaujmout příslušné místo, které by odpovídalo nejen jeho rozloze, počtu obyvatel, přírodnímu bohatství, ale také nadání ruského obyvatelstva.

Petr I. se neohlížel na představy svých předchůdců, nechtěl vyhledávat utajené domácí zdroje a dávno zapomenuté tradice. Nezabýval se dřívější etapou dvorního divadla a nesnažil se objevit jeho pozůstatky. S temperamentem a energií sobě vlastní hledal odpověď na otázku, zda může divadelní umění, s nímž se setkal v evropském prostředí, podpořit jeho státnické úsilí. Nakolik je schopné propagovat politická, ekonomická a vojenská opatření. Divadelní umění se mu zdálo být ideálním prostředkem, který může prolomit středověké zábrany.

Panovník zval do Ruska zahraniční soubory, podporoval oživení různých zvyků a slavností a požadoval vytvoření her s aktuálními náměty. Představení zahraničních skupin (především německých) však nemohla splnit jeho očekávání. Neznalost ruského prostředí a závislost na neměnném repertoáru vylučovaly větší ohlas. Pomohly však zformovat ruský soubor, který nejdříve tvořilo deset studentů. Ti byli přidělováni k zahraničním souborům, aby se od nich učili. Mezi ruskými a zahraničními herci ale docházelo k logickým střetům, protože zahraniční ‚učitelé‘ pochopili, že jejich úloha skončí ve chvíli, kdy pomůžou vytvořit domácí soubor. Rozpory nakonec přispěly k zániku ruského souboru (1706). Dvorní divadlo bylo zrušeno, zahraniční skupina odjela a domácí herci se vrátili ke svým původním povoláním.

Důležité však je, že divadlo, jak ho chápal Petr I., nebylo dvorní scénou v původním smyslu tohoto slova. Jeho hlediště se otevřelo středním vrstvám, obecnstvo tvořili řemeslníci, kupci, studenti, úředníci a sloužící. Jistý rozpor mezi přesně definovaným záměrem a kompromisním řešením odpovídal tehdejšímu možností a stavu ruské divadelní kultury.

Vedle domácí scény působilo v Moskvě několik amatérských souborů, které byly spjaté s Moskevskou duchovní akademií, školami a nemocnicemi. Jejich repertoár více odpovídal představám cara, i když se často omezoval jen na oslavné ódy. V tomto prostředí se rodily principy ruského klasicizmu a umožnily vznik a úspěch pozdějšího kateřinského dvorního divadla.

Po smrti Petra I. došlo k několika změnám. Dvorní divadlo sice nezaniklo, přemístilo se však do dvorního sídla carevny Natálie Alexejevny a získalo zcela uzavřený ráz. Zahraniční soubory zde vystupovaly především v operních představeních a baletu.

Současně však vznikaly i dobové městské scény, které se zaměřovaly na početnější a lidovější publikum. V obou případech šlo o divadelní umění k osvícenskému pojetí a chtělo na diváky působit výchovně, poskytnout jim obraz mravních vzorů i odstrašujících příkladů.

Období, kdy vznikaly základy ruského profesionálního divadla, bylo charakterizováno mohutným nástupem osvícenecké literatury. Zároveň vznikla i řada institucí tohoto typu – Akademie věd (1725), šlechtická škola v Petrohradě (1732), Moskevská univerzita (1755) nebo Akademie umění (1757). V rozmezí 1752–56 bylo založeno i stálé ruské dvorní divadlo, které se v dalších letech stalo vzorem pro vznik nevolnických divadel aristokratických rodů a městských divadel stálého typu.

Rozvoj ruské kultury, v němž velkou roli sehrálo všestranné nadání M. V. Lomonosova, se nemohl vyhnout ani dramatické literatuře. Pro ruské osvícence bylo otázkou cti uspět v této oblasti. A tak již v roce 1756 zazněla ruština znovu na dvorních představeních.

Výnos ze 30. srpna 1756 stanovil organizační předpoklady vzniku ruského dvorního souboru. Zaručoval pravidelná představení, i když jen ve dvorním prostředí. Dotace byla stanovaná pevnou částkou 5 000 rublů, což byla asi čtvrtina nákladů na ostatní dvorní scény (francouzskou komedii, italskou operu a německý dramatický soubor). Z této sumy dostával ředitel dvorního divadla plat 1 000 rublů a veškeré zisky byly odváděny do státní pokladny. Ruský soubor tedy pracoval v poměrně skromných podmínkách a mezi ním a zahraničními skupinami panovala soutěživost a nevráživost.

Ruské divadlo nemělo stálou scénu, časem se z Golovkinova paláce přestěhovalo do tak zvaného Malého divadla nebo hrálo v Operním divadle. Soubor nejprve tvořilo sedm herců, ke kterým postupně přibývali další zpěváci, tanečníci a dokonce i herečky. Představení byla uváděna maximálně dvakrát týdně. Po vleklých vyjednáváních si nakonec soubor vymohl určité zlepšení. 6. ledna 1759 mu bylo povoleno, aby členové používali označení ‚dvorní komediant‘, dotace se zvýšila o 2 000 rublů a našla se i stálá divadelní budova.

Kateřinské dvorní divadlo

Další směr ruského divadelního souboru určil nástup Kateřiny II. na trůn. Ta v divadelním umění viděla jednu z nejlepších možností, jak zastřít hluboké rozpory ruské společnosti. Náhodná událost, která se stala během pokusu o převrat (1762), vylepšila postavení divadelního souboru u dvora. Šlo o téměř groteskní příhodu, kdy byl ve zmatku kolem palácového převratu zapomenut rukopis nástupního manifestu, který měl být přednesen plukům podporujících Kateřinu II. Situaci prý zachránil F. G. Volkov, vedoucí ruské divadelní skupiny, který z prázdného papíru přečetl carevnino prohlášení v obecném duchu. Za to byl jemu a jeho bratrovi udělen dokonce šlechtický titul.

Nesporným zůstává, že postavení ruského souboru u dvora se zlepšilo. Nejvýraznější osobností divadelní skupiny byl právě F. G. Volkov (1729–1763), autor, herec a režisér, který dokázal propojit tradice městského divadla s výhodami světového repertoáru.

Předrevoluční ruská divadelní kultura uznávala pouze dva typy divadla – dvorní scénu a její napodobeniny v nevolnických souborech, které si vydržovala aristokracie a statkářská šlechta. Existovaly však i jiné druhy, a to demokraticky zaměřená městská divadla v Jaroslavlí, Tveri, Nižním Novgorodu, Kazani a samozřejmě také v Moskvě.

A právě v Moskvě, při Moskevské univerzitě, vzniklo univerzitní divadlo (1755). Představitelé univerzity se snažili především posílit domácí repertoár. Například Lomonosov napsal dvě tragédie *Tamira a Selim* a *Děmofont*. Ve svých teoretických statích také obhajoval význam činohry. Profesori Moskevské univerzity došli k logickému rozhodnutí – založit ‚třidu umění‘ schopnou vychovat herce a zpěváky pro profesionální scénu, která v té době v Moskvě scházela.

Do vývoje univerzitního divadla zasáhla mimořádná událost, když v roce 1759 v Moskvě otevřel divadlo italský podnikatel Localetti. Jeho divadlo nevyvolalo větší zájem a Localetti záhy pochopil, že bude dobré spojit se s univerzitním divadlem. Po vzájemné dohodě byla v květnu 1760 otevřena nová scéna, tak zvané Ruské divadlo. Divadlo uvádělo operu i činohru a slavilo velký úspěch. Tím vyvolalo zájem dvorních kruhů, takže univerzitní scéna často hostovala v Petrohradě a někteří členové vstoupili do Kateřinského souboru.

Nevolnická divadla

Nevolnická divadla nemohla nikdy překonat výchozí podmínky, ve kterých vznikla. To znamená, že herec byl ve zcela podřízeném postavení a existence divadla závisela na vkusu a zájmu majitele. Předpokladem pro vznik nevolnických divadel byl ohromný majetek soustředěný v rukou rodové a novodobé šlechty. Většina divadel vznikla po roce 1762, tedy v počátečním období vlády Kateřiny II. Část šlechty nechala divadla vzniknout proto, aby napodobila dvorní život ve vlastním prostředí a tak se zalíbila carevně. Šlechta, která se uchýlila do dobrovolného vyhnanství na svá venkovská panství, si zase chtěla vytvořit náhradu za dvorní zábavu. V obou případech vznikaly nevolnické scény, a kolem roku 1790 existovalo více než 170 nevolnických divadel, z nichž 130 působilo v okolí Moskvy a Petrohradu.

Každá významnější šlechtická rodina založila své domácí divadlo, jehož úroveň zrcadlila vlastní zájmy a výši majetku. Aristokratický vkus dával přednost opeře a baletu, podporoval komedii a vaudeville, ale nevylučoval ani domácí osvěcenskou činohru.

Atmosféru v souboru může dokumentovat jeden z mnoha inzerátů o prodeji nevolníků: „Prodá se šestnáctiletá komorná s dobrým hlasem, dobře zpívá, a proto se na ni upozorňují milovníci divadla. Může výtečně hrát v divadelních kusech, dále pak prostírat k hostinám a připravovat chutná jídla...“ (Московские ведомости, 1797, č. 41)

Nevolničtí herci neměli vzdělání a často neuměli číst ani psát. Přesto se museli naučit nazpaměť dlouhé pasáže klasických tragédií, někdy i v cizím jazyce, kterému nerozuměli. Herci sice nezvládali požadavky textu, tyto nedostatky však zastínila nádherná výprava, nákladné kostýmy a množství efektů. Herci neměli vůbec jména, zachovaly se jen jejich oslovení a přezdívky. Jestliže se dopustili chyby, tělesné tresty byly samozřejmostí.

Mezi nejvýznamnější nevolnická divadla své doby patřily divadla knížete Šeremetěva (Ostankino a Kuskovo), knížete Jusupova (Archangelskoje), knížete Voroncova (Tambovsk), Jurasova (Orlov) nebo vojevůdce Suvorova (Indol a Kistoš).

Rozpad nevolnického zřízení přinesl téměř masový obchod s herci. Počátkem 19. století se prodávaly celé orchestry a soubory nevolnických divadel, což urychlilo pozdější nástup městských scén. V městském prostředí vznikaly stálé divadelní budovy a nevolnickým hercům se naskytlá příležitost, jak ukázat vlastní nadání a relativně důstojně žít.

Ruský divadelní klasicismus

Další stádia vývoje divadla ovlivnila již existence vlastní dramatické tvorby, dostatek přeložené literatury a zkušenost z minulosti. Filozofické a etické principy ruského klasicismu vycházely z pokročilejšího klasicismu západního a z osvíceneckých myšlenek. Ruský divadelní klasicismus se hlásil k Voltairovým, Racinovým a Moliérovým dílům.

Dokonalost literárního díla měla být zajištěna pevně stanovenými estetickými pravidly. Proto byla respektována zásada tří jednot – jednoty času, děje a místa. Jednotou času se rozumí, že by se příběh měl odehrávat během 24 hodin. Jednota děje znamená, že by měla být sledována jedna základní linie příběhu. Jednota místa vychází z předpokladu, že by příběh měl být spjatý s jedním místem. V literatuře dominovaly takové žánry, v nichž složka rozumová převažuje nad složkou emocionální. Literatura se dělila na vysokou a nízkou. Do vysoké literatury patřily například tragédie, epos nebo óda. Naopak komedie nebo bajka patřily do literatury nízké. Klasicistní tragédie byly veršované a převládaly v nich dlouhé monology.

Ruský klasicismus díky pozdějšímu nástupu převzal osvícenecké myšlenky a dokázal formulovat představy o poslání dramatického umění i o možnostech jednotlivých žánrů. Ruští

klasicističtí dramatici uznávali výhradně kult rozumu a divadelnímu umění přiřkli výlučně didaktickou roli. Z tohoto důvodu v ruském klasicistickém dramatu zvítězilo slovo nad dějem. Autoři hledali inspiraci v historii, a to především v událostech 17. století. Společenské postavení většiny autorů, patřících k domácí šlechtě, jim dovolilo z pozice osvícenských zájmů polemizovat se samoděržavím, a proto často vznikala výhradně politická díla.

Významnými dramatiky této doby byli P. A. Sumarokov s tragédií *Dmitrij Samozvanec* (*Дмитрий Самозванец*, 1771), N. P. Nikoljev a jeho tragédie *Sorena a Zamir* (*Сорена и Замир*, 1784) nebo J. B. Kňožnin s tragédií *Vadim Novgorodský* (*Вадим Новгородский*).

Sentimentalizmus

Vlastenecká válka v roce 1812, Napoleonův atak Ruska, následné oživení společenského života a další pronikání revolučních myšlenek, to vše byly impulzy pro neoklasicistickou tragédii první třetiny 19. století. Její význam spočívá především ve vzniku nového proudu, a tím byl sentimentalismus.

Ruský sentimentalismus bývá vydáván za výraz nálad šlechtického mládí. Dramatici často neoplývali originalitou a vystačili s přepracováním děl světové dramatiky. Sentimentální tragédie a komedie neignorovaly citové projevy a popřely kompoziční výstavbu klasicistického dramatu. V dílech ruských sentimentalistů nastoupil volný proud událostí, různé motivy, mimořádně koncentrovaný děj, všední životní situace a dokonce i hovorová intonace.

Některé z těchto přístupů převzal V. A. Ozerov v historických tragédiích, ve kterých se pokusil propojit princip sumarokovovské patetické tragédie s uměleckým přínosem sentimentální školy, a to například v tragédii *Oidipus v Athénách* (*Эдип в Афинах*, 1804).

Převaha historické tragédie však nebyla trvalá a postupně se vytvořila vhodná protiváha – ruská komedie se všemi znaky osvícenského repertoáru.

Nová ruská komedie

Zpočátku žánr komedie nevyhovoval vznešeným představám o mravním a didaktickém poslání divadla. Nejprve ruská komedie čerpala ze zahraniční předlohy, především francouzské, kterou jen mechanicky transformovala do ruského prostředí. Brzy si však získala zájem širších literárních kruhů.

Nejlepší komedie vznikly mezi lety 1781–1785, jako Fonvizinův *Výrostek* (*Недоросль*), Verjovkinova komedie *Právě teď* (*Точь в точь*) nebo Kropotkovova komedie *Fomuška, babiččin vnouček* (*Фомушка – бабушкин внучек*). Tyto komedie se již nezabývaly dílčími problémy, ale hledaly odpovědi na otázku, kdo je brzdou ruské společnosti a jaký podíl má carevna na žalostném stavu ruského národa. Původní komedie-pamflet přerostla v satirickou komedii.

Přibližně kolem roku 1790 se několik raznočinských¹ spisovatelů a herců seskupilo okolo I. A. Krylova (1769–1844). Jejich cílem bylo prosadit odlišnou úlohu umění v době Kateřinského cenzurního útlaku. Viděli skutečný vztah aristokracie k umění, to znamená její nezájem a povrchnost. Dospěli k přesvědčení, že v divadle nemá být člověk jen poučován, ale i citově obohacován.

Celkově lze říci, že v druhé polovině 18. století se vytvořil silný proud domácí tvorby, v němž vynikaly především historická tragédie a nová ruská komedie. Oba žánry stavěly na osvícenských myšlenkách a nevyhýbaly se kritickému postoji. Spolu s domácí komickou operou, sentimentálním dramatem a sentimentální komedií vytvořily základ, na kterém později mohla stavět generace děkabristických autorů i generace Gribojedova, Puškina, Gogola a Lermontova.

Přínos první poloviny 19. století

V ruském umění představoval začátek nového století snahu o určitou demokratizaci, přesun ke svobodomyšlnější tvorbě a oslovení širších společenských kruhů. Ve středu zájmu stanul ‚drobný člověk‘, raznočinec, který doposud neznal vlastní možnosti a perspektivy, našel však důvěru ve vlastní schopnosti.

V divadelním umění nastala na samém začátku 19. století komplikovaná situace. Ta byla způsobena nedostatkem scén, které mohl navštívit demokratický divák ze střední vrstvy. Dále také vláda cara Mikuláše I. znemožnila ve třicátých letech jakoukoli polemiku s carizmem, takže divadelní tvorba podléhala ostré cenzuře.

V roce 1806 získala Moskva stálou dvorní scénu, ve které byl soubor složen z herců vyhořelého Petrovského divadla a ‚přikoupených‘ nevolnických herců. Toto divadlo nejprve

¹ **raznočinci** [rusky], vrstva ruské společnosti 18. a 19. století, tvořená příslušníky nešlechtického původu, eventuálně z řad zchudlé aristokracie; název podle označení v dokumentech z 18. století - „lidé různé hodnosti a stavu“.

úspěšně uvádělo Mozartovy opery a Moliérovky komedie, později Shakespearovy tragédie a Schillerova dramata.

Na přelomu desátých a dvacátých let se dovršilo jedno z období ruského osvobozenického hnutí. Pokrokově smýšlející kruhy domácí šlechty podnikly pokus o revoluční převrat v zemi, která dosáhla výrazných úspěchů na válečném poli a prokázala schopnosti širokých lidových vrstev. V umění však jen část děkabristických autorů uznávala zásluhy mužiků a spojovala vítězství v roce 1812 s jejich hrdinstvím.

Generace děkabristů a divadelní umění

Děkabrističtí umělci došli k názoru, že divadelní umění sice vzniklo v bezprostředním sepětí s lidovým prostředím, bez ohledu na obecný prospěch si ho však přisvojila pouze vládnoucí kasta. Divadelní scény byly uzavřené pro široké vrstvy obyvatel a aristokratické obecnstvo do hlediště přivedla jen ‚společenská povinnost‘ a subjektivní zájmy, které se více týkaly zákulisí než samotného umění. Divadlo by se proto mělo vrátit tam, odkud vzešlo, to znamená na veřejná prostranství, mezi lidi jako součást jejich běžné zábavy.

Děkabristé tyto myšlenky ale posuzovali i z hlediska širšího zájmu. Chtěli změnit strukturu ruské společnosti a spoléhali se na pomoc umělecké sféry. Předpokládali těsné spojení mezi uměleckým a společenským vývojem, a proto požadovali, aby se drama změnilo ve ‚výraz mravních ideálů a občanského uvědomění‘. Umělecká tvorba opravdu umožňovala lépe poznat charakter a typické stránky ruské mentality. Za rozhodující faktor však děkabristé považovali požadavek naprosté svobody. Měli na mysli především politickou svobodu, která by uzákonila rovnoprávné postavení občanů v celé společnosti.

Děkabristé věnovali značnou pozornost úvahám o možnostech jednotlivých žánrů. Divadelnímu umění důvěřovali jako prostředku, který dokáže zapůsobit na myšlení a cítění diváka. Předpokládali však jen výhradně vážný vztah k umění, jeho zábavné poslání popírali a odmítali. Jejich zájem se obrátil do minulosti a idealizovali helénskou kulturu. Pochopili nutnost proměny dobového repertoáru, ve kterém se střetávaly klasická tragédie, bezduchá komedie, dramatizace dobrodružných příběhů a podobně. Autor se měl změnit v historika, který do dramatického díla vtiskne jedinou představu, a to poznání o nezbytné změně způsobu vlády.

V jejich díle se opět uplatnila variace klasicistického sporu mezi rozumem a citem, zájmem osobním a společenským. Děkabristy lákal vášnivý protest básníka, který proklamoval osvobozenické představy. Idealizovaný hrdina v jejich podání obětoval vše, aniž

by byl pochopen. Většinu děkabristických autorů okouzlovala lyričnost a patetičnost především Schillerových dramát.

Gribojedova společenská komedie

K zásadám děkabristů se hlásil i A. S. Gribojedov (1795–1829). Ten se navíc domníval, že autor by měl zachycovat životní realitu s jejími složitostmi a sociálními rozpory. Obhajoval žánr komedie a správně odhadl její možné poslání. Proto věnoval ohromné úsilí práci na textu *Hoře z rozumu* (*Го́ре о́т ума*, 1824). Po porážce děkabristického hnutí však neexistovaly předpoklady pro jeho uvedení na scénu.

Žánr komedie umožnil Gribojedovovi pustit se do boje se zastaralými zvyky aristokracie a s obrazem staré Moskvy. Tu považoval za přežitek, za anachronismus, kterému nejlépe odpovídala parodie, nadsázka a karikatura.

V popředí komedie stojí mladý vzdělaný Čacký, zastánce osvícenských idejí, kritik všeho starého. Gribojedov zobrazil konflikt nadaného jedince a ubíjejícího konzervativního prostředí. Čacký je nadanější než ostatní a upozorňuje na to, co si ostatní ani nepřipouštějí. Nechce a neumí se smířit s konvenčními zvyklostmi.

Gribojedov znal výborně prostředí moskevské aristokracie a chtěl ho pravdivě zachytit. Proto také odmítl dopsat dílo mimo moskevské ovzduší. Mnohotvárnost postav a ostré vyhranění konfliktu si vynutily odlišnou formaci syžetu, který v několika rovinách rozvíjí výmysl o Čackého šílenství, a tak vyhrocuje jeho střetnutí s nepřátelským prostředím. Pomluvy se šíří z více stran a na první pohled nevinný žert dvou bezejmenných postav (pan N a pan D) přerostl ve spiknutí. Konzervativní kruhy najdou způsob, jak zneškodnit ‚nepříjemného člověka‘.

Takto koncipovaný syžet, bohatá galerie postav, vypjatá dramatická situace, používání jambického verše místo monotónního alexandrínu, narušení teorie tří jednot, kdy děj se odehrává na dvou místech, nebo emocionálně zabarvený dialog, to vše byly novátorské prostředky, díky kterým se *Hoře z rozumu* stalo manifestem děkabristů, a zároveň se setkala s odporem cenzury. Text komedie se šířil v různých opisech a ke knižnímu vydání došlo až osm let po napsání díla. Tento text byl však cenzurovaný. Plné znění bylo v Rusku zveřejněno až v roce 1862, kdy mu předcházelo úplné vydání berlínské a pařížské v roce 1858.

Ze stejného důvodu se *Hoře z rozumu* nemohlo prosadit ani na scéně. Uplatňovalo se v neúplné podobě především při různých benefičních představeních. Cenzura proti hře nevystupovala otevřeně, odvolávala se na zájmy ‚obecné mravnosti‘. Po různých zásazích a úpravách se tak k obecnstvu většinou dostalo pouze situační komedie s tradiční zápletkou

Puškin a jeho dramatické dílo

A. S. Puškin (1799–1837) se ve své tvorbě nechal inspirovat především Shakespearem a Byronem. Byron Puškina lákal postojem k životu, který v mnohém odpovídal jeho vlastnímu osudu. Byronova dramatika však Puškina neuspokojovala. Statické výjevy a jednoznačnost postav již nebyly dostačující. Naopak v Shakespearových tragédiích našel svůj ideál – přesný dramatický systém, ve kterém je detail podřízen celku a kompozici určuje autorův záměr.

Puškinův zájem o historii ho vedl k napsání hry *Boris Godunov* (*Борис Годунов*). Nezajímal ho však jen osud samotného cara, ale vztah vládce a lidu a napjaté celospolečenské vztahy na pozadí dějinných událostí. Promyšlenost a přesnost kompoziční výstavby dvaceti tří výjevů vylučovaly jakékoli svévolné škrty. Text byl s mnoha cenzurními změnami vydán v roce 1830. Na jeviště se však dostaly jen jednotlivé části. První představení se odehrálo v Mariinském divadle² v roce 1870, kdy mohlo být uvedeno pouze šestnáct výjevů. Moskevské umělecké divadlo zinscenovalo dvacet dva výjevů až v roce 1907.

Cenzura velmi dobře pochopila smysl textu, směřujícího k úvaze o osudu ruského státu. Téma *Borise Godunova* vzniklo ze svobodomyšlné atmosféry před porážkou děkabristického hnutí v roce 1825, dílo však zůstalo uzavřeno v literárních salónech a ojedinelých benefičních představeních.

Puškin se tedy začal věnovat jinému žánru – ‚malým tragédiím‘. Ty byly přímo určené pro benefiční představení a Puškin v nich zpracoval náměty světového repertoáru. V roce 1830 napsal tragédie *Skoupý rytíř* (*Скупой рыцарь*), ve které zobrazuje příbuzné, jejichž vztah je poznamenán krutým bojem o majetek, nebo *Mozart a Salieri* (*Моцарт и Сальери*) o osudu génia v atmosféře závisti.

Ve stejném roce vznikly i tragédie *Kamenný host* (*Каменный гость*) a *Hodokvas v době moru* (*Пир во время чумы*). ‚Malé tragédie‘ se k divákům dostávaly díky cenzuře stejně obtížně jako *Boris Godunov*.

Gogol a jeho sociální komedie

Režim cara Nikolaje I. potlačil veškeré společenské ideály a zavrhl vše, co by mohlo rozvíjet děkabristický odkaz. Jestliže Puškin narážel v žánru tragédie na nepřekonatelné

² Mariinské divadlo je rozsáhlá divadelní budova z roku 1860, nachází se v Petrohradě. Divadlo se stalo jednou z největších hudebních scén 19. století v Carském Rusku. Odehrávaly se zde premiéry např. Čajkovského, Rimského-Korsakova nebo Musorgského.

překážky, N. V. Gogol (1809–1852) se v žánru komedie musel vyrovnávat s potížemi snad ještě většími. Doba přála bezmyšlenkovitým komediím a situačním fraškám, které však v žádném případě nemohly vyhovovat ideálům intelektuálů čtyřicátých let.

Během deseti let (1832–1842) se Gogol intenzivně věnoval dramatické tvorbě. V tomto období vznikly jeho nejdůležitější komedie *Ženitba (Женитьба)* a *Revizor (Ревизор)*, ale i dramata *Hráči (Игроки)*, *Jitro tuze zaměstnaného člověka (Утро делового человека)* a další.

Gogol žánr komedie v duchu osvícenského pojetí povýšil tak, aby vyhovoval požadavkům kritického realizmu. I on však narazil na cenzuru, například s komedií *Vladimír III. stupně (Владимир третьей степени)*, ve které rozvíjel příběh snaživého úředníka Bursukova, jenž chce získat řád svatého Vladimíra III. stupně, protože by s ním získal i možnost dědičného šlechtictví. A v zájmu svého přání je schopný dopustit se jakékoli špatnosti. Příběh vycházel z byrokratického ovzduší Petrohradu, soudních sporů, intrik, úplatků a pomluv a některé z těchto motivů Gogol použil i v románu *Mrtvé duše*.

Gogol záhy pochopil, že se musí cenzuře určitým způsobem vyhnout, a to tak, že bude zpracovávat jen ‚nezávadné náměty‘. Jeho dramatický talent směřoval k nadsázce, anekdotickým situacím a neobvyklé jazykové charakteristice, což ho předurčovalo k zájmu o komediální žánr. To, že jeho ideály nenajdou uplatnění, Gogol poznal v reakci na *Revizora*. V *Revizorovi* nepřevzal typický smířlivý postoj k chybám úředníků, naopak vyjádřil odlišný postoj. Úřednický svět v jeho podání je plný lenochů, podvodníků, pokrytců a tyranů. Úředníci neslouží státu, ale jen spekulují ve vlastní prospěch. Autor se ze začátku chtěl nejspíš jen vysmát úřednické byrokracii, postupně se ale z tohoto rámce vymanil.

Revizor byl výsledkem důkladné literární práce, konečná verze se upřesňovala v šesti redakcích. Srovnání jednotlivých verzí odhalí, že komedie se postupně zbavovala fraškovitosti, anekdotických výjevů a nedůležitých postav. Gogol zpřesnil charakteristiku hlavních postav a vytvořil atmosféru strachu tak, že v ní jednají bez uvažování.

Gogol *Revizora* napsal jako řadovou komedii a díky dřívější zkušenosti s cenzurou se mu podařilo otevřít dříve cestu do tisku a na scénu. Dojem z premiéry chtěl zesílit tím, že text byl vydán těsně před prvním představením (19. dubna 1836) v dvorním Aleksandřině (Alexandrinském) divadle³. Reakce publika Gogola zklamala. Velká část diváků se cítila

³ Nejstarší ruské činoherní divadlo, založené r. 1756 v Petrohradě. Název Aleksandřino divadlo má od r. 1832. Do té doby soubor vystupoval pod různými názvy (například Kateřinské dvorní divadlo). R. 1920 bylo přejmenováno na Petrohradské (později Leningradské) akademické činoherní divadlo. Nyní nese jméno Puškina.

dotčeně a nelibě nesla volbu tématu. Gogolův předpoklad, že *Revizor* zahájí tažení proti nedostatkům tehdejší společnosti a nadsázka v komedii donutí publikum kriticky pohlédnout na vlastní chyby, se bohužel nesplnil. Pochopení Gogolových komedií zkomplikovala i samotná doba, ve které převažovaly žánry jako situační komedie, frašky nebo vaudeville⁴. Mezi nimi Gogolův novátorský přístup zanikal.

Melodramatický repertoár

Témata rodinné tragédie, únosů, falešných obvinění, omylů nebo záhadných zásahů osudu se objevila již v proudu sentimentální dramatiky předešlého století, v podmínkách vlády Nikolaje I. však obdobný repertoár vyzníval rozdílně. Poskytoval únik od společenské problematiky a dával možnost vyjádřit citovou stránku člověka.

Na počátku třicátých let v kruzích raznočinců vykryštoval protest proti pesimistickým náladám i proti oficiálnímu umění. Šlo vlastně o paralelu děkabristické poezie, přizpůsobenou novým podmínkám. Tak vzniklo například drama *Dmitrij Kalinin* (Дмитрий Калинин, 1830) V. G. Bělinského, ve kterém je detailně popsána nenávist ztročeného člověka vůči těm, kteří ho do ponižujícího postavení odsoudili.

Nejvýraznějším představitelem tohoto období je však M. J. Lermontov (1814–1841). V jeho tvorbě nacházíme ohlasy německého „Sturm und Drang“, vliv Schillera a Byrona, tradice děkabristů i Puškinovy lyriky.

Lermontova zajímala filozofická podstata konfliktu, proto mu vyhovovala struktura Schillerovy dramatiky – jednoznačné vykreslení postav a monologické pasáže, ve kterých bylo možné srozumitelně shrnout stanoviska. Takové rysy mají jeho prvotní dramata *Španělé* (Испанцы, 1830), *Lidé a vášně* (*Menschen und Leidenschaften*, 1830) a *Podivný člověk* (Странный человек, 1831).

Lermontov ve svém díle postupně přešel od obecných úvah ke konkrétním závěrům, k typicky ruskému přemítání o smyslu života. Došel k závěru, že současná doba zpochybnila kategorie dobra a zla a dala jim protikladný význam. Logickým dovršením jeho myšlenek se stala postava Jevgenije Arbenina z *Maškarády* (Маскарад, 1835).

Lermontov se při psaní inspiroval svým nesouhlasem s Puškinovým podáním démonizmu a byronizmu v *Pikové dámě*. Nepsal *Maškarádu* jako psychologické drama, ale jako romantickou tragédii se silnými prvky filozofického dramatu. Dílo však narazilo na

⁴ Vaudeville – zábavný divadelní program se zpěvy a tanci, předchůdce operety, varieté a muzikálu.

nesmlouvavý zásah cenzury. Lermontov drama několikrát přepracovával a postupně zmínil původní kritické vyostření.

Existence protikladných verzí vedla i k odlišným přístupům divadelního zpracování. Postupně se vžil výklad *Maškarády* jako romantického melodramatu s důrazem na postavu Neznámého, atmosféru plesu a později i na prvky symbolizmu.

Kritičnost díla, které nezastíralo pokřivenou morálku aristokracie, vylučovalo možnost přivést *Maškarádu* na scénu té doby. V textu bylo také mnoho narážek na dobové skandály spojené s panovníkem a dvorními kruhy. Dílo se proto objevilo veřejně poprvé až v roce 1852.

Režisérský přístup a herectví první poloviny 19. století

Část ruského repertoáru pomohla překonat dřívější nedostatky a získat v mnoha ohledech světové prvenství, jak dokazují například Puškinovy a Gogolovy dramatické texty. Jejich náročnost, podmíněná bohatým rejstříkem charakterových typů a obrazností jazyka, si vynutila v divadelní praxi mnohé změny, i když ruské divadelnictví na podobné nároky nebylo příliš připravené. Musel nastoupit režisér, kterého mohl zastoupit sám autor, aby organizoval představení, vysvětloval smysl díla a důsledně dbal na jeho správnou realizaci.

Mezi průkopníky nového režijního přístupu patřil A. A. Šachovskoj, který sice považoval herce za „sýkorky a datlíky“, jejichž hlavním úkolem je bezvýhradně se podřídit režisérovu výkladu postav, novátorský je však jeho požadavek stylové jednoty představení. To znamená vyrovnaná úroveň činoherních, baletních a pěveckých výstupů.

Ve dvacátých letech role režiséra neměla vyhraněné rysy tvůrčí režie a nejednou se omezovala pouze na organizační a administrativní povinnosti. Již v době Šachovského požadovala herečka J. S. Semjonovová jasné vyložení smyslu díla a rozbor charakteristiky postav, aby byl ve spolupráci režiséra a herců zajištěn hladký průběh zkoušek a jednolitý konečný výsledek.

Některé z těchto principů realizovala autorská režie ve třicátých letech. Tehdy mnoho autorů přicházelo do divadla, aby vyložili smysl vlastního díla. Účel úvodního předčítání byl ale mnohem širší, autoři totiž často dokázali výborně přednášet a pomáhali tak dokreslovat význam a charakteristiku postav.

Nadaní herci se brzy shodli s autory na nutnosti, aby se vůdčím duchem představení stal člověk vzdělaný, schopný obhájit smysl díla a ochotný poučit se od herců. Autorská režie Gogola, později také Turgeněva, Ostrovského nebo A. K. Tolstého se snažila uchránit text před stereotypním podáním, nepřesným výkladem a rutinními postupy. Proto mnozí autoři

rozšiřovali scénické poznámky a publikovali pokyny pro výklad jednotlivých postav a scén. Autorská režie překonávala propast mezi literárním vývojem a konzervatismem divadla. Stala se stupněm v dalším postupu k tvůrčí režii, tak jak ji představil divadelní soubor Moskevského uměleckého divadla.

Analogické tendence lze vysledovat i v herectví. Významní herci své doby M. S. Ščepkin (1788–1863) a M. S. Močalov (1800–1848) z moskevské nebo V. A. Karatygin (1802–1853) z petrohradské dvorní scény, si uvědomovali nutnost hercovy samostatné přípravy a požadovali i přesný řád zkoušek.

Ščepkin patřil k zastáncům herectví, které je založené na perfektním sžití herce s postavou. Dokonalé spojení pravdivého hereckého prožitku a autorovy myšlenky se pro něj stalo vrcholným požadavkem. Takové pojetí herectví však vyžadovalo, aby bylo přesně definováno poslání představení a jasně vymezena úloha každé dramatické postavy z hlediska konečného výsledku. Herec musel mít na paměti význam vlastní postavy v rámci celku.

Ščepkin chtěl během zkoušek vytvořit tvůrčí atmosféru, ze které by vyplynul herecký výkon. Hodiny před samotným představením přicházel do šatny, aby se postupně líčil a oblékal, a tak se pomalu ‚převtěloval‘ do postavy. Od začátku představení žil společně s postavou, kterou opouštěl až po spuštění opony. Ščepkinovy myšlenky a principy později naplnila generace zakladatelů Moskevského uměleckého divadla, především vynikající K. S. Stanislavskij, géniem ‚převtělení se‘ do postavy pak byl Michail Čechov, žák Stanislavského.

1.2. Ruská dramatika druhé poloviny 19. století a počátku 20. Století, Čechovovi předchůdci a současníci

Základní paradox ruské divadelní kultury 19. století vyplýval z izolovanosti. Tu si vynutilo aristokratické obecnstvo, které si přivlastnilo výsledky profesionálního divadelnictví. Rusko 19. století bylo negramotné, milióny nevolníků a venkovanů nepřišly do jakéhokoli styku s profesionální divadelní kulturou. Zájem o život mužiků (například *Vláda tmy* L. N. Tolstého, 1886) neznamenal, že se tyto vrstvy mohly podílet na kulturním dění. Smysl 2. poloviny 19. století je v sílícím hnutí, které směřovalo k demokratizaci kultury, ať už chápáno jakkoli rozdílně. Významnou úlohu sehráli ruští revoluční demokraté, kteří zformulovali představy o nutné demokratizaci a zlidovění umění.

Začala se objevovat nová témata spojená s méně známým prostředím, projevuje se záměr odpoutat se od konvenčního podání ústředního hrdinského typu a od stereotypní herecké interpretace. Například v intimních dramatech I. S. Turgeněva a v prvních hrách A. N. Ostrovského byla zřejmá snaha psychologicky motivovat lidské vztahy, vznikla nová podoba dramatického konfliktu, kdy se pomocí poetické atmosféry a lyrických motivů překrývala detailní charakteristika prostředí. Sociální konflikt zůstal zachován, netvořil však protipól myšlení a citění postav. Zde je základ ruské lyrické komedie, která našla pokračování v posledních dílech Ostrovského a dovršila se v díle A. P. Čechova.

Přesto jsou jasně viditelné i zákonitosti historického postupu. Do 30. let 19. století šlo především o hledání osobitého uměleckého tvaru, snahu vymanit se z plagiátorství zahraničních předloh, později (polovina století) tvorba dospěla k výrazné umělecké samostatnosti, kdy domácí díla vytvořila dostatečnou repertoárovou zásobu v různých dramatických žánrech a přinesla nové ideové podněty. I když značná část tvorby zůstávala vynuceně mimo scénu, došlo k určitému postupu při demokratizaci divadelní kultury.

Zjevná byla snaha určitým způsobem formulovat požadavky, které by měly být kladeny na dramatické umění. O to se pokusil například kritik a autor recenzí **V. G. Bělinskij** (1811–1848), který odvodil postavení divadelního umění z paralelních úvah o literatuře, kdy přisuzoval literatuře rozhodující místo v ‚uvědomování národa‘. Vyžadoval, aby se stala ‚svědomím národa‘. Dával přednost ‚prosté myšlence‘ a její logické samozřejmosti, neuznával efektní zápletku, sentimentální nebo melodramatické motivy. Sledoval tři základní komponenty – dramatickou literaturu, herce a diváka. Srovnával herecké podání s původní autorovou představou i ohlasem v hledišti. Prosazoval psychologickou hereckou školu, podřízenou ideálu vrcholně dokonalého ‚převtělování‘. Perfektní sžití s postavou, nikoli jen rolí, odpoutání se od vlastních návyků a rutinního podání, což vyhovovalo repertoáru Puškina i Gogola. Zkoumal, nakolik se herec vyrovnal s myšlenkovým základem dramatického textu a jestli dospěl k ‚harmonizujícímu souladu‘. Odmítal statické herectví, které spočívalo v efektním přednesu a pózách. Nepřijímal stereotypní podání, které spoléhalo na dřívější výklad. Za ideální považoval sžití se s postavou, aniž by byl ignorován smysl díla.

Obdobné estetické názory měl i filozof **A. I. Gercen** (1812–1870), kterého lákala možnost aktualizovat historické náměty. Líbilo se mu poznání, že na scéně lze zachytit životní realitu z různých aspektů a neskrývat lidské přednosti ani nedostatky. Stejně jako Bělinskij trval na požadavku vzniku národního repertoáru. Více než Bělinskij zdůrazňoval psychologický aspekt. Uznával ‚princip životní pravdivosti‘ v umění, to znamená umění bez falešné teatrálnosti, rutiny a pouhého přejímání zavedených postupů.

Dalšími představiteli revolučně demokratické kritiky byli **N. G. Černyševskij** (1828–1889) a **N. A. Dobroljubov** (1836–1861). Oba považovali realistickou literaturu a umění za schopné zprostředkovat obecnstvu objektivní pohled na životní skutečnost. Proto zdůrazňovali význam obsahu a tematické stránky. Černyševskij pomáhal vyjasnit problematiku dialektických vztahů mezi uměním a realitou, předlohou a vlastním ztvárněním. Vyvracel představu, že by úspěch dramatického díla závisel jen na efektivním vývoji hlavní postavy. Analyzoval dílo Ostrovského, odvolával se na Gribojedovo *Hoře z rozumu*, statičnost postav mu posloužila k vyvrácení teorie dynamického vývoje, zdůrazňoval ‚pravdivý a životní rytmus‘ celého díla. Dramatik musí věnovat pozornost každé postavě, to vyžadoval i od divadelní praxe, kde se uchovávalo tradiční dělení souboru na primadony a statisty. Dobroljubov se mnohokrát odvolával na mistra ruské komedie N. V. Gogola, aby vysvětlil, proč dramatická postava za určitých okolností vyvolává smích. Je to v autorově nadhledu, schopnosti nejen zaznamenávat a popisovat, ale i v umění zesměšňovat lidské vlastnosti.

Všechny tyto přístupy a názory připravily cestu nástupu psychologického dramatu (40. a 50. léta). I když nadále převládaly situační komedie a melodramatické hry, začaly se prosazovat i komedie z typicky ruského prostředí, to znamená především z kupeckého světa, což byly neoriginální, sentimentálně laděné obrázky ze života. Přesto dochází k významnému postupu v jiném žánru, směřujícím do sféry lyrické komedie. Tato přípravná fáze se spojuje s dramatickým dílem **I. S. Turgeněva** (1818–1883), ve kterém se připravovaly postupy Čechovovy dramatiky.

Turgeněv zůstal věrný principům Gogolových komedií, shodoval se s ním v přesvědčení, že lidé se nesmyslně ženou za kariérou, penězi, postavením. Turgeněvovi hrdinové často sní o výhodném sňatku, postavy despotických statkářů, pokřivených úředníků a zchudlých aristokratů jednají podle odvěkých zákonů, kdy svádějí urputný zápas o dřívější postavení a obhajují minulost. Zápas o materiální hodnoty ale netvoří podstatu dramatického konfliktu, těžiště spočívá v duchovní sféře. V duchu požadavků naturální školy Turgeněv sleduje morální důsledky neustálého ponižování a mravní deformace lidí střední vrstvy. Takovému záměru nevyhovoval žánr situační komedie ani romantické tragédie, nabízel se lyricky laděný příběh spojený s banální rodinnou událostí, zachycený v intimní a komorně laděné atmosféře. Tak se připravovalo soustředění se na vnitřní svět, pocitové a psychické reakce. Sám Turgeněv nepředpokládal, že jeho lyrická dramata jsou novátorská a vzbudí větší ohlas. Dál psal pro aristokratické obecnstvo a zchudlou šlechtu.

Turgeněv však používal vyspělé umělecké postupy, které se vzdalovaly patetické melodramatičnosti a nacházely aktivní dějové prvky ve zvláštní výstavbě konfliktu, kde se počítalo s propojováním konfliktů v určitých styčných bodech. V tomto ohledu jsou jeho dramata přímým předchůdcem čechovovské koncepce konfliktu, která byla mnohdy nepochopená. V malé komedii *Bez peněz* (*Безденежье*, 1846) s podtitulem ‚scény z petrohradského života mladého aristokrata‘, Žažikov v jistém smyslu navázal na Chlestakova. Zadlužený statkářský synek se v neřešitelné finanční situaci vrací k rodině na venkov, jakmile však získá peníze, ztrácí o venkov zájem a odjíždí zpět do velkoměsta. Je to lenoch, který se skrývá za módní liberalistické fráze, předstírá důležitou činnost. Nepřizná, že se na venkově nudí, místo toho se pouští do velkomyslných úvah, jak nesnáší venkovské prostředí a jak ho zraňuje zdejší útisk. Přitom ho neustále provází nevolnický sluha Matvej. Síla komedie je v dialogu, který těží z hovorových obrátů, slovního vtípu, často nedokončených replik a náznaků.

Dalšími příklady mohou být komedie *Tak dlouho se chodí se džbánem pro vodu* (*Где тонко, там и рвется*, 1848), *Měsíc na vsi* (*Месяц в деревне*, 1850) původní název *Student*, trojice komedií (1848–49) *Příživník* (*Нахлебник*), *Starý mládenec* (*Холостяк*), *Snídaně u maršálka šlechty* (*Завтрак у предворителя*) nebo *Venkovanka* (*Провинциалка*) či *Večer v Sorrentu* (*Вечер в Сорренте*). V dílech se objevují skryté náznaky, akcenty, pomlky a posuny významu slov, které znásobují záměr konfrontovat neslučitelné zájmy postav. Turgeněv zůstal věrný principům psychologického dramatu, převedeným do sféry malé komedie. Hledal odlišné utváření konfliktu, závislé na kontrastu postav a překrývání jednotlivých motivů. Prostor v jeho hrách netvořilo jen kulisu, statické pozadí, ale zprostředkovávalo proměny a odstíny nálad.

Boj s feudální minulostí a nový typ sociálního konfliktu vyžadovaly odlišné zaměření dramatického repertoáru. Nástup nového proudu je spojován s **A. N. Ostrovským** (1823–1886). Ostrovskij se oprostil od sentimentálně viděné reality a proměny jeho dramatického stylu naznačují ustupující idealizaci kupectva realistickému zobrazení vztahů mezi bohatými a chudými, citem a majetkem, láskou a kariérou.

Statistický výčet Ostrovského díla zní – 47 původních her, 7 her napsaných ve spolupráci s jinými autory, asi 23 překladů, teoretické stati a recenze. Tento rozsah vysvětluje rozdíly v zaměření i úrovni jednotlivých textů. První hry napsal v duchu naturální školy, kdy se hrdina změnil v typického představitele určitého sociálního prostředí a jeho estetická a

filozofická hlediska charakterizovala celou sociální skupinu. Ostrovského zajímal kupecký svět se svojí nelidskostí a hrubostí, nevytvářel idealizované postavy ze středních vrstev.

První fáze jeho tvorby, komedie *Obrázek rodinného štěstí* (*Семейная картина*), *Nečekaný případ* (*Неожиданный случай*), *Chudá nevěsta* (*Бедная невеста*), *Do cizích saní nesedej* (*He в свои сани не садись*) nebo *Chudoba ctí netratí* (*Бедность не порок*), je poznamenána jeho zážitky úředníka moskevské soudní komory, který se setkával s kupeckými spory, fiktivními bankroty, padělanými směnkami, spory o dědictví a věno. Zobrazil kupecké dcery, které se touží provdat za zchudlé důstojníky a úředníky obdařené rodovými výsadami. A naopak nadaný, pracovitý a slušný kupecký synek se musí spokojit s ovdovělou ženou nebo dívkou bez věna. Ukázal svět, ve kterém se kupci snaží dosáhnout rovnoprávného postavení, a proto shromažďují majetek a nezajímá je, jakým způsobem ho získají. Dopouštějí se podvodů, které Ostrovskij chápal jako důsledek morálního krachu lidí, kteří neustále museli zápasit o existenci.

Druhé období dramatického díla Ostrovského reflektuje jeho putování po Volze, kde vyrůstali lidé s vyhraněným smyslem pro svobodu, a je inspirováno politickými a společenskými změnami, jako byl pád režimu Nikolaje I., důsledky krymské války⁵, masové hrdinství prostých vojáků a naopak osobní obohacování vládních kruhů. To vše se odráží v komediích *Z cizí viny kocovina* (*В чужом пуну похмелье*), *Hostinec na rušném místě* (*На бойком месте*), nebo *Les* (*Лес*). Ostrovskij se stále více přibližoval k ústřednímu tématu, otevřenému střetnutí s kupeckou omezeností, statkářskou nemravností i absolutní neschopností nejvyšší úřední byrokracie. Zamítl tyto jevy jako osobní vlastnosti jednotlivce, chápal je jako charakteristický rys celé společenské vrstvy a konečný výsledek celospolečenských vztahů.

Vrcholem této metody je drama *Bouře* (*Гроза*, 1859), ve kterém autor ukazuje, že i na březích krásné Volhy existuje útlak, vládnou peníze, trvá otrocká závislost syna na despoticke matce nebo ponižující podřízenost ženy. Konflikt odhaluje nekulturnost, hloupost, sobectví a bezcharakternost představitelů kupectva a jejich slabých a povolných přísluhovačů. Společenské postavení, zaručené nahromaděným majetkem, jim dává právo jednat podle momentálních pohnutek a ovládat a řídit životy druhých. Přesto v kupeckém prostředí na povrch vyplouvá poznání, že se doba změnila a je nutné jinak zacházet s lidmi. Řada mnohotvárných postav, mezi kterými je kromě despoticke kupců i odlišný svět jejich

⁵ Krymská válka 1853-56, východní válka - válka Ruska s koalicí Velké Británie, Francie, Turecka a Sardinie o přístup k Bosporu a Dardanelám, o uplatnění vlivu na Balkáně a rozšíření pozic na Blízkém a Středním východě.

příbuzných a podřízených, ukazuje rozhodující vliv majetku a pokrevních vztahů, udržovaných konzervativními kruhy s fanatickou důsledností. Protipólem je postava Kateřiny, která vyrostla ve stepích kolem Volhy, nepoznala otrockou práci, příroda formovala její povahu, touhu po harmonii, pevné mravní zásady a bezprostřední vztah k lidem. Rodiče ji velmi mladou provdali za kupeckého synka Tichona, jeho nerozhodnost ji dráždí, více ho lituje než miluje. Přitom láska je pro ni životní nutností, a proto ji hledá u Borise, dalšího slabocha, posedlého představou dědictví. Z jeho strany se však Kateřina nedočká porozumění. Pocit viny se stupňuje, a protože nechce žít v přetvářce a pomocnou ruku jí nepodá ani Boris ani nerozhodný manžel, rozhodne se k veřejnému přiznání viny a sebevraždě.

Autorův kritický pohled na nedostatky venkovského kupectva vnesl do díla téměř satirickou nadsázku, přesto se snažil o maximální pravděpodobnost a psychologicky přesnou charakteristiku postav. Také ukázal vyspělý smysl pro dramatičnost. Drama prošlo mnoha cenzurními zásahy, vlna neoromantizmu ztlumila jeho sociální motivaci a zdůraznila sentimentální a melodramatické motivy, přesto si cestu k publiku i kritice určitým způsobem našlo.

Další silnou stránkou Ostrovského her byla i použitá slovní zásoba a hra se slovy (například rozvláčná řeč kupeckých matrón, nekultivovaný projev kupců, byrokratická hantýrka úředníků, nevhodné používání cizích slov a citací, vulgarizmy použité v nejméně vhodnou chvíli). V tomto směru jeho dílo našlo naplnění v souboru Malého divadla⁶, nedožil se ale vzniku jeviště podle svých představ, tak jak je spojováno s úsilím Stanislavského a Němiroviče-Dančenka.

Se zakladateli Moskevského uměleckého divadla (1898) sblížovala Ostrovského názorová příbuznost, hlavně důvěra v možnosti široce přístupného hlediště, koncipovaného v duchu požadavků střední vrstvy. Ostrovskij jako divadelní recenzent prosazoval vznik ‚vskutku lidového divadla‘, schopného překlenout izolovanost a konzervativnost dvorních scén. Odmítal sentimentální příběhy a situační komedie. Obhajoval důležitost sociálního dramatu a myšlenkově závažného textu. Proto trval na předčítání díla, nutnosti vysvětlovat jeho smysl, a na důkladné přípravě, která se neměla omezit jen na několik zkoušek. Na rozdíl od pozdější praxe Moskevského uměleckého divadla kladl větší důraz na herecký přednes. Vyžadoval od herců svědomitou přípravu, myšlenkové souznění a vcítění se do mentality postavy. Trval na tom, že herec musí především pochopit smysl role. Jako vrcholné umělecké

⁶ Malé divadlo bylo otevřeno v Moskvě v roce 1824.

krédo formuloval požadavek ‚přirozené a výrazné hry‘, což pravděpodobně znamená kritérium maximální pravděpodobnosti, hodnověrnosti a sžití se s postavou.

Většina Ostrovského názorů nebyla realizována, protože sledovala odlišné společenské zájmy. Uskutečnit tyto návrhy by znamenalo otevřít hlediště středním vrstvám a podřídit výběr repertoáru jejich požadavkům. Kromě toho se pokusil zlepšit materiální postavení svých kolegů, stanul v čele Spolku ruských dramatických spisovatelů a operních skladatelů a také prosadil vznik Gribojedovovy ceny, udělované za nejlepší hru v rámci jedné sezóny. U nás byly hry Ostrovského uváděny až v Prozatímním divadle a překládán byl hlavně po roce 1945. Téma *Bouře* zpracoval L. Janáček v opeře *Káťa Kabanová*, 1921.

Ve stejné době jako Ostrovskij tvořila skupina spisovatelů, kteří považovali za prvořadou povinnost obohacovat domácí repertoár. Patřil mezi ně například **M. J. Saltykov-Ščedrin** (1826–1889), autor komediálních miniatur jako *Ráno u Chreptjugina* (*Утро у Хрептугина*), *Honba za štěstím* (*Погоня за счастьем*), *Dohoda* (*Соглашение*) nebo *Nespokojenci* (*Недовольные*). Většina z nich byla zakázána a mohla být inscenována až v roce 1905, díky dočasnému rozpadu carského cenzurního aparátu. Autor v nich ukazoval ironický vztah k vládnoucím třídám a nenávistný pohled na feudální minulost, líčenou v groteskních situacích. Mezi jeho vrcholné satirické komedie patří *Pazuchinova smrt* (*Смерть Пазухина*) a *Stíny* (*Тени*). Zachytil v nich honbu za majetkem, která popírá veškeré pokrevní svazky. Odkryl návyky, kterými si úřednický svět zajišťoval vliv i finanční přínos. Ironizoval kupeckou nekulturnost, lpění na konzervativních názorech a náboženské tmářství. Záporné stránky neposuzoval jako náhodné nebo zanedbatelné, ale jako přímý důsledek společenských poměrů. Využíval neobvyklé postupy, zápletku rozložil do několika rovin, jež se vzájemně překrývaly, s krajní nadsázkou střídal reálné prvky s fantaskními. K některým jeho postupům se později přihlásilo modernistické drama.

Obdobné rysy se objevily v dramatickém díle **A. V. Suchovo-Kobylina** (1817–1903), autora *Dramatické trilogie*, v níž je názorně vidět jeho měnící se vztah k byrokratickému světu. V první části *Svatbě Krečinského* (*Свадьба Кречинского*) vytvořil variaci salónní komedie, ve které hlavní hrdina, elegantní dobrodruh, podvodník a hochštapler Krečinskij, dokázal okouzlit venkovany, téměř se jim vnutil do rodiny a zavinil jejich úpadek. Druhá část *Proces* (*Дело*) zobecnila autorovy zážitky, spojené s jeho uvězněním a vyšetřováním záhadné role, kterou sehrál při zavraždění francouzské guvernanky. Původem bohatý šlechtic, rozhodl se pomstít za prožité ponížení, a proto po konverzační komedii následovala krutá satira, ve

keré odhalil obludnost úřednického světa, schopného vykonstruovat domnělé obvinění jen proto, aby ožebračil vybraného jedince. Je zajímavé, že teprve dva roky po napsání *Procesu* došlo k reformě soudnictví, která odstranila dosud tajná zasedání, uzákonila účast porotců a připustila, aby obviněného hájil zástupce.

Třetí část trilogie *Tarelkinova smrt* (*Смерть Тарелкина*) se nese v žánru tragikomické frašky s prvky grotesky. Tarelkin předstírá smrt, aby se zbavil dlužníků a urval jistý podíl. Podvod je ale odhalen. Děj dokumentuje obraz rozpadajícího se statkářského Ruska, zánik mravních ideálů, rozmáhající se svět podvodníků, zlodějů a úředníků, kteří se snaží získat co nejučtější kořist. Suchovo-Kobylin viděl možnou nápravu v obnovení společenského a materiálního postavení venkovské šlechty. Ukázal tak otřesný obraz předrevolučního Ruska, že *Proces* musel čekat na premiéru 20 let a *Tarelkinova smrt* se na jeviště dostala až po 32 letech, kdy ji v roce 1900 uvedlo divadlo Literárně umělecké společnosti. Pražské divadelní studio Disk uvedlo úpravu trilogie v roce 1982 pod názvem *Případ Muromských*.

Mezi další současníky patřili například **N. S. Leskov** (1831–1895), autor satirické komedie *Hýřil* (*Рассточитель*, 1867), ve které vytvořil motiv tragického postavení člověka, nespokojeného v rodinném prostředí a snažícího se žít podle vlastních představ. Do cesty se mu ale postaví dobové konvence a povrchní představy společnosti.

Odklonem od principů sociálního dramatu jsou historická dramata básníka **L. A. Meje** (1822–62) *Carská nevěsta* (*Царская невеста*) nebo *Pskoviťanka* (*Псковитянка*, 1849), melodramaticky zpracované příběhy s množstvím okázalých scén. Obě hry posloužily skladateli Rimskému-Korsakovovi jako hudební libreto.

Perfektní znalostí historie a smyslem pro dobový kolorit vynikal **D. V. Averkijev** (1836–1905), autor mnoha historických dramát jako *Carevič Alexej* (*Царевич Алексей*) nebo *Kněžna Uljana Vjazetská* (*Княгиня Ульяна Вяземская*).

Historické drama těžilo z polemik, kde hledat smysl národní historie, co představuje typické stránky národního myšlení i životního stylu, jak přesně definovat ‚ducha národa‘. Asi nejvýznamnějším představitelem tohoto žánru byl **A. K. Tolstoj** (1817–1875), autor proslulé trilogie *Smrt Ivana Hrozného* (*Смерть Иоанна Грозного*), *Car Fjodor Ioannovič* (*Иванович*) (*Царь Федор Иоаннович*) a *Car Boris* (*Цар Борис*). Autor historické události posuzoval z etického hlediska, nahradil klasicistické schéma prvky psychologického dramatu a odchýlil se od konvenčního podání. Jeho úvaha o dějinách prokázala neslučitelnost humanistického myšlení a carského despotizmu. Trilogie vyznívá poněkud pesimisticky, ukazuje se, že ani autor nezná východisko. Odmítl absolutizmus, uvědomoval si morální úpadek domácí šlechty,

lid pro něho byl jen hrubou silou. Takové podání dějin samozřejmě cenzura odmítla vpustit na jeviště. *Smrt Ivana Hrozného* uvedlo Aleksandřino divadlo ve zkrácené podobě, *Car Fjodor Ioannovič* zůstal zakázaný 30 let a měl premiéru v divadle Literárně umělecké společnosti a Moskevském uměleckém divadle (1898). U nás toto drama bylo nastudováno až v roce 1975 ve Vinohradském divadle s Jaromírem Hanzlíkem v hlavní roli. *Car Borise* uvedlo po 11 letech jedno soukromé moskevské divadlo.

Jiní autoři projevili zájem o folklor a venkovskou problematiku všeobecně. Lákala je exotičnost venkovského prostředí, možnost ukázat pestré kroje, osobitá mluva. Většinou však ve svých hrách nesměřovali k řešení sociálních konfliktů, spíše se spokojili s ilustrativními a idealizovanými výjevy. Výjimkou může být **A. A. Potěchin** (1829–1908), v jehož některých hrách zazněla kritika feudálních vztahů a objevily se reálnější názory. Skutečné drama z venkovského prostředí však prosadil až **A. F. Pisemskij** (1821–1881). V seriálu komedií ze statkářského světa jako *Hypochondr* (*Ипохондрик*), *Rozdělení dědictví* (*Раздел*) a dalších použil nejen ironii, ale i velmi originální dramatickou metodu, kde se zdá, že chybí přesně zformovaný syžet, nepřiliš výrazné napětí zvolna narůstá, neustále se objevují nové a nové vedlejší motivy, zápletka se vyvíjí jakoby nepozorovaně. Za vrchol jeho dramatického díla je považováno drama z venkovského prostředí *Hořký osud* (*Горькая судьба*), napsané podle skutečné události. Ukazuje proměnu vztahu mezi venkovským mužikem Jakovlevem, jeho ženou Lizavetou a jejím milencem statkářem. Autorovi nešlo ani tak o nevěru, ale o vykreslení tragických souvislostí. Mužik není idealizován, má mnoho negativních vlastností, jako žárlivost a panovačnost. Přesto má svou mužickou hrdost, a proto na něj krutě dopadne manželčina nevěra se statkářem, s nímž má dítě. Snaží se chránit svoji čest a důstojnost, proto trvá na rodinném svazku. Ženin chování chápe jako její otrockou závislost na panstvu. K obdobným názorovým principům se přihlásil L. N. Tolstoj ve *Vládě tmy*.

Dramatická tvorba **L. N. Tolstého** (1828–1910) ale obsáhla mnohem rozsáhlejší oblast a charakterizuje ji pozvolný filozofický a estetický vývoj, překonání idealistických názorů a reálnější vidění světa. Počátek jeho dramatické práce se nesl v duchu obdivu k dílům Ostrovského. Z první fáze Tolstého tvorby se dochovaly pouze některé názory, popřípadě části nedokončených textů, které nedávají přesnější představu o vlastním zaměření. Autor již v prvopočátku ukázal zájem o emancipační hnutí a obhajoval přesvědčení, že se ruská společnost obejde bez lékařek, právníček a spisovatelek, ale zahyne bez matek, opravdových pomocnic, kamarádek a těšitelek, schopných aktivizovat nejkrásnější schopnosti v mužích i

dětech. Z těchto názorů vzešla komedie *Nakažená rodina* (*Зараженное семейство*), která je satirickým výpadem proti povrchně chápané emancipaci a hnutí nihilistek. V době náročné práce na románu *Vojna a mír* vznikla jako oddechová záležitost komedie *Nihilista* (*Нигилист*), jejíž text se nedochoval. Tyto hry nejsou nijak tematicky významné a jejich zpracování mělo konvenční ráz.

Tolstoj se v dramatické tvorbě na určitou dobu odmlčel, návrat podmiňoval zájem o lidové divadlo a snaha v krátké době vytvořit repertoár, schopný poskytovat venkovskému divákovi rady a poučení jak hospodařit a žít. Tak vznikl například cyklus didaktických her *První vinopalník, aneb jak si čertík vysloužil krajíc chleba* (*Первый винокур, или как чертенок краюшку заслужил*). Hry byly ilustrativní, statické a neúměrně didaktické. Utvrdily autora v přesvědčení, že prvořadou povinností je přesně formulovat ideový záměr a postarat se o srozumitelné ztvárnění myšlenky. Z tohoto poznání vzešlo drama *Vláda tmy* (*Власть тьмы*), nejvýznamnější drama s venkovskou tematikou v duchu kritického realizmu.

Základem dramatu *Vláda tmy* je skutečná událost – soudní proces s manželským párem Koloskových, o němž autora informoval tulský prokurátor. Řadový případ tak díky zkušenému spisovateli přerostl v obžalobu poměrů na venkově. Podle představ Tolstého, mělo drama zobrazit složitou proměnu Nikity, odklon od ziskuchtivosti a neřesti, kdy po zločinu následovalo pokání. Proti kapitalistické morálce vystupuje Akim, filozoficky koncipovaná postava Nikitova otce. Postava Akima vyjadřuje autorovy úvahy o smyslu života, hledaného v sepjetí s božími příkázáními, vykládanými v duchu prvotní křesťanské morálky. Filozofické téma se setkalo s realistickou metodou a vzniklo otřesné sociální drama. Bez ohledu na původní úmysl se dílo změnilo na obžalobu kapitalistických poměrů a vlivů, které na venkově zničily patriarchální hospodaření, morálně narušily mnohé místní obyvatele a prosadily honbu za majetkem, kdy se rozhodujícím měřítkem hodnot staly peníze.

Drama *Vláda tmy* znamenalo v ruské tvorbě vítězství principů kritického realizmu. Na diváka působila maximálně věrohodná nápodoba skutečnosti a perfektní znalost reality. Kompozice díla stála na poměrně jednoduché zápletce, která spěla zákonitě k rozuzlení. Postup děje určoval chronologický sled událostí, těžiště spočívalo v duchu odkazu Ostrovského v prokreslení postav, ačkoli se Tolstoj snažil postavu koncipovat jako nositele filozofických názorů.

L. N. Tolstoj považoval *Vládu tmy* za nejzdařilejší vlastní dílo a k jeho postavám se znovu vracel. Akim Čilikin našel pokračování v postavě mužíka Mitrije Čilikina v komedii *Plody osvěty* (*Плоды просвещения*). V této hře autor vyjádřil své celoživotní poznání, že

ruská šlechta degenerovala a ztratila morální právo na dřívější výsady. Je schopná si pouze přisvojovat výsledky cizí práce a vykořisťovat. Mužici mají svou hrdost a panský život nechápou. Žánr komedie vyžadoval ironizaci světů panstva i mužiků. Šlechtě se Tolstoj otevřeně vysmíval, mužiky ukázal v mírně komickém světle. Komedie nemá jednu hlavní postavu, široce koncipovaný obraz morálního úpadku vytváří množství motivů.

Dalším významným dílem Tolstého je *Živá mrtvola* (*Живой мepтвoлa*), která díky originální variaci motivu ‚zbytečného člověka‘ zaujímá důležité místo v ruském dramatu 19. století. Autor, jako zastánce principů kritického realizmu, dospěl do stádia, kdy posuzoval téma ‚zbytečného člověka‘ v celospolečenských souvislostech. Konstatoval, že kapitalismus nastavil majetkové hodnoty jako vrcholné kritérium úspěchu či nezdaru, přičemž absolutně ignoroval duchovní sféru. Hlavní postava dramatu Fed'a Protasov není schopen pokračovat v dosavadním životě. Neuspokojuje ho možnost služby v úřadě a čekání na povýšení, nechce kupit peníze, dráždí ho oficiální vztahy založené na přetvářce. Šťastný není ani v rodinném prostředí, nerozumí si s manželkou, která ho sice nemiluje, ale podřizuje se konvencím a neodvažuje se ho opustit. Protasov je rozhodnutý dát jí volnost, předstírá sebevraždu a odchází z domova. Manželka se znovu vdala, díky nešťastné náhodě se ukáže, že Fed'a je naživu, návrat je však nemožný, protože soudní rozhodnutí by pravděpodobně obnovilo dřívější manželství. Jediným východiskem je tedy skutečná sebevražda. Lidský život se stal překážkou pro soudní aparát. Sebevražda už není aktem zoufalství nebo protestu, ale nutností, jediným možným řešením.

Osudy dramatického díla L. N. Tolstého potvrzují, že carské kruhy přesně odhadly jejich možný ohlas. *Vláda tmy* se dříve hrála na pařížské a berlínské scéně. Komedie *Plody osvěty* měla premiéru na scéně amatérského divadla v Jasné Poljaně a prosadila ji až poloprofesionální představení Spolku pro umění a literaturu v režii K. S. Stanislavského. *Živá mrtvola* zůstala v autorově archívu a na základě svolení pozůstalých ji současně nastudovalo Moskevské umělecké divadlo (v režii Stanislavského a Němiroviče-Dančenka) a Aleksandřino divadlo (v režii Mejercholda). Činnost Moskevského uměleckého divadla orientovaná na důslednou jevištní realizaci principů kritického realizmu není představitelná bez her L. N. Tolstého. Tolstoj pomohl prosadit díky vlastní popularitě a autoritě principy kritického realizmu, které v mnohém nekorespondovaly s dosavadní tradicí. Již tím ulehčil nástup čechovovské lyrické komedie.

1.3. Dramatická tvorba Antona Pavloviče Čechova

G. B. Shaw:

„Když vidím některou z Čechovových her, mám chuť všechny své látky hodit do kamen.“
(Cigánek, 1964, s. 184)

Anton Pavlovič Čechov se narodil 29. ledna 1860 v ruském Taganrogu a zemřel 15. července 1904 v německém Badenweileru po té, co se nakazil tuberkulózou od jednoho z rolníků, které na svém statku zdarma ošetřoval. Pohřben je v Moskvě. Čechov měl ve zvyku říkat, že medicína je jeho zákonitá manželka, kdežto drama je vyparáděná, vzteklá, bezohledná a únavná milenka. Psal, aby finančně zabezpečil rodinu, přispíval do moskevských i petrohradských časopisů převážně pod pseudonymem Antoša Čechonte a sám byl překvapen, jak populárním se stal. Dlouho váhal mezi medicínou, která pro něj byla posláním, a literaturou. Už při studiu na gymnáziu hrál ochotnický divadlo a první drama, které zamýšlel vytvořit, byl *Taras Bulba*, tragédie, kterou začal psát, když mu bylo 13 let a ze které zůstal jen projekt. Když končil gymnázium, napsal hru *Bez otce* (*Безотцовщина*), kterou však zničil. Existuje domněnka, že je to jeho pozdější hra *Bez názvu* (*Пьеса без названия*), pojmenovaná podle hlavního hrdiny *Platonov* (*Платонов*) nebo *Člověk Platonov* (1878–81). Drama bylo úvahou o zbytečnosti lidské existence, jednalo se o rozsáhlý text, spíše volně koncipovaný scénář, který nedává přesnou představu o autorově záměru. Později se stalo inspirací dramatu *Ivanov* (*Иванов*).

Dramatickou tvorbu Čechova připravila divadelní tematika v jeho humoristických povídkách, například *Dramatik* (*Драматург*), *Baron* (*Барон*), *Tragéd* (*Трагик*), kde motivem byl výsměch rutině a povrchnímu pojetí umělecké práce. Vysmíval se nekulturnímu chování obecnstva, pohrdal herci, kteří mysleli jen na výnos benefičních představení, starali se o efektní kostýmy, hráli si na geniální umělce a neustále mluvili o svém poslání. V Čechovových povídkách s divadelní tematikou se mnohokrát vracela představa, jak nicotný je život, který ztratil hlubší smysl a změnil se v cynický zápas o existenci, kariéru, úspěch a slávu.

Čechov vstoupil do dramatické literatury počátkem 80. let, v době po atentátu na panovníka Alexandra II. a represálií vůči odpůrcům feudálního zřízení. Z jedné strany se projevoval tlak pokrokových kruhů a demokratického obecnstva, z druhé pak konzervativní tendence. To byly okolnosti, které zasáhly do jeho tvorby a zpomalily nástup nové fáze ruského dramatu. Ostrovskij hledal nový tvar psychologického dramatu a přikláněl se k některým principům turgeněvského podání. Většina her L. N. Tolstého vznikla později a

stejně se nedostala ihned na jeviště. Carismus podporoval apolitičnost, krajní snahu o zábavnost a minimální míru vkusu. Tehdejší divadlo Čechova odrazovalo malou kulturností a neschopností převzít výsledky pokrokového literárního proudu, jak je představovalo drama kritického realizmu. Čechov mluvil o neschopnosti a umělecké zaostalosti. Společenský postup vyžadoval ‚generační zlom‘, nutnost odpoutat se od minulosti. Proto je v Čechovově prvotně starší generace charakterizována jako ‚zastávce odpuzujícího pedantizmu‘ a na její účet připisuje dobové nedostatky a kompromisy. Největší vinou je, když nadaný a čestný jedinec nemůže obstát a musí rezignovat na původní plány. Má možnost sáhnout ke kompromisům nebo ztroskotat. Dobové podmínky ho tak naplní bezvýchodným pesimismem, pocitem nudy a zbytečnosti.

Vývoj dramatického díla Čechova reflektoval jeho kritické vidění statkářského světa a poznání, že dobový hrdina je díky sociálním a společenským okolnostem zbaven skutečné aktivity. Proto nemohl zasahovat do událostí, spíše je jen komentoval. Typ ‚neaktivního hrdiny‘ odporoval základní představě o dramatičnosti. Čechov navázal na ‚zbytečného člověka‘ líčeného již romantiky, na realizmus her Ostrovského, Turgeněva a Gogola, ale zároveň tuto tradici překonával a hledal nové formy dramatu. Krach životních iluzí, politická stagnace ruské společnosti a zoufalé pokusy uchovat carské zřízení vedly k vytvoření postavy ‚zklamaného intelektuála‘, žijícího více minulostí než přítomností. Skepse mu nedovolila uchytit se v životě a smířit se s danými okolnostmi, zbavila ho klidu a rozvahy. Takové rysy zachytil Čechov v dramatu *Ivanov*.

Hra *Ivanov* (napsaná v roce 1887) měla premiéru v soukromém divadle a ohlas byl bouřlivý. Od tehdejší dramatiky byla odlišná utvářením konfliktu a kompoziční výstavbou. Vyskytovalo se mnoho motivů, pro které autor promyšleně určil styčné body, určité překrývání a větvení, takže vznikl dojem skrytého proudu, plynoucího pod povrchem banálních událostí. Čechov záměrně zvolil postupy, které divákovi naznačovaly řešení. Konfrontoval energického Ivanova, opojeného tvůrčí radostí z práce s pozdějším Ivanovem, charakterizovaným opačnými stavy a pocity, jako byla rozpačitost a poznání vnitřní prázdnoty. Rozdíl mezi Ivanovem v minulosti a v přítomnosti si vynucoval zamyšlení, kde byla pravá příčina změny.

Po několika přepracováních Čechov v dubnu 1890 dokončil hru *Lesní duch* (*Лесный дух*), do češtiny překládané také jako *Lesní muž*. Hru Čechov začal psát s majitelem petrohradského deníku *Nová doba* A. S. Suvorinem, ale nedokončili ji společně. Toto drama je pokládáno za nepříliš zdařilé, ačkoli využívalo prvky dříve vlastní jen románům. Hra je považována za přípravnou fázi dramatu *Strýček Váňa* (*Дядя Ваня*). Hra *Lesní duch* chtěla vyjasnit příčiny

lidského neštěstí, nemožnosti najít uspokojení v životě i práci. Pod vlivem L. N. Tolstého převzal Čechov etické objasnění, že utrpení je logickým důsledkem rozpadu mravních norem. Proto vymizela ohleduplnost, zájem o druhé a převládla cynická dravost, hrubost nebo apatie.

Ve hře *Lesní duch* vystupuje mnoho postav, vedou se nekonečné úvahy a prázdné a nudné rozhovory, které zdůvodňují psychický stav hlavní postavy. Vše vede k zaměření pozornosti na postavu Chruščova, který ze dne na den hloupne, stává se protivnějším, malichernějším, podrážděnějším. Vyděluje se z okolí a ztrácí s ním přímý vztah. Čechovovi nevyhovovalo komorní ladění dramatu, přímočarost melodramatických postav a jednoduchost milostné zápletky. Řešil problém, jak vzájemně propojit psychický stav hlavního hrdiny a učinit ho bezprostředně závislým na prostředí. Tímto postupem se nepřímě hlásil k principům Turgeněvovy lyrické komedie. V *Lesním duchovi* rozpoznal nevýhody deklamativního projevu, založeného na silných slovech a temperamentním přednesu. Naopak se mu osvědčila lyrická a obrazná mluva, prokládaná pauzami, pomlkami a náznaky. Těžil z intonace, používal typické vyjadřování inteligence. Objevil řeč nepřilíš patetickou, chápanou mnohem civilněji než dříve.

V další etapě Čechov hledá v literatuře sám sebe. Váhá, zda psát povídky, romány nebo dramata. Nakonec vznikla hra *Racek (Чайка)*, dokončená 21. listopadu 1895, kterou začíná velká fáze jeho psaní pro divadlo a která současně autorovi přinesla ohromné zklamání a téměř ho odvedla od dramatické tvorby. Základním tématem hry jsou osudy ruské inteligence, která se uzavřela a žije ve vlastním světě přetvářky, hysterie a patetických gest. Děj probíhá v rámci přírodního pozadí a má nádech všedního dění. To postupně ukazuje, jak konvenční činnost může stáhnout člověka do stereotypu. Kompozici netvoří klíčové momenty, ale dílčí chvíle významné pro odhalení vnitřního stavu postav. Probíhají vlastně dvě roviny, kdy první je zřejmá a druhá je skrytá pod povrchem. První je zesílená pomocí banální milostné zápletky, druhá je obtížná pro divadelní realizaci, protože zachycuje vnitřní dramata postav.

Hra *Racek* při premiéře (17. 10. 1896) v petrohradském Aleksandřině divadle propadla. Nepřijalo ji obecnstvo, divadelní soubor nepochopil její specifčnost, herecké výkony byly slabé a premiéře předcházelo málo zkoušek. Hru s ohromným úspěchem prosadilo až Moskevské umělecké divadlo (17. 12. 1898), které akceptovalo autorův přístup a odvrátilo se od tradičního výkladu. Datum druhé premiéry je velmi důležité v dějinách moderního divadla. S nadsázkou lze říci, že se zrodilo Moskevské umělecké divadlo, které do té doby nebylo příliš úspěšné, a současně se zrodila i Čechovova dramaturgie.

Po úspěchu *Racka* přemluvil Čechova jeho blízký přítel V. I. Němirovič-Dančenko, aby další hry psal výhradně pro Moskevské umělecké divadlo. Tak o rok později měla premiéru hra *Strýček Váňa*. Při realizaci došlo k několika uměleckým konfliktům mezi autorem a režisérem Stanislavským. Stanislavskij byl až nekriticky obdivný, prosadil Čechova v divadle, umožnil hrát, aby je poznali diváci. Čechov odmítal Stanislavského prvky melodramatu a patosu, nechtěl přehrávat, stačily mu v jeho hrách pouze náznaky. Pravda ale je, že divadlo ani divák nebyli na Čechovovy hry v té době připraveni a nejlépe Čechova tlumočit publiku bylo aspoň částečně schopné právě Moskevské umělecké divadlo, jehož byl Čechov jedním z prvních akcionářů.

Strýček Váňa ukazuje osud schopného člověka, který se dal spoutat malichernými hospodářskými starostmi, aby nakonec poznal, že jeho sebeobětování nemělo smysl. Realita nedává naději na změnu, měšťácký život pohltil inteligenci a potlačil radost z tvůrčí práce. Nudný život nutně zapůsobil na citovou stránku. Toto drama opět přineslo změny v dramatické výstavbě. Rozpracovalo dva dějové proudy, z nichž jeden představovala běžná historie životní lásky a zklamání a druhý proud pak charakterizovalo množství podtextů, citových krizí a k neúspěchu odsouzených nadějí. Čechov našel ideální výraz pro zobrazení chování a mluvy inteligence. Vystihl typickou dikci, libující si v literárních výrazech, afektovanosti, touze po originalitě a náznacích. Řeč proložil pomlkami a významovými pauzami. Moskevské umělecké divadlo dokázalo takto koncipovaný dialog velmi dobře převést na jeviště.

Čechov se utvrzoval v názoru, že životní drama nespočívá v otřesných a přehnaně teatrálních konfliktech, ale ve zcela „tichém rytmu dne“, který svírá a drtí jedince. Tak vznikla představa o „neteatrálním dramatu“, zbaveném melodramatických efektů, ponořeném jakoby do sebe. Lidé umírali ve vši tichosti v bahně nudy a nepozorovaně se nad nimi zavíraly stojaté vody provinčnosti. Z těchto poznatků vyšly i hry *Tři sestry* (*Три сестры*) a *Višňový sad* (*Вишневый сад*).

V dramatu *Tři sestry*, dokončeném v říjnu 1900, se znovu objevuje poměrně konvenční téma, sentimentální osud sester Prozorovových, z bývalé generálské rodiny, které hledají místo v životě. Chtějí se uplatnit a vyřešit komplikované citové vztahy. Nezpozorují, že se jejich domova zmocnila měšťácká Nataša, která zavedla pro ně cizí a nepřijatelné mravy. Měšťácká morálka je pokrytecká a sobecká. Sestry sice mají hlubší zájmy, ale nejsou schopné vzdorovat náporu měšťáctví a jeho dravosti. Uchylují se k vizím, myšlenkám na návrat do Moskvy a vzpomínají na bezstarostné dětství.

Nepříliš originální příběh tří sester Čechov chápal jako záminku, aby mohl odhalit skryté psychologické impulzy a vnitřní dramata generace, která se nemohla uplatnit. Generace, která odmítla poklidný život na statkářských sídlech a odešla do provinčních měst, kde ale nebyla schopná vzdorovat průbojnému měšťáckému živlu. Z tohoto poznání, že nelze akceptovat ani minulost, ani přítomnost, vyplýval zvláštní smutek, doprovázející osudy ruské inteligence na prahu nového století. Drama *Tři sestry* je pokládáno za vrchol Čechovovy dramatické tvorby. U diváků hra měla úspěch, kritika mu vytýkala pesimismus, nudu a prázdný život, tedy témata a hrdiny, které do hry přenesl ze svých povídek.

Poté Čechov napsal komedii *Višňový sad*. Dbal na správné nastudování, protože věděl, jak lehce lze sklouznout k melodramatu. Hra měla premiéru 17. ledna 1904, v den Čechovových narozenin i jmenin, a zároveň byla oslavou 25 let jeho literární práce. Na jevišti Moskevského uměleckého divadla se hrála do roku 1950 a měla 1 209 repríz. V komedii *Višňový sad* je ústředním tématem rozpad starého statkářského rodu, který nemohl udržet rodinné sídlo a obstát v nové době. Statkářka Raněvská žije společně s bratrem Gajevem, milostná dobrodružství jí brání postřehnout vážnost situace. Topí se v iluzích a přeceňuje vlastní možnosti. Čechov rozpoznal, že postavy venkovských statkářů představují minulost a jejich půvab se dávno vytratil.

Některé znaky *Višňového sadu* vykazují, že se Čechov nezříkal žánru tragikomedie, který odpovídal ironickému vidění šlechtické minulosti. V jeho díle najdeme několik komediálních her, blízkých grotesce, jako například *Medvěd (Медведь)*, *Námluvy (Предложение)*, *Svatba (Свадьба)* nebo *Jubileum (Юбилей)*, z let 1888 až 1891. Převážná část jeho her však směřovala k jinému žánru. Kompozice vyrůstala ze dvou linií dějového příběhu, slučujících v sobě realistickou znalost prostředí s impresionistickou náladovostí. Události nebyly zachycovány staticky, ale spíše na pokračování. Dramatické události jsou záměrně odděleny od ústřední zápletky a ukazují se v různé perspektivě pocitů a nálad. Děj plyne zdánlivě zdlouhavě a zpomaleně. Výstavbu hry charakterizuje roztržštěnost a tematická nedokončenost. Při bližším pohledu je zřejmé, že se jednotlivé tematické linie protínají a vytvářejí množství dílčích konfliktů.

Lidské neštěstí a utrpení není spojováno se subjektivními hodnotami a vnitřními předpoklady. Člověk sám neodpovídá za situaci, do které se dostal. Jeho postavení nepodmiňuje účast ostatních, cizí přičinění, pomsta nebo nástrahy. Vinu nese uspořádání života. Čechov vyjádřil reálně existující náladu, která převládala v prostředí ruské inteligence. Jeho dramata vznikla v době převládajícího pesimismu a pasivity, kdy společnost žila na rozhraní dvou historických etap. Čechov rozvíjel základní komickou situaci, často koncipoval

komediální postavu jako nositele groteskních rysů, vyhrocoval situaci do absurdních poloh. Patřil mezi odpůrce násilné teatrálnosti, příliš dlouhých monologů, efektních póz, melodramatických motivů, mezního konfliktu i banální milostné zápletky. Skládal dramatickou postavu z množství dílčích rysů, vzdaloval se od přímočaře černobílé charakteristiky.

V Čechovových dramatech je důležité cítění nálady a kladení otázek, přičemž odpovědi až tak důležité nejsou. Z kladení otázek vyplývá i technika „otevřeného konce“ dramatu. Hra končí tím, že zdaleka ne všechny situace, konflikty nebo vztahy jsou vyřešeny. A často vyřešení jedné situace vede k dalším otázkám. Náznakem řešení se uvolňuje cesta pro další alternativy.

Čechov změnil podobu dramatu, které se od antiky až do Ibsena vyvíjelo v rámci klasických pravidel. Zobrazoval život takový, jaký je ve skutečnosti. Má sled událostí v životě člověka vždy posloupnou logiku začátku, vzestupu, sestupu a uspokojivě vysvětleného závěru? Určitě ne. Život se až dodatečně jeví jako jednolitý logický sevřený příběh, ve skutečnosti však člověk žije několik příběhů najednou. Ty se prolínají, ovlivňují, ruší, mizí nebo se znovu objevují. A žádný příběh ze skutečného života nemá vysvětlující epilog.

1.3.1. Charakteristika Čechovovy dramatické formy

Stanislavskij a Němirovič-Dančenko používali pro popis dramatické formy Čechova termín „podvodní proudy“ („spodní proudy“), kdy na povrchu není nic, co se obvykle nazývá dramatickým. Mejerchold používal název „divadlo duševních stavů“. Obecně jsou Čechovovy hry nazývány hrami nepřímé akce a Čechov dramatikem citové stránky lidské povahy. Jeho hrdinové hodně mluví, hodně se zpovídají, ale málo jednájí. Proto jsou Čechovovy hry označovány jako „hry bezkonfliktní“. Konflikt není nejdůležitější. Často se objeví a sám zanikne, nevyřeší se nebo je zastíněn běžnou situací. V Čechovově dramatu se nic neděje, jen se „žije“. Přesto je ve hrách děj i zápletky. Dramatické napětí – spodní proud – má základ v konfliktu psychických stavů postav, nikoli v aranžované akci. Výsledkem takového konfliktu je těžká, houstnoucí atmosféra, která graduje jednoduchý děj. Postavy jsou obklopené mnoha bezvýznamnými maličkostmi, nejsou jasně vydělené, prožívají privátní události. Čechovovo drama je dramatem soukromého života. Líčí, co se odehrává v určitém prostředí, nepřidává nic, co by děj umělým způsobem učinilo dramatictější.

Jeho hry ani klasický dramatický příběh nepotřebují. Střídá se v nich vážné a banální, autor se projevuje jako skvělý humorista. Nechce vynechat žádný detail, který by diváka mohl přesvědčit, že se vše děje přirozeně a nenápadně, tak jako v životě. Tento rys je

nejmarkantnější ve 4. dějství her, které je v klasickém dramatu rozuzlením. U Čechova se v 1. dějství drama vyděluje, ve 2. a 3. je napjatější a soustředěnější a ve 4. dějství se znovu utápí v každodennosti, z níž vyzrálo. Ve hře *Ivanov* tento přístup ještě chybí, v *Rackovi* je naznačen a ve *Třech sestřích*, *Strýčkovi Váňovi* a *Višňovém sadu* je již doveden k dokonalosti.

Čechovovi hrdinové jsou vždy obklopeni jinými lidmi, kteří mají svůj život, jenž se nedá snadno přerušit, aby hrdinové mohli odehrát svá dramata tak, jak si myslíme, že by se velká dramata měla odehrát. Starosti se zdají banální, ale v očích postav jejich vlastní problémy mají rozměry osudových krizí. Čechova zajímalo, jaký je vztah mezi důležitostí určité události a místem, které tato událost zaujímá mezi ostatními událostmi každodenního života. Objevil, že poměr mezi důležitostí události a jejím místem je obrácený, tedy že některé důležité, rozhodující a převratné události v životě zaujímají jen velmi málo místa.

V životě věci bezvýznamné zaujímají více prostoru než ty významné. Některé důležité události se u Čechova neodehrají na jevišti, ale mimo. Používá ‚zvěstovatelský‘ prvek, kdy ukazuje, že v životě jsou následky důležitější a nevyhnutelnější než příčiny, jimž bylo možné se vyhnout. Záměrně potlačuje vše příliš patetické, dramatické a melodramatické, protože to, co je nejintenzivnějším, má plný smysl až tehdy, když to nalezne odezvu v maličkostech běžného života, jinak to pluje v prázdném prostoru. Čechov své hry organizoval na hudebním principu, kdy se scény střídají jako v hudbě věty a tóniny, a vyjádřil tak polyfonii života.

Jedním z nejdůležitějších prvků Čechovovy dramaturgie je čas. Čas jako prvek, který formuje naše životy a jehož působení můžeme sledovat přímo na jevišti. Události v jeho hrách nemají klasickou zhuštěnost. Další dějství nepokračuje tam, kde děj v předchozím dějství skončil, během té doby se v životě muselo stát mnoho dalšího, i když to nevidíme. Čas v životě představuje elementární sílu, jejímuž působení se nelze vyhnout. V Čechovových hrách je čas přítomen ve všech třech podobách – jako minulost, přítomnost i budoucnost. Vytváří dojem věčnosti čtvrtého rozměru. Jako přítomnost je čas přítomen nejen chronologicky, ale dá se říci i meteorologicky, jako střídání ročních dob. Tím je drama pevně zasazené do hmatatelné skutečnosti. Se zavedením ročních období čas přestává být abstraktním míjením a stává se konkrétním přírodním procesem.

U Čechova všichni mluví o čase a poznamenávají, že plyne, uplynul nebo uplyne. Používají slova jako ‚zestárnout‘, ‚dávno‘, ‚kdyby‘. Mluví často o vzdálené budoucnosti a tím upozadují přítomnost. Zrychlení událostí signalizuje, že děj spěje ke katastrofě. Postavy si malují skvělou budoucnost, což je ve srovnání s přítomností až směšné. Konkrétní postavy jsou symbolem uplynulého času, pozůstatkem vzdálené minulosti, z níž události dospěly na

jeviště (chůva Marina ve *Strýčkovi Váňovi*, Anfisa ve *Třech sestřích*, Firs ve *Višňovém sadu*, Sorin v *Rackovi* a hrabě Šabelskij v *Ivanovovi*).

Čechov odkazuje do minulosti, ale zároveň jeho postavy žijí budoucností, a to někdy velmi vzdálenou. Tím však jen zdůrazňuje, jak malý časový úsek představuje to, co jsme na jevišti viděli. Samotná hra *Tři sestry* je hrou o míjejícím čase, v němž se mění lidské osudy. Čas nám uniká a boj s ním je vždy prohraný. Ve *Višňovém sadu* hraje čas jinou roli – se sadem je spojená minulost a po jeho prodeji čeká hrdiny budoucnost, ať už to bude budoucnost jakákoli.

Čechov za pomoci času rozšiřuje perspektivu dvěma směry, kdy v jedné události na jevišti dostávají vážnost a jeví se jako velká krize, ale v druhé perspektivě se to samé jeví jako něco banálního, co bude brzy zapomenuté. Co je pravda, záleží jen na úhlu pohledu, z něhož pozorujeme. A Čechov nabízí oba úhly, zároveň ale nevíme, který je ten pravý.

Stejně jako v čase, jsou Čechovovy hry s velkou mírou pečlivosti umístěny i v prostoru, který je aktivním činitelem. Čechov nabízí vždy několik prostorových rovin, na nichž sledujeme průběh událostí, a každá, svým způsobem, dává událostem význam. Při popisu míst je absolutně přesný, jako by nešlo o drama, ale román. Důležité není množství rekvizit, ale vytvoření autentické atmosféry (vyjádření nudy, pochmurné nálady, očekávání). Významnou roli hraje změna místa děje. Místo má svou paralelu v životě postav, například intimní záležitosti se řeší ve společném a často používaném pokoji, protože už dávno nejsou intimní, ale veřejné.

Často je důležitá i zeměpisná poloha místa. S výjimkou *Tři sestry* jde o panství osamělá, vzdálená, ztracená na ruském venkově. Drama *Tři sestry* se sice odehrává v krajském městě, jenže je vzdálené od nádraží a nádraží je symbolem spojení se světem. K přesnému dokreslení používá i věrné zvuky, například zvon bijící na poplach nebo štěbetání ptáků. Svou úlohu mají i pauzy, které jednak slouží k přerušení, během něhož postavy mlčky prožívají city, jenž nevyjádřil slovy (a nevyjádřené city jsou stejně důležité jako vyjádřené), ale jsou i příležitostí nahlédnout do lidské duše, kde člověk city ukrývá. V pauzách se střetává mlčení člověka a mlčení světa, uvědomí si propast a obrovský prázdný prostor, který neodpovídá na vysílané výzvy. Mlčení je obrazem nicoty. Prostor pohlcuje ty, kteří zůstali sami.

V Čechovových hrách vystupuje velké množství postav a skutečně vedlejší postavy téměř neexistují. Ten, komu dal Čechov jméno, dostal i život a už nemůže být jen vedlejší postavou. Své místo mají i ‚neviditelné postavy‘, které nevystupují přímo, ale mluví se o nich, často ovlivňují životy druhých a mnohdy působí na rozvoj dramatu více než postavy, které na

jevišti přímo vidíme. V centru dramatu nejsou v některých hrách postavy, ale například ve *Třech sestřích* totalita provinčního života, ve *Višňovém sadu* samo panství, višňový sad, kolem kterého jsou postavy seskupené jako v klasickém dramatu kolem hlavního hrdiny. Typická je i skupina postav bez středu. Čechova zajímá, jak se jedno drama člověka prodírá dramaty druhých lidí, člověk totiž nežije sám a život se nezastaví proto, aby se něčí drama mohlo v klidu odehrát. Proto je také nejvíce scén s velkým počtem postav a scény jen se dvěma lidmi jsou mnohem vzácnější a kratší. Nejlépe to je vidět na scénách, kde vystupují dvojice milujících se lidí, tedy těch, kteří by chtěli být sami a mluvit bez přítomnosti dalších osob. To je ale nemožné.

Z klasického hlediska Čechovovy dramatické charaktery nemají opravdový střed, divák vidí jen okraje, ale střed zůstává tajemstvím. Jako by se postavy nevešly do příběhu, v němž se ocitly. Jejich život bude pokračovat i po dovyprávění příběhu. Čechov své postavy nesoudí, ukazuje je z mnoha úhlů. Jeho hrdinové jsou obyčejní lidé, kteří se nacházejí v nenadále vyostřených situacích. Dramatické charaktery jsou odděleny od své role, respektive od své funkce ve hře. Například všechny tři sestry jsou sice nešťastné hrdinky, zároveň ale manipulátorky, afektované maloměšťačky, které se snaží ve svém domě vybudovat středisko intelektuálního a společenského života přístupné jen vyvoleným. Ve *Stryčkově Váňovi* postavu Vojnického máme snahu vidět jako patetickou oběť, Čechov ho ale několikrát krutě zesměšní. Postavy hodně mluví, někdy až příliš, více se mluví než jedná, protože hrdinům nezůstalo nic kromě slov. Slovy se pokoušejí zadržet věci, nad kterými ztrácejí kontrolu. Ztratili styk s reálným životem a se skutečností je pojí už jen slova. Hrdinové jsou vykreslení jako karikatury. Všechny postavy jsou v zásadě komické, Čechov je bez soucitu ukazuje z té nejabsurdnější a nejgrotesknější stránky. Sami sebe ale berou velice vážně. Přesto se hrdinům nemůžeme smát. Protože i karikatury mohou být nešťastné. Neexistují totiž lidé hodní a nehodní tragédie a neštěstí. To zasahuje všechny bez rozdílu.

U Čechova jsou hrdiny vesměs obyčejní, nezajímaví lidé. Ocitli se však v nenadále vyostřené situaci, kterou nejsou schopni zvládnout. Očekává se však od nich, že budou hrát role, jež je evidentně přesahují. Z toho pak vyplývá důležitá vlastnost Čechovova dramatického dialogu. Je totiž jasné, že hrdinové jeho her moc mluví. Zdá se, že pro Čechovovy hrdiny dialog představuje modus vivendi, je pro ně důležitější mluvit než něco říci, každá událost je jen záminkou k nekonečným verbálním projevům. U Čechova se více mluví než jedná, což vede ke komickému až grotesknímu rozporu mezi charakterem postav a jejich dramatickými funkcemi.

Obvykle se říká, že v Čechovově dialogu je podtext důležitější než text. Povaha dialogu vyplývá z situací, v nichž se hrdinové nacházejí, proto je nutné situaci pochopit. To, co není vyslovené, je stejně důležité jako to, co vyslovené je. Hrdinové jsou v určité situaci a reagují na ni svými činy a slovy. Důležité je ale i to, co v dané situaci neříkají. Stejně tak významný je i podtext, který z dialogů a monologů vyplývá. Svou nezastupitelnou úlohu má právě monolog, který odhaluje úmysl postav a často rozkrývá jejich charakter.

Hrdinové jsou na jevišti nejčastěji ve skupinách a jejich repliky mají sborový charakter. To znamená, že každá postava mluví tak, že sleduje svojí určitou myšlenku, jenž se s myšlenkami druhých chvíli spojuje, chvíli se shoduje jen částečně, chvíli vůbec. Autor ukazuje, že ve sborovém charakteru společných scén, stejně tak jako v životě, každý hraje, mluví, zpívá tedy jedná sám za sebe a tomu, co říkají druzí, věnuje jen částečnou pozornost a někdy ani tu ne. Postavy jsou vzácně samy, ale jako by toho neuměly využít. Na rozdíl od klasického dramatu, kde při takové příležitosti hrdinové přeskočí veškeré psychologické přípravy a okamžitě začnou důvěrný, otevřený rozhovor. Čechovovi hrdinové jsou nesoustředění, protože by je někdo mohl vyrušit, nemají si o čem povídat, protože se odcizili nebo naopak si ještě nejsou dostatečně blízcí, aby mohlo dojít ke skutečnému rozhovoru.

Čechovovi se přisuzuje prvenství v použití dialogu bez přímé repliky. Postava mluví, aniž se dočká reakce, ostatní mluví o něčem v dané situaci neorganickým. Dochází k monologizaci dialogu. Tuto metodu používal např. i Molière, ale pouze v komediích, aby zvýšil komický efekt. Čechov učinil dialog bez přímé repliky osou celé řady svých scén a situací a pomocí tohoto formálního principu vyjadřoval zážitky, filozofii postav a jejich postoj k životu. Lidé jako by si nerozuměli, jejich svět se jeví souhrnem izolovaných jedinců. Toto ‚osamění‘ definuje vztahy mezi lidmi a vytváří tísnivou atmosféru.

Dalším charakteristickým rysem Čechovových her je síla iluze a používání symbolů. Obvyklé je, že když iluze ztratí zdání skutečnosti, ztratí i sílu. U Čechova iluze sílu neztratí. Například víme, že sestry do Moskvy určitě neodjedou, že sad bude prodán atd., ale iluze dál tvoří život těch, kdo jí věří. Symboly jsou vyjádřeny explicitně, do symbolů se sbíhají všechny významové nitky, ukazují, že vše co se přihodilo, je při vši nemilosrdné komičnosti vážné a tragické. Symbolů se běžně užívá v jiných literárních druzích, především v poezii. Klasické drama nebo román symbol nepotřebují. Realistické drama, jež je obrazem skutečného života se všemi jeho různorodostmi, potřebuje něco, co ukáže základní body v často chaotickém a zdánlivě nekoherentním ději. A tímto prostředkem je symbol. Všechny hry, s výjimkou *Ivanova*“ se odehrávají kolem určitého symbolu. Postavy jsou možná směšné

ve svých ambicích a sebeklamech, nakonec jsou ale zničeny. Život bude pokračovat, ale stalo se něco nenávratného.

Zabitý racek je symbolem bezdůvodně zničeného života, višňový sad, který už nerodí, symbolizuje zánik epochy. Les ve *Strýčkovi Váňovi* lidé krátkozrace a nelítostně ničí, tak jako sami sebe navzájem. Požár ve *Třech sestřích* zanechává spoušť, sestry jsou vyhořelé stejně jako domy, které oheň zničil. Symboly zničení ukazují, že Čechovovi hrdinové patří k odumírající společenské třídě a zároveň autor odhalil slepou a nesmyslnou sílu ničení v životě člověka. Postavy se nestaví přímo před tvář osudu, jako je tomu v klasickém dramatu, staví se tam nepozorovaně a zprostředkovaně, osud je zprostředkován symbolem.

Čechovova dramatická forma se tedy odlišovala od klasického dramatu v několika důležitých aspektech:

1. V jeho hrách příběh netvoří řada dramatických událostí, které jsou převyprávěny divákovi. Příběh se naopak skládá z jednoduchých všedních dějů, které v životě často ani nezaznamenáváme. Rozbívá požadavek, že drama musí mít zápletku.
2. Postavy v jeho hrách jsou zcela obyčejní lidé, kterým by klasické drama nevěnovalo pozornost. Neztělesňují, jako například Ibsenovi hrdinové, životní tendence a snahy určité doby. Počet postav není omezen jen na ty, které bezprostředně souvisejí s rozvojem příběhu. Na rozdíl od klasického dramatu mají jeho postavy takový stupeň psychologické složitosti, jaký byl do té doby realizován pouze v románu. Čechov porušuje zásadu, že hra musí mít hlavní postavu.
3. Dialog může vypadat jako dramaticky zcela nefunkční. Hrdinové spolu málokdy hovoří tak otevřeně, jak je to zvykem v klasickém dramatu. A to nejen proto, že nemají příležitost spolu být sami, ale i proto, že v běžném životě je otevřený rozhovor vzácností. V Čechovově dialogu se střídají témata, spojení se přerušují a znovu navazují, pauzy jsou stejně důležité jako slova.
4. Definitivně do dramatu zavedl čas.
5. Stejně jako v čase, jsou jeho hry umístěny v konkrétním prostoru.

Kdo byl A. P. Čechov? Prozaik, který psal také hry, dramatik, jenž psal i povídky, nebo geniální dramatik a prozaik zároveň? O Čechovovi se všeobecně ví, že to byl velký vypravěč, který napsal i několik divadelních her, a názor, že byl velkým dramatikem, který psal povídky proto, aby vydělal peníze, a proto, že nevěřil, že jeho hry budou uvedeny v divadle, je mnohem méně častý. Je také poněkud přehnaný, i když Čechov, když se sečtou

všechny jeho hry, i ty, které jen zamýšlel napsat, které zničil a které se ztratily, napsal dvacet šest celovečerních her a jednoaktovek. Taková otázka se klade právě proto, že ještě pořád nevíme, v čem přesně spočívá Čechovův přínos modernímu dramatu. Jeho hry zařazujeme k naturalismu, symbolismu i secesi. Považujeme je za lyrické hry, zabývající se emotivním životem, za hry trpění, v nichž ‚se nic neděje‘..., a to vše ukazuje, že si stále nejsme jistí, pokud jde o skutečnou povahu Čechovových her a jejich místo v dějinách moderního dramatu.

Jaký je vlastně žánr Čechovových her? Ústředním tématem Čechovových her je určitě všednost a každodennost, tíživá, bez smyslu a perspektivy. Absence smyslu života je znakem ‚konce epochy‘. U Čechova nelze všednosti uniknout. Hrdinové nicméně nepřestávají po úniku toužit a sní o životě, založeném na nesporných hodnotách. Oddávají se kultu umění, vědy, filozofie, upínají se k lásce, práci, spokojenému životu v Moskvě. Jejich individuální snaha ale smysl životu nevtiskne.

Autor sám své hry označoval neutrálně jako ‚dramata‘ (*Ivanov*, *Tři sestry*), ‚scény z venkovského života‘ (*Strýček Váňa*) nebo jako ‚komedie‘ (*Lesní duch*, *Racek*, *Višňový sad*). Známa je jeho nespokojenost, když Moskevské umělecké divadlo inscenovalo *Višňový sad* jako hru příliš vážnou. Komických scén je u Čechova mnoho, stejně tak i míst, kde se odehrávají skutečná dramata. To přinejmenším svědčí o osobitém přístupu k tradičním příběhům. A jistě se nejedná pouze o parodii dosud vážně pojednávaných námětů. Čechovova dramata jsou zprostředkováním skutečného života v komickém světle, což nevylučuje vnitřní tragičnost, která věrně zobrazuje spletitý lidský život. Proto může být Čechov nazýván ‚nejrealističtějším‘ dramatikem.

1.3.2. Čechovovy hry v Čechách

Obecně lze říci, že výběr ruského repertoáru na české divadelní scéně byl usměřován iniciativou překladatelů. O výběru her rozhodoval jejich úspěch v Paříži a Berlíně nebo fakt, že byly předvedeny carovi. Teprve Čechov se u nás hrál bez cizího zprostředkování. Čechovovy hry si režiséři a divadelníci často vybírali jako vyvrcholení svého cílevědomého snažení, mnohdy představovaly uzavření určité kapitoly v životě režiséra nebo souboru. Jeho hry stály u formování mnoha osobností českého divadla z řad režisérů, překladatelů a divadelních souborů. Čechovovy hry měly na českém jevišti stejně nezastupitelnou funkci jako dříve měl jen Shakespeare a jeho *Hamlet*, na kterém vyrostly předchozí generace režisérů a herců.

Stejnou roli měl ale Čechov i při utváření divadelní tradice anglické a americké, polské, německé nebo italské. A české divadlo, především v době svého největšího rozkvětu v šedesátých letech, sehrálo významnou úlohu při prezentování nových inscenačních postupů a přístupů k Čechovovi.

Po úspěšné premiéře *Strýčka Váni* v Národním divadle v roce 1901 poslal Čechov z Jalty své ženě Olze dopis, ve kterém o nebývalém úspěchu své hry v Praze píše. Pravděpodobně ani sám nevěděl, že poprvé vstoupil na českou scénu již v říjnu 1889, když se v brněnském Českém divadle hrála jeho hra *Medvěd*. Stejná hra se hrála v roce 1892 i v Plzni. V Národním divadle se Čechov představil již roku 1890, kdy se rok po ruské premiéře hrály *Námluvy* jako součást večera aktovek.

Čechov hraný v Národním divadle je spjatý s dobou, kdy Jaroslav Kvapil úzce spolupracoval se Stanislavským. *Strýček Váša* byl pražským publikem přijat vesměs kladně, snad jen vyšší společenská třída měla problém s tím, že od divadla čekala jen pobavení. Úroveň představení bylo možné docenit v roce 1906, kdy na scéně Národního divadla s úspěchem hostovalo Moskevské umělecké divadlo právě s hrami A. P. Čechova. Moskevští umělci v čele se Stanislavským si své pražské kolegy získali především uměleckou profesionalitou a skromností.

Když na podzim roku 1906 Národní divadlo chystalo uvedení *Tří sester*, Kvapil, ačkoli představení viděl již v Berlíně, požádal Stanislavského o pomoc. A ten mu s ohromnou pečlivostí nashromáždil materiál – kostýmní vzorky, noty, fotografie, náčrtky i texty opatřené režijními poznámkami. *Tři sestry* se po 25 letech, tedy v roce 1932, do Národního divadla vrátily. Hra však vzbudila určité rozpaky, protože v době hospodářské krize na diváky působila velmi pesimisticky. *Višňový sad* měl premiéru v roce 1919.

Čechov se pak z Národního divadla na dlouho přestěhoval do jiných pražských divadel, zejména Vinohradského. Nové nastudování *Višňového sadu* se uskutečnilo v Národním divadle až v roce 1951, *Tři sestry* byly uvedeny v roce 1955. V Národním divadle byl také koncipován v roce 1954 večer k výročí Čechova, kdy se na scéně divadla poprvé hrála aktovka *Labutí píseň*.

Během války se Čechovovy hry *Medvěd* a *Námluvy* hrály v koncentračním táboře v Terezíně, do kterého se během let 1942–45 dostalo mnoho nadaných českých umělců, z nichž se mnozí nevrátili. O těchto hrách není žádný faktický důkaz, pouze vzpomínky těch, kteří válku přežili.

V roce 1956 se uměleckým ředitelem Národního divadla stal Otomar Krejča. Ten uvedl roku 1960 *Racka* v překladu Josefa Topola. Krejča zbavil hru tradičního lyrizování,

psychologizování, akademické vznešenosti i přízemního psychologického realizmu. Topolův překlad byl moderní, přesto citlivý. Scéna výtvarníka Josefa Svobody byla jednoduchá, účelná a působivá, nesloužila popisnému účelu, jak tomu bylo v podání Moskevského uměleckého divadla. Svoboda také představil výborně promyšlený scénografický prvek – efektní světelnou kompozici, která vznikla na základě složitého osvětlovacího mechanismu.

Když Krejča v roce 1965 z Národního divadla odešel, vzniklo v paláci Adria Divadlo Za branou, do kterého za Krejčou přišla i řada výborných herců z Národního divadla. Krejča zde nastudoval *Tři sestry*, které měly ohromný úspěch. Krejča k inscenaci přistupoval s přesnou představou, všem hercům rozdal režisérské poznámky, aby správně jeho vizi pochopili. Během nastudování došlo k několika uměleckým nedorozuměním, kdy například Jan Pivec, představitel Čebutykina, význam detailních poznámek nechápal a zdály se mu zbytečné. Na první zkoušce se rozčílil a své role se vzdal.

V inscenaci *Tři sestry*, na rozdíl od *Racka*, ubyly emotivní prvky i technické prostředky (složitě podsvícení, jezdící pás, mikrofony). Soubor byl neobvykle sehraný a působil kompaktně.

Když Divadlo Za branou odjelo na tříměsíční turné po Evropě, *Tři sestry* měly ohromný úspěch. Zájem o české divadlo byl samozřejmě částečně vyvolán zájmem o okupovanou zemi, přesto kritiky dokazují, jak příznivě byla hra přijata. (viz Příloha 1)

Vesměř všechny recenze ocenily sehranost souboru a práci s rekvizitami, které se staly plnohodnotným výrazovým prostředkem. Krejča pracoval tak, že každé slovo, intonace, pauza, pohyb, dekorace, kostýmy, světlo nebo tma, zvuky, hudba a tak dále jsou nositeli významů a zároveň metaforickým sdělením. To je rozdíl od scény a scénografie, jak byla známá v podání Moskevského uměleckého divadla. Tam rekvizity sloužily především jako realistické prvky k dokreslení prostředí. Náročný byl Krejča také na práci se světlem.

Divadlo Za branou ještě uvedlo v roce 1970 *Ivanova* a o dva roky později *Racka*. Když bylo v roce 1972 z ‚administrativních důvodů‘ zavřeno, poslední inscenací (i posledním představením) byl právě Krejčův *Racek*.

Většina divadel po srpnu 1968 bojkotovala sovětské tituly i ruskou klasiku. Jan Kačer, režisér Činoherního klubu, však správně řekl, že dobrá ruská kultura nemá nic společného s brežněvovským režimem, a svůj názor podpořil inscenací *Višňového sadu*. Kačerův a Krejčův přístup se absolutně lišily. Krejča byl vůdčí osobnost a on jako režisér určoval od počátku charakter inscenace. Činoherní klub byl menší, divadlo intimnější, Jan Kačer spolupracoval s herci, společně hledali různé cesty vyjádření myšlenek hry. Inscenace měla ohromný úspěch, především díky výborným hereckým výkonům (Josef Somr – Gajev, Věra

Galatíková – Raněvská, Táňa Fišerová – Aňa, Nina Divíšková – Charlotta, Pavel Landovský – Lopachin, Josef Abrahám – Trofimov.) Ačkoli všichni byli hereckými osobnostmi, hra vyzněla absolutně kompaktně, herci spolu výborně spolupracovali a udržovali kontakt i s hledištěm. Hru přeložil Leoš Suchařípa, který ještě více než Josef Topol text odlyrizoval.

I tato inscenace pokračovala v tendenci celkového odlyrizování Čechovových her, posílení jejich komičnosti až grotesknosti, snažila se o aktualizaci díla. A paradoxně to byl opět *Racek*, kterým se Jan Kačer loučil s Činoherním klubem v roce 1975.

Dalším významným režisérským počinem byla inscenace *Tři sestry* v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, v režii Ivana Rajmonta. Hra měla velký úspěch především u mladšího publika. V Rajmontově zpracování na sebe jednotlivé výstupy v různém stupni navazovaly a vršily se na sebe, a tím se vzájemně významově obohacovaly. Hru opět přeložil Leoš Suchařípa, který hrál i doktora Čebutykina.

Když se po angažmá v Chebu a Hradci Králové vrátil do Prahy režisér Jan Grossman, v libeňském divadle S. K. Neumanna zinscenoval *Strýčka Váňu*, tradičně v překladu L. Suchařípy. Hra nebyla doceněná publikem ani kritikou, přesto měla dobrých 33 repríz. Grossman nesázel na silné herecké osobnosti, velmi důležitou roli hrála hudební složka, zasáhl do textu hry, některým osobám přiřkl větší význam a hru doplnil o dobový materiál.

Po listopadu 1989 osobitým způsobem představil divákům Čechovovy hry režisér Petr Lébl v Divadle Na zábradlí. *Racka* uvedl v roce 1994, za *Ivanova* získal v roce 1997 cenu Alfréda Radoka, *Strýčka Váňu* zinscenoval v roce 1997. Inscenace byly označovány jako kontroverzní, odpůrce Lébl šokoval svým absolutním odpoutáním se od dosavadních konvencí. V *Rackovi* použil princip filmové grotesky a s ní související hereckou stylizaci, kostýmy a líčení. Ve *Strýčkovi Váňovi* využil westernové prvky. Základní charakteristikou Léblovy režie byla imaginace, volné asociace nespoutanost. Petr Lébl spáchal v divadle sebevraždu měsíc po premiéře *Strýčka Váni*.

Čechovovy hry z českých divadel nezmizely ani v posledních letech. Například Vinohradské divadlo uvedlo počátkem roku 2008 *Višňový sad*. *Racek* měl v režii Natálie Deákové premiéru v roce 2010 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem a o rok později v režii Michala Dočekala v Národním divadle. *Tři sestry* se s úspěchem hrají od roku 2011 v Divadle v Dlouhé. Režisér Štěpán Pácl 29. 3. 2012 uvedl *Ivanova* na scéně Národního divadla moravskoslezského.(viz Příloha 2)

Na závěr by asi bylo správné uznat, že A. P. Čechov v Čechách nikdy nebyl. K jeho vztahu k Čechům se však váže zajímavá historka. V roce 1906 byl zveřejněn článek, ve

kterém se tvrdilo, že Čechovův dědeček byl původem Čech. Toto odhalení sice vyvolalo senzaci, bohužel se však ukázalo, že ruský sociolog, který s tímto názorem přišel, se zmýlil. Ale i dnes někteří odborníci věří, že Čechov měl své kořeny opravdu v Čechách. V rozvětvené rodině Čechovových se také tradovalo, že předkové pocházeli z Čech, odkud byli vyhnáni pro svou víru a svobodomyslnost. Byl to však jen romantický výmysl, kterému sami nevěřili.

1.4. Dramatika na přelomu století a počátky ruské moderny (do roku 1917)

Přelom století nezastihl ruské drama v dobrých podmínkách. Čechov zemřel předčasně a jeho dílo nebylo plně dokončeno. Gorkého hry vyloučila z uvedení na scénu cenzura. Hry A. V. Lunačarského vznikaly v zahraničí a k ruskému divákovi se nedostaly. Významné hry Brjusova nebo Jelenina zůstaly neuvedeny a dlouho byly považovány za nedokončené nebo výlučně literární. Prosazovala se řemeslně zvládnutá produkce, ve které převažovaly komerční hry z rodinného prostředí, zabývající se sporem staré a mladé generace, nebo dramata o žárlivosti, ve kterých často „svižný padesátník dočasně vzplanul citem k mladé ženě“.

Mezi nejvýznamnější dramatiky této doby patřil **M. Gorkij** (1868–1936), který založil tradici sociální hry, odvozené od nástupu proletariátu do literatury a umění. Mezi nejtypičtější hry tohoto směru se řadí *Měšťáci* (*Мещане*, 1901) nebo *Na dně* (*На дне*, 1902). Hra *Měšťáci* měla premiéru v Moskevském uměleckém divadle a sám Stanislavskij ji považoval za začátek nové tradice souboru. Osudy inteligence v revoluční době Gorkij zpracoval v trilogii *Letní hosté* (*Дачники*, 1904), *Barbaři* (*Варвары*, 1905) a *Děti slunce* (*Дети солнца*, 1905).

Autor o své tvorbě otevřeně přiznával, že záměrně vytváří tendenční díla v rámci teprve vznikajícího sociálně politického proudu, který je zákonitým článkem vývoje kritického realizmu. Většina her napsaných po roce 1905 – *Poslední* (*Последние*, 1908), *Podivín* (*Чудаки*, 1910), *Zykovovi* (*Зыковы*, 1913), *Falešná mince* (*Фальшивая монета*, 1913) nebo *Staršík* (*Старик*, 1915) – se nedostala na scénu, neboť jejich uvedení znemožnila cenzura.

K nadaným dramatikům patřil **A. T. Averčenko** (1881–1925), který vytvořil řadu komedií těžících z nedorozumění a ironického pohledu na panstvo, bankéře a úředníky. Mezi takové patří například *Dvojník* (*Двойник*) nebo *Krásná žena* (*Красивая женщина*).

V sentimentálních hrách **M. P. Arcybaševa** (1878–1927) převládala milostná tematika, která postrádala jakýkoli společenský kontext. Jeho hry, například *Žárlivost* (*Ревность*, 1913), narážely na nepochopení mravnostní cenzury a uvedení bylo spojováno s opravdovými i uměle vyvolanými skandály. Stavěly na odív erotickou přitažlivost a záměrně útočily na puritánské zásady. Scény často postrádaly vkus, inklinovaly k popisnosti a naturalizmu.

Příklon k naturalizmu nebyl ojedinělý, což lze vidět i v díle **S. A. Najděnova** (1869–1922). Počáteční fáze jeho tvorby uznávala principy kritického realizmu a tíhla ke společenskému poslání. To vyplývalo i z autorovy spolupráce se skupinou spisovatelů kolem nakladatelství Знание. Členy, kterým se přezdívalo ‚souhvězdí velkého Maxima‘, pojilo osobní přátelství a do této skupiny patřili například Gorkij, Čechov, Bunin, Andrejev, Garin-Michajlovský, Juškevič a další.

Závažnější než naturalismus se ale jeví proud ruské dramatiky spojené s principy kritického realizmu. K němu inklinovali nejen Čechov nebo Gorkij, ale i řada autorů, jejichž literární osud mnohdy připomínal osud Najděnova. Původní zájem o sociální tematiku vystřídal kompromis, který se snažil být přijatelný pro dobovou cenzuru i konzervativní kritiku. O tom se lze přesvědčit ve hrách Němiroviče-Dančenka, Južina-Sumbatova nebo Karpova.

V. I. Němirovič-Dančenko (1858–1943) je známý především jako spoluzakladatel Moskevského uměleckého divadla a divadelní kritik. Jako kritik prosazoval představy o vyšším poslání divadelní kultury a nemilosrdně zatracoval bezduchost v té době módních komedií. Ale ani on sám se v počátcích vlastní dramatické tvorby nevyhnul zaběhlým stereotypům tohoto žánru. Důležitější jsou však jeho psychologická dramata, například *Naši Američané* (*Наши американцы*, 1882). V této hře charakterizoval důsledky kapitalistického podnikání. Vysmíval se negramotnému kupci-továrníkovi, který slepě uctívá vše zahraniční a odmítá vše domácí. Hra však nenašla u cenzury pochopení a nedostala se na scénu. Stejně téma později zpracovával ve hře *Temný bor* (*Темный бор*, 1884).

Pro dílo Němiroviče-Dančenka je charakteristický vliv osobností, ke kterým ho často pojil nejen umělecký obdiv, ale i osobní přátelství. Tak například ve hře *Poslední vůle* (*Последняя воля*, 1889), klade stejné otázky, jaké Čechov řešil v různých verzích *Ivanova*. Němirovič-Dančenko zachytil paradoxní situaci nefunkčního manželství, ze kterého manželka odešla za jiným mužem. Manžel si poté vytvořil vztah s tichou a jemnou ženou, se kterou měl i nelegitimní dítě. Po manželově smrti však zákonitá manželka, svazek totiž nebyl oficiálně

rozveden, požaduje dědictví. Hra je svým způsobem meditací o lásce a nesmyslnosti některých zákonů.

Ve svém dalším díle zobrazil poznání, že rodová šlechta již pouze přežívá, buržoazie neoplývá mravními hodnotami a kupce žene kupředu pouze vidina zisku. Zde je možné vidět vliv Ostrovského, protože stejně jako on i Němirovič-Dančenko vidí jedinou účinnou možnost – ironizaci společenských nedostatků a víru v etickou nápravu. K tomuto postupu se přiklonil například v komedii *Nový podnik* (*Новое дело*, 1890).

I když se z dnešního pohledu dramatická práce Němiroviče-Dančenka řadí k lepšímu průměru, přesto vyniká ve srovnání s dramatikou **A. I. Južina-Sumbatova** (1857–1927), herce a režiséra Malého divadla. Južin-Sumbatov začínal s mravoučnými obrázky, postoupil k satirickému vidění dřívější vládnoucí vrstvy, až se jeho zájem zastavil u psychologického dramatu a okázalých neoromantických tragédií. Byl to však zkušený praktik a jeho dílo si ve své době našlo početné publikum.

Stejně to bylo i s dílem dalšího divadelního režiséra **J. P. Karpova** (1857–1926), který pracoval v petrohradském Aleksandřině divadle. I jeho dílo, řemeslně jistě dobře zvládnuté, si našlo svého diváka.

Zásady kritického realizmu rozvíjeli i další dramatičtí autoři, například **A. I. Kuprin** (1870–1938) nebo **S. G. Petrov** (1869–1945). Významnější kapitolu však představuje dramatická tvorba **A. N. Tolstého** (1883–1945), která během jednoho desetiletí dospěla k významným výsledkům. Tolstoj začal s naivními komickými hříčkami, pohádkovými příběhy a situačními fraškami, aby nakonec dospěl k principům sociálního dramatu.

Drama *Jeden den Vladimíra Rjapolovského* (*Один ден Владимира Ряполовского*, 1912) zachycuje proměnu statkáře, který chce skoncovat s dosavadním způsobem života napravit křivdy a vyrovnat se s mužiky. Pod vlivem statkářových představ o rovnoprávnosti vzplane vzpoura mužiků, která je však brzy potlačena. Statkáře z vězení vykoupí bohatí příbuzní, jedinými potrestanými nakonec zůstanou mužici. Statkář hledá zapomnění v milostném citu, který ho ale zklame. Konflikt je vyřešen v melodramatickém duchu – žárlivý sok statkáře zabije. Statkář je na smrt připravený a vnitřně s ní vyrovnaný. Kdyby nedošlo k pomstě, sám by sáhl k sebevraždě.

V komedii *Lenoch* (*Ленчя*, 1912) Tolstoj charakterizuje venkovskou šlechtu jako společenství parazitů, rváčů, opilců a násilníků. Hlavní postava Klaudius Petrovič Korovin nedělal třicet let vůbec nic. Tento novodobý Oblomov jen četl staré noviny, miloval dívku z obrazu a bál se jakékoli změny. Přesto se zamiloval a nový cit ho proměnil v činného člověka. Postava nerozhodného Korovina vyrůstala v kontrastním prostředí, kde se statkáři

vsázeli, kdo dříve znásilní dívku nebo lépe prodá do města mužické dítě. Korovin z tohoto srovnání vychází téměř jako lyrický typ a jeho počáteční pasivita se mění v pozitivní vlastnost.

A. N. Tolstoj spolupracoval s Moskevským uměleckým divadlem, ztotožňoval se s jeho principy i repertoárem v duchu kritického realizmu.

K ruské dramatice významně přispěl i **A. V. Lunačarský** (1875–1933), který napsal v předrevoluční době čtrnáct her a sám je rozdělil do tří skupin. Byly to aktové frašky psané pro ochotníky, hry z cyklu *Myšlenky v maskách* (*Идеи в масках*) a filozofická dramata, která se snažila objasnit smysl revolučního dění na základě historických analogií.

Aktovky z cyklu *Pět frašek pro ochotníky* (*Пять фарсов для любителей*, 1907) zachycují autorův jízlivý výsměch a ironizaci inteligence, která na jedné straně hlásá revoluční myšlenky, na straně druhé jí však není cizí spolupráce s carskou policií, vlastní sobecké zájmy, posílání anonymních udání a podobné.

Frašky Lunačarského zaujmou paradoxní zápletkou, vkusným vtípem i optimistickým životním postojem. Prokázaly smysl pro napětí a hutnou zkratku a naznačily autorovi další možný vývoj, a tím byly vyhraněně filozofické hry. Dramata, která vycházela z filozofické úvahy a dávala jí nové vyznění tak, aby se filozofický přístup nezměnil jen v alegorický příměr nebo didaktickou poučku. Tyto hry soustředil ve sborníku *Myšlenky v maskách* (1913).

V malých komediích a hrách, sdružených ve sborníku, se formovaly Lunačarského principy, které se naplno uplatnily v jeho předrevoluční tvorbě, realizované však většinu až po roce 1917. V předrevoluční době vzniklo například drama *Královský bradýř* (*Королевский бородобрей*, 1906), které si vzalo za cíl demonstrovat morální důsledky despotizmu. Tyranie monarchy Dagobera nevznikla sama od sebe, strach dvořanů jim nebrání podílet se na korupci a utvrzovat vládce v jeho jedinečnosti. Bradýř odhadl vládcovy slabiny a dokáže jim mistrně manipulovat. Drama kombinuje aktuální politické myšlenky a skrývá četné analogie do údajně historického příběhu.

Většina her Lunačarského vyšla z originálně koncipovaného konfliktu, prokazuje autorův smysl pro pravděpodobnost dějové situace a vyváženost zápletky.

K dílům předrevoluční ruské dramatiky přispěl i beletrista **J. N. Čirikov** (1864–1932). Většina jeho her vyšla z motivů vlastních prozaických děl a zobrazovala osudy jedinců, kteří trpěli nejen nouzí a útiskem, ale i měšťáctvím. Taková byla například jeho hra *Byt v křídle do dvora* (*На дворе во флигеле*, 1902).

Kvality beletristického díla zaručovaly úspěch dramatu *Židé* (*Евреи*, 1903). Téma považoval Gorkij za velmi významné a poskytl autorovi veškerou pomoc, aby mohl drama

dokončit. V díle je zobrazen konflikt nemajetné židovské rodiny a dělníků. Předsudky, hysterie, rasová nesnášenlivost a neschopnost vzájemného pochopení, to byla základní témata dramatu.

Z okruhu naturalistické tematiky vzešlo také dramatické dílo **S. S. Juškeviče** (1868–1927), poznamenané životními zážitky z netradičního prostředí starožidovské rodiny. Počáteční období jeho tvorby je spojené s činností literární skupiny kolem nakladatelství Знание a se spoluprací především s Gorkým. V této době vzniklo drama *Irena (Ирина)*, což byl melodramatický příběh mladé ženy, kterou okolnosti donutily žít se jako prostitutka. Pro hru jsou charakteristické dvě polohy – neoromantické monology, ve kterých se zmiňuje nespravedlnost tohoto světa, a symbolické výjevy, v nichž se hlavní postava setkává s přízraky, medituujícími o smrti a vykoupení.

Název Juškevičova vrcholného díla *Hlad (Голод, 1905)* charakterizuje i základní téma dramatu. Chudí židovští dělníci hledají ve městě obživu, nemají však možnost získat základní prostředky k životu, snášejí své utrpení a přikoří a často končí sebevraždou. Svým způsobem je zde patrný vliv myšlenek F. M. Dostojevského a jeho přesvědčení, že ‚člověk se nemá kam uchýlit‘, řešení neexistuje a zbývá jen zánik ‚nelidské civilizace‘. Z obdobných představ vyšla i další Juškevičova hra *Ve městě (Город, 1906)*.

Pro vývoj ruského dramatu měla velký význam i osobnost **D. S. Merežkovského** (1866–1941), který ve svém filozofickém názoru kombinoval helénské ducho a středověkou askezi, prolínal pohanské a křesťanské představy, obdivoval antickou kulturu a harmonii. Zdálo se mu, že svět ‚uvízl v síti pověr a předsudků‘ a ztratil cit pro lidskost. V historických dramatech *Smrt Pavla I. (Павел I., 1908)* nebo *Carevič Alexej (Царевич Алексей, 1920)* nenásilně propojil perfektní znalost historie s aktuální situací, měl cit i pro bohaté vykreslení postav.

Teoretické studie Merežkovského, ve kterých silně obhajoval symbolismus, zapůsobily na **F. Sologuba** (1863–1927). Sologub viděl svět velmi pesimisticky, jevil se mu jako ‚surový zvěřinec‘, ve kterém může lidská zvěř jen čekat na milosrdnou smrt. Jeho filozofie vycházela z názorů Nietzscheho a přivedla ho mezi stoupence symbolizmu, jehož teoretickému studiu se podrobně věnoval. Zjednodušeně lze říci, že uměleckou tvorbu chápal jako vrcholnou fázi lidského úsilí a nadřazoval ji všemu. V jeho symbolistických tragédiích *Dar moudrých včel (Дар мудрых пчел, 1907)* a *Vítězství smrti (Победа смерти, 1907)* se hlavní postavy změnily v pouhé přízraky, čekající na smrt. Jedině milosrdná smrt je mohla zbavit fyzického i duševního utrpení, mohla je povznést nad nicotu běžného života a přinést potřebnou duchovní rovnováhu.

Asi největší zájem vzbudilo Sologubovo drama *V zajetí života* (*Заложники жизни*, 1912) inscenované v Aleksandřině divadle. Sologub zde hájil právo jednotlivce ignorovat vžité hodnoty a morálku, právo prožít několik šťastných dní před příchodem nemilosrdné smrti. Hlavní hrdinka opustí děti a manžela, aby poslední dny života prožila šťastně se svým dřívějším milencem. Hra vyvolala bouři odporu a kritika označila autora za zastávce volné lásky. Kritické výhrady posílil i režijní přístup **V. E. Mejercholda**, který statický děj oživil množstvím dynamických dějových akcí, takže zde můžeme hledat základy jeho biomechaniky.

Díla Sologuba lákala i další modernisticky orientované režiséry – kromě Mejercholda i **Jevrejnova** nebo **Komissarževského**.

Je pravda, že ruský symbolismus získal svou pozici nejprve v poezii na konci 19. století, kdy v sobě spojoval protest proti sociální nespravedlnosti a mystické představy o blížící se očištné bouři. Střídaly se v něm návaly hněvu a pesimizmu s idealizovaným očekáváním. Symbolisté postupně uznali za rozhodující abstraktní postupy, které prohlubovaly únik od skutečnosti. Přitahovala je básnická metafora, hra náznaků, narážek a podtextů.

Na základě dramatického díla Merežkovského a Sologuba by mohla vzniknout představa, že v proudu divadelního symbolizmu převládaly jen pesimistické představy. Ty byly logickým důsledkem prohrané revoluce roku 1905. Svět se umělcům jevil jako vize, nesmyslná hra náhod a tajemného osudu. Současně se však objevily i symbolistické proudy, ve kterých se mísila pesimistická filozofie s předtuchou nastupující změny. Začal převažovat názor, který spojoval zánik buržoazní civilizace a kultury s celkovým zánikem lidstva. Zastánci této myšlenky neviděli ani potřebu kultury. Budoucí společnost se bez literatury a umění obejde, protože bude muset hájit přízemnější zájmy – zajištění obživy nebo ochranu před nemocemi. Z takových představ vyšlo dramatické dílo významných představitelů symbolistické poezie Brjusova, Bloka a Andrejeva.

V. J. Brjusov (1873–1924) se nesnažil vytvořit dramatický text, trval na názoru, že symbolistické drama bude vždy především literární záležitostí. V dramatu *Země* (*Земля*, 1904) zobrazil neradostné osudy pozemšťanů, živořících na vyhaslé planetě bez atmosféry. Lidé se zaryli do země, kde hledali ochranu před žhavým sluncem. Někteří však stále po slunci touží, chtějí žít na povrchu, a proto zničí ochranný příklop. Tím uvolní cestu zbytku vzduchu. Namísto života nastupuje zánik. Smrt se jeví jako milosrdná a poskytuje lidským

ztroskotancům útěchu. Kompozičně byla výstavba díla neobvyklá, protože Brjusov rozčlenil hru na miniaturní výstupy, které proložil vzletnou básnickou řečí. Dobře také střídal filozofickou polemiku s vyjádřením bytostných zájmů – touhy po svobodě a návratu k přírodě.

Literární stránka naplno převládla v dalším dramatu *Poutník* (*Путник*, 1910), ve kterém se během nekonečného dialogu dívky s neznámým vyjasní jediná věc – slova byla adresována mrtvému, aniž by vznikla představa hrůzy nebo odporu. Smrt je chápána jako vrcholný moment lidské existence.

Brjusova básnická dramata si nekladla za cíl řešit závažné dobové problémy. Vystačil si s náznaky, s pocitem předtuchy, kterou dále nekonkretizoval.

Dalším představitelem symbolistického proudu byl **A. A. Blok** (1880–1921), pro kterého bylo typické hledání vztahu mezi vírou a mystikou, mezi uměním a náboženstvím. V roce 1906 vznikla trojice lyrických dramát *Balagančík* (*Балаганчик*, český překlad také *Komedie z routě*), *Král na náměstí* (*Король на площади*) a *Neznámá* (*Незнакомка*), ve kterých Blok dospěl k přesvědčení, že dramatické dílo musí vystihnout složitou psychiku člověka, který hledá štěstí ve světě plném nenávisti a vnitřní samoty.

Ve svém dalším díle se Blok přiklání k psychologickému dramatu a snažil se využít i motivy kritického realizmu. Chápal čechovovské drama jako předzvěst nejvyššího umění, které se však nemohlo plně rozvinout, a to díky předčasné smrti Čechova, ale i nevhodným dobovým podmínkám. Ačkoli se Blok přátelil s Mejercholdem, uznával význam Stanislavského, u kterého oceňoval schopnost ‚uchovat na scéně živou psychiku lidského nitra‘. Proto vkládal velké naděje do uvedení dramatu *Růže a kříž* (*Роза и крест*, 1913) právě v Moskevském uměleckém divadle.

Drama *Růže a kříž* bylo původně míněné jako operní nebo baletní libreto. Historické události a krásy Francie tvoří jen pozadí příběhu o utrpení potulného rytíře Bertranda. Drama rozvíjí dvě paralelní linie – Bertrand a Izora prožívají vlastní drama a každý z nich nachází jiné řešení. Bertrand důvěřuje pozemskému utrpení, v němž nachází mravní očistu, Izora upřednostňuje lásku. V emočně vypjatých momentech přecházeli herci od řeči ke zpěvu a od chůze k tanci. Malý počet postav, dva monodramatické příběhy, mezi kterými je myšlenková vazba, snaha odpoutat se od konvenčních prvků psychologického dramatu, lyrické nadání a subjektivní vidění, to vše jsou postupy, kterými Blok obohatil vznik moderního dramatu v Rusku.

Co se týče samotné hry *Růže a kříž*, Stanislavskij ji nechápal stejně jako Blok a mezi autorem a souborem divadla vznikly napjaté a rozladěné vztahy.

Složitým vývojem prošlo dílo dalšího nadaného spisovatele **L. N. Andrejeva** (1871–1919). Andrejevova tvorba byla nejdříve blízká názorům Čechova a Gorkého. Andrejev kolem roku 1904 s určitými výhradami obhajoval divadelní program Moskevského uměleckého divadla a považoval ho za ideální variantu kritického realizmu. Události roku 1905 a nástup politické reakce ale umocnily autorovy dekadentní a pesimistické závěry.

Později jeho dílo vyvolávalo velmi rozporné ohlasy. Pokrokoví umělci od něj očekávali díla se závažnou sociální tematikou, liberální intelektuálové obohacení modernistických směrů. Kritika mu vytýkala naturalistickou popisnost, další ho považovali za náladového impresionistu, který si se závažnými tématy jen pohrává. Jiní ho viděli jako dekadentního symbolistu, vyjadřujícího pesimistické úvahy o marnosti lidské existence. Rozdílné názory vyplývají z různorodosti Andrejevova díla, ve kterém jsou zastoupeny prvky různých filozofických koncepcí i uměleckých směrů, zřetelná je i počáteční etapa ruského expresionismu

Andrejev spolupracoval s Gorkým na hře *Astronom*, která byla inspirována úvahami o lidské snaze proniknout do kosmu. Mezi autory však došlo k rozporům, Andrejev dílo dokončil pod názvem *Ke hvězdám* (*К звездам*, 1905), Gorkij téma zpracoval v dramatu *Děti slunce*. Při srovnání je zřejmé, že Gorkého drama popisuje vyhraněný třídní konflikt a Andrejev tematiku pojal více intelektuálně a převedl ji do abstraktní polohy.

V další hře *Savva* (*Савва* též *Ingis sanat*, 1906) Andrejev vyjádřil protest a nenávisť vůči vládnoucím vrstvám. Dospěl k negaci všeho, co zotročovalo člověka a východisko hledal v živelné smršti, která by zničila veškerý dosavadní život.

Události po roce 1906, kdy odpadla možnost společenské kritiky, prohloubily Andrejevovy sklony k mysticismu. Dramatem *Život člověka* (*Жизнь человека*, 1906) se sice přihlásil k neorealismu, ve skutečnosti ale zůstal pod vlivem symbolismu a začal objevovat i postupy, které signalizovaly nástup expresionismu. Hru tvořil sled obrazů, schéma se omezilo na základní etapy a stavy lidského života – narození, láska, chudoba, neštěstí, smrt. Člověk zápasil s tajemnou postavou, představitelem osudových sil (Někdo). Lidská existence je vykreslená jako hračka, která může jen přijímat rány osudu. Tuto hru uvedl Stanislavskij technikou černého divadla umožňující vynořování a mizení postav ve tmě (stejně jako Maeterlinckův *Modrý pták*).

Zájem o tematiku osudu člověka či celého lidstva je zřejmý v dalších Andrejevových dramatech *Vládce hlad* (*Царь Голод*) nebo *Černé masky* (*Черные маски*, 1908). Hra *Černé masky* ukazuje halucinace hlavní postavy. Andrejev zde předchází surrealismus a absurdní drama.

Od symbolizmu se odklonil zpět k principům kritického realizmu v dramatu *Dny našeho života* (*Дни нашей жизни*, 1908). Hra měla velký úspěch a autor v této linii pokračoval i v aktovce *Láska k bližnímu* (*Любовь к ближнему*, 1908) nebo komedii *Gaudeamus*, (1910). Významnější jsou však symbolistické drama *Anatóma* (*Анатэма*, 1909), ve kterém Andrejev hledá symbolické vyjádření pro lidské utrpení, a naturalistická hra *Anfisa* (*Анфиса*, 1909).

Andrejev byl autor velmi plodný. Napsal komedii *Krásné Sabiňanky* (*Прекрасные сабинянки*), dramata *Oceán* (*Океан*, 1911), *Kateřina Ivanova* (*Катерина Ивановна*, 1912), *Profesor Storicyn* (*Профессор Сторицын*, 1912), *Nezabiješ!*, do češtiny překládané též jako *Kainovo znamení*, (*He ubij*, 1913), *Myšlenka* (*Мысль*, 1913), *Mládí* (*Младость*, 1915), *Rekviem* (*Реквием*, 1916) nebo *Ten, kdo dostává políčky*, v češtině také *Muž, kterého políčkují*, (*Тот, кто получает пощечины*, 1915). V této hře zazářil v Činoherním klubu Josef Somr v titulní roli. Mnohé Andrejevovy hry v sobě měly inovativní prvky. V díle lze však vysledovat určitou nevyrovnanost z hlediska uměleckého přístupu i výběru námětu, vyplývající z různých filozofických principů.

V ruském předrevolučním divadle tedy vznikl silný proud, který polemizoval s koncepcí dvorních divadel a upřednostňoval umělecký princip před řemeslně rutinním přístupem. Inspiroval se myšlenkami A. P. Čechova, M. Gorkého, G. Hauptmanna nebo L. N. Tolstého. Cenzurní zásahy znemožnily, aby tento proud pronikl za stěny Moskevského uměleckého divadla k širokým vrstvám mnohdy nigramotného obecnstva. Síla a jedinečnost divadla tkvěla v metodě psychologického herectví, jehož základem bylo dokonalé sžití se s postavou. Není jistě náhodné, že většina zastánců modernistických směrů byla v určitém spojení se scénou Moskevského uměleckého divadla, dokonce spolupracovala přímo se Stanislavským a působila ve studiích, která při tomto divadle vznikla.

Ruské divadelní modernistické proudy hledaly inspiraci v antickém umění, kdy například **N. N. Jevrejnov** a **K. A. Mardžanov** na počátku 20. století věřili v obnovení mystických obřadů, v nichž by se obecnstvo zcela přirozeně podílelo na průběhu představení. Zájem vyvolala i italská komedie, která inspirovala převahou herecké akce nad dramatickým textem. Svými filozofickými a estetickými principy lákalo i orientální divadlo, ve kterém **Mejercholda**, **Jevrejnova**, **Mardžanova** nebo **Tairova** upoutala vysoká míra stylizace. Stylizované divadlo bylo logickou odnoží ruského symbolizmu.

V Moskvě vzniklo První futuristické divadlo na světě, v Petrohradě zase Křivé zrcadlo. Divadla byla sice odlišně programově zaměřená, ale projevil se v nich nový

umělecký prostředek – řeč nepřímých asociací, kdy byl na scéně veden jakoby nesmyslný dialog, který měl vyvolat doprovodné představy kontrastní povahy. V tomto směru můžeme ruské futuristické divadlo považovat za prazáklad absurdního dramatu. O tom svědčí i mnoho scén pozdějších satirických komedií V. Majakovského.

Avantgarda obecně vznikla jako odpor proti naturalizmu, ať už to byly futurizmus nebo předrevoluční Mardžanovovy pokusy ve Svobodném divadle, které se týkaly hudby, kdy využíval reálné zvuky a šumy.

Mejerchold, Mardžanov, Vachtangov, Majakovskij, Tairov – tyto a další osobnosti ruské divadelní moderny spojoval odpor proti naturalizmu, chápali ho ale ve větší šíři, zahrnoval pro ně veškeré výsledky Moskevského uměleckého divadla. Nevyhovovalo jim herecké převtělení do postavy, které sázelo na silný citový prožitek, pracovalo s líčením a hlasovou přizpůsobivostí herce. Vadily jim nevyužité možnosti mimiky obličeje, nedostatečná plastičnost těla i hlasu. Viděli, že představení Moskevského uměleckého divadla popřela hru náznaku a oslabila nároky na divákovu fantazii.

Nejvýraznějším představitelem ruské moderny byl zřejmě **V. V. Majakovskij** (1893–1930), který psal básně, prózu i dramata. Majakovskij byl zakladatelem ruského literárního futurizmu, zajímal se o avantgardní kinematografii, byl autorem satirických plakátů a komiksů, psal experimentální poezii, lyrické tragédie i satirická dramata.

Pokusy modernistů však v předrevoluční době nemohly dospět ke konečným výsledkům a objevům. Soustředily se tedy na jedinou sféru – hledaly maximálně účinnou scénickou stylizaci, která by divadlu přinesla univerzální výrazové prostředky směřující k vysokému stupni abstrakce. Autoři záměrně ignorovali psychologické rozpoložení nebo intimní náladovost, uznávali hyperbolu a metaforu, na jejichž základě na konci dvacátých let odvodil Mejerchold na principech dramatiky Majakovského program „divadla zvětšovacího skla“.

Styl představení musel spět k lineárnosti a dramatickému spádu a počítal s rozumovým zapojením publika, které dostávalo mnoho podnětů, ale nic v konečné podobě. Náznak se stal základním uměleckým prostředkem. Popisnou výpravu nahradila výprava symbolického typu. Díky symbolizmu objevila výprava novou funkci barvy, díky impresionizmu přednosti různého osvětlení v přesně rozvrženém prostoru, díky futurizmu a konstruktivismu možnosti dynamické koncepce namísto statické.

Dalším inovativním prvkem byla rytmická výstavba inscenace. A to nejen výstavba jednotlivých dialogů, ale harmonie celého představení. Ta přivedla Mejercholda k základům biomechanické metody, která se snažila dovést herce k výrazně divadelní akci, jejímž

výsledkem byl technicky dokonalý pohyb v přesně určeném prostorovém rámci. Umění tíhlo k syntetičnosti. Umělci měli velkou snahu sdružovat různá umělecká odvětví a spojovali herectví s malířstvím, hudbou a tancem, a tím vznikalo syntetické umění.

Všechny tyto novátorské přístupy vznikly proto, jak asi nejvýstižněji řekl Mejerchold v roce 1908, že se herecký styl značně opožďoval za proměnami v domácím i světovém repertoáru.

Zastánci modernistických přístupů stále naráželi na nepřekonatelné problémy. Nedostatek financí v předrevolučním Rusku zapříčinil, že nemohlo vzniknout samostatné experimentální divadlo, které by fungovalo v delším časovém horizontu. Umělci sami museli vstoupit do státních nebo soukromých souborů, kde své nápady mohli realizovat jen částečně. Neměli ani vlastní hereckou školu.

Objektivně je ale možné konstatovat, že ačkoli byla modernistická skupina nejednotná a každý hájil vlastní program, i v těchto podmínkách dosáhla úspěchu, hlavně ve srovnání se snahami některých západních zemí. Obecně lze říci, že ještě v předrevolučních letech se výrazně vyčlenily dva základní směry ruského divadla. Byl to mchatovský proud s vyspělým uměním hereckého převtělování a proud stylizovaného divadla, které chtělo překonat popisnost a tíhlo k experimentu.

Společenská a hospodářská situace v předrevolučním Rusku inspirovala úsilí zastánců modernistických směrů, které se svými vlastními cestami snažily definovat roli umění. Ve dvacátých letech tuto nezvykle příznivou situaci však zkomplikovaly dvě skutečnosti. Zaprvé to byl pochopitelný odpor a nedůvěra zastánců akademického umění, to znamená v zásadě zastánců kritického realizmu. Zadruhé to byly i neblahé důsledky carizmu, a to vysoké procento negramotných obyvatel především z venkova. Modernistické pokusy byly před rokem 1917 uzavřené v malých studiích, nepronikly tedy k široké základně diváků a jejich tradice nebyla zafixována.

2 Herecké techniky a jejich vývoj

Od 2. poloviny 19. století je v divadle jasně patrná snaha vytvořit divadelní režii. Do té doby byli herci v souboru zařazeni podle typů (stařec, komik, milovník...) a každý si svůj typ střežil. Typ určoval hierarchii v souboru, herci sami zodpovídali za nákladnost kostýmů a jejich podobu, na jevišti se chovali podle klišé, ztrácel se přirozený projev, mimika, gesta. Po nástupu realistických a naturalistických tendencí se tyto postupy staly překážkou a mohly být odstraněny jen vyšší autoritou, a to byl režisér. Ten měl všechny složky dovést do souladu, protože každá inscenace byla systémem několika druhů umění a profesí, ne už jen deklamací role na téměř neměnné scéně.

Tento proces a snahy se objevují paralelně na různých místech a je těžké určit, kde je začátek. Všeobecně se však priorita zrodu novodobé režie přisuzuje divadlu v německém Meiningenu, kdy divadelní soubor na dvoře vévody Georga II. (1826–1914) již vykazoval některé znaky novátorského režijního přístupu. Tento soubor se stal velmi oblíbený a díky hostování ve všech evropských metropolích byl vzorem pro další soubory v Evropě.

Hlavní princip meiningenského divadelního souboru vycházel z věrného zobrazení reality. Využíval předměty z běžného života, materiály charakteristické pro dané prostředí a dobu, oblečení nebyly kostýmy, ale reálný oděv té doby. Herci mluvili bez patosu, bez umělého rytmu, běžnou intonací. Gesta a pohyby měly být co možná nejpřirozenější. Úroveň herců ale byla nízká, protože to nebyli umělci, ale poddaní.

Tato představení předznamenala budoucí vývoj směrem k naturalizmu, ačkoli to byla zatím jen přípravná fáze, ve které se ještě nerozvíjely otázky herecké techniky, neuvažovalo se o hereckém školení. V tomto negování divadelnosti ale bylo něco pozitivního, protože učilo herce přirozenosti, pozornost se obracela na detail, gesta, mimiku. Dalšími příklady této tendence bylo pařížské divadlo Théâtre Libre (1887, v čele André Antoine), berlínské divadlo Freie Bühne (1888, v čele Otto Brahm), už existující Deutsches Theater (založeno v Berlíně roku 1883), londýnské Independent Theatre (1891, Jacob Thomas Grein), divadla ve Vídni nebo Kodani. Režie v těchto souborech potlačovala herecký exhibicionismus, odvracela se od prázdného patosu, repertoárem byly hry klasické i ty, které dříve cenzura zakázala.

Vrcholem tohoto snažení bylo v roce 1898 založení Moskevského uměleckého divadla Stanislavského a Němiroviče-Dančenka. Jejich divadlo nebylo zaměřené na otázky dramaturgie, i když pracovalo s vynikajícími dramatiky, jako byl A. P. Čechov, nebo vnější principy realizmu a naturalizmu. Jejich hlavním zájmem bylo kultivované herectví a režijní umění a důraz kladli na vnitřní, psychologický rozměr člověka.

Některé herecké techniky jsou označovány výstižným pojmenováním, které dává tušit jejich obsah. Ne však jedna z technik, která nejvíce přispěla k rozvoji divadla 20. století, a to „systém“ K. S. Stanislavského. Nejedná se o uměle vytvořený soubor pouček a cvičení, ale o systém vycházející přímo ze života a založený na přírodních zákonech. Název „Stanislavského systém“ se stal souhrnným pojmenováním všeho, co jako režisér nabídl herci při jeho tvořivé práci. Pojmenování není příliš výstižné, a proto někteří Stanislavského žáci a následovníci, jako například Lee Strasberg nebo Michail Čechov, „systém“ nahradili novějším termínem „metoda“.

2.1. Konstantin Sergejevič Stanislavskij

Konstantin Sergejevič Alexejev se narodil roku 1863 v bohaté moskevské kupecké rodině. Narodil se, jak sám říkal, na rozhraní dvou dob – feudalizmu a socialismu. Otec byl původem Rus, matka měla francouzské kořeny. Měl devět sourozenců. Světově proslul jako herec, režisér, divadelní pedagog a teoretik.

Své první herecké vystoupení měl již ve třech letech, když hrál na provizorním jevišti rodového statku. Pamatoval si pocity prohry (trapnost z nečinnosti) i vítězství (potlesk). On a jeho sourozenci milovali divadlo, cirkus, italskou operu a balet. Se sourozenci a přáteli založil domácí divadelní kroužek. Věřil, že pro herce je důležité vstřebávat krásné silné dojmy z jakékoli oblasti umění. Ovlivnilo ho Malé divadlo v Moskvě, s přáteli si vždy předem nastudovali hru, po zhlédnutí ji hodnotili a diskutovali o ní. Jako velmi mladý se stal ředitelem Ruské hudební společnosti a konzervatoře, jeho kolegové byli například P. I. Čajkovskij nebo jeden ze zakladatelů Treťjakovské galerie S. M. Treťjakov. Současně byl studentem divadelní školy, kterou ale po třech týdnech opustil.

Pro svůj divadelní kroužek zorganizoval s pomocí herců Malého divadla představení, hru *Šťastlivec* od V. I. Němiroviče-Dančenka, nadaného a v té době velmi oblíbeného dramatického spisovatele. Tato první zkušenost s profesionály v něm probudila touhu hrát a také mu ukázala rozdíly mezi amatérskými a profesionálními herci. Profesionální herci byli ukáznění, chodili včas a připravení. Začal hrát i s podřadnými spolky a ve špatných hrách, ale protože si nechtěl zničit pověst, vystupoval pod pseudonymem Stanislavskij. Přesto ho rodina v jedné hře viděla a otec mu doporučil, aby si založil slušný spolek se slušným repertoárem.

V té době do Moskvy přijel známý režisér Alexandr Filippovič Fedotov, s jehož synem se Stanislavskij přátelil. Fedotov, aby se v Moskvě uvedl, uspořádal představení, ve kterém hrál i Stanislavskij. Herci z tohoto představení se nechtěli rozejít, a tak vznikl koncem

roku 1888 Spolek pro umění a literaturu, který z velké části financoval sám Stanislavskij. Dalšími osobnostmi Spolku byl režisér Fedotov, hudebník Komissarževskij nebo výtvarník hrabě Sollogub. Spolek sdružoval herce, hudebníky, výtvarníky a intelektuály. Stanislavského herectví sice mělo u diváků úspěch, znalci ho ale kritizovali, protože přehrával, hrál podle šablony a prezentoval především sám sebe. Pochopil, jak důležitá je sebekázeň, přirozené herectví a nenapodobování. Ve Spolku se seznámil se svojí budoucí ženou herečkou M. P. Pěrevozčikovovou, která používala pseudonym Lilina.

První rok Spolku byl finančně ztrátový a mezi jednotlivými obory se vyskytly problémy. Zůstalo pouze dramatické oddělení, které kvůli dluhům opustilo původní velkolepé prostory a přestěhovalo se do malého bytu. Spolek se zavázal vystoupit jednou týdně s novým představením, aby získal finanční prostředky. V této době Stanislavskij začal režírovat. Vyžadoval, aby herci nechodili pozdě, byli připravení, neflirtovali, neintričkovali. Snažil se jít cestou od těla k duši, od ztělesňování k prožívání, od formy k obsahu. Obohatilo ho osobní setkání s L. N. Tolstým, jeho způsob práce a chování k lidem. Situace Spolku se finančně zlepšovala.

Stanislavskij se v červnu roku 1897 znovu setkal s V. I. Němirovičem-Dančenkem, který řídil školu Moskevské filharmonické společnosti. Budoucí absolventi roku 1898 (patřila mezi ně například Olga Knipperová) zastínili všechny další studenty. Němirovič-Dančenko chtěl vytvořit nové divadlo, ve kterém by vystupovali úspěšní absolventi jeho školy, ochotnická skupina Stanislavského a další. Oba měli obdobné názory na umění a na schůzce, která trvala několik hodin, se dohodli na spolupráci. Literární veto náleželo Němiroviči-Dančenkovi a umělecké (tzn. režisérské a scénické) Stanislavskému. Divadlo mělo být financováno Stanislavského Spolkem a podílníky Filharmonické společnosti.

Chtěli zlepšit vlastní život herců a vybudovat pro ně důstojné zázemí, měli stejný pohled i na uměleckou etiku. Divadlo bylo sice otevřené až za více než rok, ale herci se potřebovali připravovat. Proto jim režisér Arbatov půjčil kůlnu na své usedlosti. Nakonec v Moskvě získali pro divadlo budovu, kterou museli nechat rychle opravit a také vymyslet název. Tak vzniklo Moskevské umělecké obecně přístupné divadlo, známé jako **Moskevské umělecké divadlo (Московский Художественный Театр)**, které zahájilo tragédií A. K. Tolstého *Car Fjodor Ioannovič (Царь Федор Иоаннович)* v režii Stanislavského.

V souboru platil přísný řád. Stanislavskij chtěl, aby panoval klid a přátelská atmosféra, neuznával hádky a intriky trestal vyloučením ze souboru nebo pokutou. Protestoval proti teatrálnosti a falešnému patosu, konvenčnosti výpravy a dekorací. Některé tradiční prvky divadla zrušil. Například obvykle v úvodu představení a o přestávkách hrával orchestr,

většinou bez vztahu k samotné hře. Stanislavskij a Němirovič-Dančenko zrušili předeheru a hrané přestávky a přemístili orchestr za jeviště. Zrušili děkování herců během a po výstupech na vyvolávání z hlediště. Nechtěli, aby se kdokoli pohyboval po hledišti, když se hrálo (ani uvaděči, obsluha nebo diváci). Oponu neměli rudo-zlatou, jak bylo obvyklé, ale stahovací v tlumených barvách. Divák neměl být pánem, ale partnerem herce.

Stanislavskij časově rozdělil činnost divadla do tří období. První období od založení v roce 1898 do revoluce 1905, druhé období od roku 1906 do říjnové revoluce a třetí období od říjnové revoluce. Z hlediska převládajícího směru bylo dělení složitější a neodpovídalo přesně časovým obdobím. Nejdříve divadlo razilo historicko-realistický směr ve hrách Ibsena, Dostojevského, Puškina, Andrejeva, Merežkovského nebo A. Tolstého. Dále přichází ne příliš úspěšný směr fantastiky, který využíval nečekané jevištní triky. Následoval směr symbolizmu a impresionizmu, který si také nezískal příznivce. Konečně se divadlo vydalo cestou intuice a citu. V tomto období se s úspěchem hrály hry Dostojevského, Turgeněva a především Antona Pavloviče Čechova.

Tato úspěšná etapa divadla začala Čechovovým *Rackem* (*Чайка*). Ze hry byli nadšeni nejen herci a režisér, ale hlavně sám Čechov, který schválil nastudování a v úspěch divadla upřímně věřil. Moskevské umělecké divadlo ukázalo, jak se k Čechovovým hrám postavit, jak vyjádřit zdánlivě všední a ničím objevený děj. Postavy vyznívají pravdivě a ačkoli se zdají být nečinné, procházejí složitým vnitřním vývojem. Zajímavé je psychologické složení postav, kdy se mísí impresionismus, realizmus, symbolismus, naturalismus, láska k Rusku a ruskému způsobu života. Během nastudování *Racka* Čechov vážně onemocněl, zhoršila se jeho tuberkulóza a psychicky by neunesl, kdyby hra propadla tak jako při prvním uvedení v Petrohradě. *Racek* však měl nebývalý úspěch a v inscenaci zazářila například Olga Knipperová, manželka A. P. Čechova.

Po úspěchu *Racka* měla o Čechovovu druhou hru *Strýček Váňa* (*Дядя Ваня*) zájem i další divadla, nakonec však opět připadla Moskevskému uměleckému divadlu. Uvedení *Strýčka Váni* bylo velmi úspěšné, hra se udržela v repertoáru divadla dvacet let a znali ji diváci v Rusku, Evropě i Americe. Soubor odcestoval za Čechovem na Krym, kde i v Sevastopulu hru s úspěchem představili. Na Krymu se také setkali s Maxikem Gorkým, který se tam léčil. Divadlu slíbil novou hru jak Čechov, tak Gorkij.

Stanislavskij a Němirovič-Dančenko chápali, že divadlo je úspěšné díky Čechovovým hrám. Bohužel osud další hry – *Tři sestry* (*Три сестры*), kterou původně Čechov divadlu odevzdal bez názvu, byl ne příliš šťastný. Zpočátku došlo k několika nepochopením, kdy ji autor například mínil jako veselohru, ale herci i režisér ji chápali jako tragédii. Práce vážla,

protože Čechov důsledně dbal na to, aby nedošlo k sebemenším chybám v oblečení, držení těla nebo návycích zobrazovaných důstojníků. První uvedení hry nebylo úspěšné, ačkoli s odstupem času je ve smyslu herecké i režijní práce pokládána za jednu z nejlepších v Moskevském uměleckém divadle.

Ještě před rokem 1906 a začátkem práce na „systému“ se Stanislavskij proslavil právě inscenacemi Čechovových her, do kterých vkomponoval konkrétní detaily odpozorované ze života – klapot koňských kopyt na mostě, zvuky cvrčků, pléd přehozený přes židli a podobně. Práci s detaily však někdy přeháněl, k nevoli kritiky i samotného Čechova. Kritici v těchto případech psali o ‚nepotřebné pravdě‘. Stanislavskij se proto začal více zaměřovat na skrytý rozměr dramatu, který již nemohly postihnout vnější režijní prostředky, ale nový typ herectví, umožňující spojení vnitřního a vnějšího světa postavy.

Moskevské umělecké divadlo pravidelně s úspěchem hostovalo v Petrohradě, což nebylo běžné, protože mezi Moskvou a Petrohradem vždy panovala rivalita. Divadelní soubor zde vystupoval například s výběrem určitých dějství z Čechovových her, bez dekorací a kostýmů, kdy se herci a diváci soustředili jen na vnitřní život postav. Ačkoli divadlo hostovalo v mnoha dalších městech – Kyjevě, Oděse, Varšavě, nevedlo si příliš dobře finančně. Proto téměř veškeré podíly, kromě podílů například Stanislavského a Němiroviče-Dančenka, odkoupil bohatý mecenáš a milovník divadla S. T. Morozov, který pomáhal s hospodařením divadla a nechal postavit i divadlo nové, podle hesla ‚*všechno pro umění a herce, potom i divákovi bude dobře v divadle*‘. Nové divadlo poskytovalo neobvykle dobré zázemí pro herce a konečně také začalo být ziskové. V této době se podílníci rozhodli předat divadlo hereckému souboru, který se stal majitelem divadelní budovy i celého podniku.

Do nové budovy se soubor přestěhoval v roce 1902 již s novým, sociálně-politickým, směrem v repertoáru. Tento směr předurčila již předcházející sezóna Ibsenova hra *Nepřítel lidu* (*En Folkefiende*). Divadlo zahájilo hrou Maxima Gorkého *Měšťáci* (*Мещане*), která neměla úspěch. Naopak další Gorkého dílo *Na dně* (*На дне*) bylo přijato pozitivně. Stejně tak i naturalismus ve *Vládě tmy* (*Власть тьмы*) L. N. Tolstého nebo historický realizmus v Shakespearově *Juliovi Caesarovi*. S průměrným ohlasem se setkala premiéra Čechovova *Višňového sadu* (*Вишневый сад*). Čechov zemřel v roce 1904 a následného úspěchu v Rusku, Evropě a Spojených Státech se už nedožil.

V sezóně 1906/07 dochází u Stanislavského k hledání smyslu divadelní práce. Oslabila ho smrt Čechova a zrušení hereckého Studia na Povarské, které pomáhal založit Mejcyrholdovi, bývalému herci Moskevského uměleckého divadla. Umělecky se rozešel i

jeho pohled na divadlo s názory Němiroviče-Dančenka. Stanislavskij se rozhodl zpracovat nashromážděný teoretický materiál a zformulovat své zkušenosti.

Ve hře Knuta Hamsuna *Drama života (Livets spill)* se Stanislavskij poprvé pokusil použít způsoby vnitřní techniky, která směřuje k vytvoření tvůrčí nálady. Tvůrčí nálada není nálada herecká, postihuje vnitřní stav. Ačkoli hra měla úspěch, pro Stanislavského znamenala prohru, protože pochopil, že s tvůrčí náladou on ani herci neumějí ještě správně pracovat. Při vymyšlení dekorací však náhodou přišel na trik s černým sametem, díky němuž se mohly skrýt a ztratit předměty, protože látka pohlcuje světelné paprsky a slučuje perspektivu a třetí rozměr v jednu plochu. Tento princip s velkým úspěchem představil ve hře L. N. Andrejeva *Život člověka (Жизнь человека)*. Sám Stanislavskij vkládal velké naděje do hry belgického básníka Maurice Maeterlincka *Modrý pták (L'Oiseau Bleu)*. Osobně za básníkem odjel a oba si velmi rozuměli. Hra měla úspěch nejen v Moskevském uměleckém divadle, ale později například i v Paříži. Úspěšný byl i Turgeněvův *Měsíc na vsi (Месяц в деревне)*, kde Stanislavskij kladl důraz na výpravu a konečně byl spokojený se zachycením tvůrčí nálady.

Stanislavskij kontinuálně pracoval na svém systému. V letech 1909 až 1922 se pokoušel v řadě textů definovat svou představu o herectví. Spolupracoval s ním jeho přítel, asistent divadla Leopold Antonovič Suleržickij, pomáhali mu i herci Moskevského uměleckého divadla. Léta působil v jedné třídě soukromé školy A. I. Adaševa, ale s průběhem a postupem práce nebyl spokojený. Až po několika letech přišlo zadostiučinění, když o jeho teorii začali jevit zájem mladí herci, mezi nimi například Michail Čechov. I když se „systém“ stal oficiálním směrem Moskevského uměleckého divadla, Stanislavskij si uvědomoval, že mnozí mu nerozuměli, protože ho chápali pouze rozumem, a ne citem.

Stanislavskij proto došel k závěru, že jeho systém nelze uplatňovat v klasickém divadle, kde působí různé vztahy, hrají se dvě i tři představení současně, důležitou roli hraje rozpočet divadla i divákova snaha za své peníze se pobavit. Při Moskevském uměleckém divadle vzniklo Studio pro mládež, které sídlilo na Tverské třídě, v dřívějších prostorách Spolku pro umění a literaturu, kde Stanislavskij začínal svoji hereckou činnost. Studio se začalo pomalu prosazovat, bylo úspěšné a oficiálně se přejmenovalo na První studio Moskevského uměleckého divadla. Zaujalo například inscenací Dickensovy povídky *Cvrček na krbu (Cricket on the Hearth)*.

Po Stanislavském Studio převzal Vachtangov a Suleržickij. Pod vedením Suleržického Studio koupilo na Krymu pozemky, na kterých herci pracovali v primitivních podmínkách, svépomocí vystavěli malý hotel, kravín a konírnu, každý člen měl ve společenství svou

funkci. Studio zesílilo a stalo se Druhým moskevským uměleckým divadlem. Časem vznikala další studia a z nich se pak formovala divadla.

Po revoluci si divadla musela zvykat na jiný druh obecnstva, určitým způsobem primitivní. V červnu 1919 skupina Moskevského uměleckého divadla vedená Kačalovem a Knipperovou hostovala v Charkově, kde byla nečekaně frontou odříznuta od Moskvy. Divadlo se tak na několik let rozdělilo na dvě části. Kačalovova skupina dále vystupovala, Moskevské umělecké divadlo muselo soubor doplnit studenty a také bojovalo s konkurencí nastupujícího filmu a četných nově vzniklých studií.

Stanislavskij vedl Operní studio Velkého divadla, které čerpalo ze scénického oboru Moskevského uměleckého divadla. Uplatňoval zde při práci svoji dramatickou metodu, rozpracoval téma tempa a rytmu pohybu v souladu s hudbou, například v Massentově opeře *Werther* nebo Čajkovského *Evženu Oněginovi* (*Евгений Онегин*). Po návratu skupiny Kačalova přišlo období tápání. Soubor divadla hostoval v Evropě a od září 1922 do srpna 1924 v USA. Poté v Moskvě Stanislavskij zažíval rozčarování z divadla obecně, rozčarování z diváka, z politizování, z výběru her. Zemřel ve věku 75 let, v Moskvě, 7. srpna 1938. Jeho technika herecké výchovy však ovlivnila mnohé jeho současníky, ale i následné generace umělců.

2.1.1. Stanislavského technika herecké výchovy

Proč se Stanislavskij snažil dokázat, že herectví je skutečným uměním, a ne jako dosud řemeslem? Stanislavskij, stejně jako celá jeho generace, cítil potřebu duchovní obnovy divadla. Ruská kultura té doby, podobně jako celá společnost, procházela krizí, která skončila revolucí. Kromě politické cesty z krize společnost hledala východisko i v obnově náboženské, kulturní a umělecké. V Rusku vznikaly různé antroposofické a teozofické společnosti, v umění se rychle za sebou střídaly nové umělecké směry. Tato překotnost byla výrazem hledání duchovního centra života.

Stanislavskij svoji metodu charakterizoval jako „*způsob herecké práce, která dovolí herci tvořit obraz role, odhalovat v ní život lidského ducha a přirozeně jej vtělovat na jevišti do krásné umělecké formy*“. (Stanislavskij, 1946, s. 341)

Sám odmítal označení „Stanislavského systém“, protože to nebyl striktní soubor jeho pravidel. „Systém“ odvodil z běžného života a pozorování, formuloval ho pro lidi, kteří chápou, že žít v umění znamená dát mu ze sebe to nejlepší. Hlavní zásadou bylo, že herec nemá na jevišti hrát, ale existovat.

Součástí Stanislavského přístupu k herecké technice byla i pozice diváka. Jeho tehdejší představa dnes může vyvolávat úsměv: „*Vychází mlčící z divadla bez hlasitých potlesků (v Moskevském uměleckém divadle se opravdu v počátcích netleskalo) a efektních ovací. Nelze tleskat pravdě, živým lidem, otci, matce, sestře, příteli nebo nepříteli. Můžete je pouze milovat nebo nenávidět... Táhne jej to domů a ne do hlučné restaurace s pestrým davem. Nechce mluvit o tom, co v divadle viděl, ale o tom, co divadlo probudilo v jeho duši...*“ (Stanislavskij, 1954, s. 78)

Jednotlivé kapitoly své metodiky Stanislavskij neustále přepracovával, vracel se k nim a přeřazoval, některé oddíly nedokončil. V principu svůj zájem zaměřil na dvě základní oblasti – vnější a vnitřní práci herce na sobě a vnější a vnitřní práci na roli. Jeho výklad se opíral o rozbor a zkoumání školního představení, protože teorie vždy vyplývá z praxe. Na začátku prvního dílu *Mojí výchovy k herectví (Работа актера над собой)* představil fiktivního učitele Arkadije Nikolajeviče Torcova. Ten pracuje se skupinou mladých umělců, kterým na příkladech vysvětluje základní principy herectví, jež nesmí být řemeslem, ale uměním. Torcov vysvětluje studentům slavné magické „kdyby“ a „dané okolnosti“. „*Kdyby sem vpadl šílenec, kdyby dveře nedržely, kdyby je vyvrátil, co bych dělal? A na otázku odpovězte činem, udělejte to, co se vám zrovna bude chtít, k čemu vás to bude nutit, aniž byste se rozmýšleli.*“ (Stanislavskij, 1954, s. 123).

V této jednoduché etudě je obsažen smysl prožívání a jeho dialogická povaha. Vzniklá situace je otázkou, na kterou musí dát herec odpověď. Mezi otázkou a odpovědí vznikl čas dramatického napětí, který herec prožívá a stává se tak přítomným. Kromě příkladů učitel používá detailní popisy některých procesů, jako je práce hlasivek, pohybového a řečového aparátu nebo sluchu.

Podle Stanislavského divadlo nemá sloužit jen k obveselení, má líčit život. Studijní práce musí vést k rozvoji vlastních hercových sil tak, aby jeho představivost a sebekázeň strhávaly všechny jeho síly právě na tu cestu, která je naznačená rolí. Tvůrčí proces začíná analýzou dramatu a odhalením základního motivu, který se stává hlavním úkolem dramatu a role a prochází všemi epizodami v podobě průběžného jednání. Herec nemá nikdy hrát vědomě, podle připraveného scénáře, ale musí se připravit a vnitřní technikou v sobě vyvolat inspirovaný stav „existují“.

Herci mají studovat podstatu lidských citů a vášní a správné fyzické jednání, které jim odpovídá. Základem lidského života je rytmus, který je každému dán jeho přirozeností, to jest dýcháním. Rytmus je základem všeho umění. Rytmus, který musí každý pro sebe odhalit ve svém životě, vychází z dýchání každého člověka, tedy z celého jeho organismu. Herec

nemůže v umění nikoho napodobovat, protože každý je ve své tvorbě neopakovatelný. Každý je individuální rytmická jednotka.

Stanislavskij zastával názor, že dobrým hercem se nelze stát jinde než ve studiu. Ve studiu si jsou všichni v tvůrčí práci rovni, všichni spolupracují, režisér nikomu nevnucuje svoji představu. Atmosféra je přátelská a nekonkurenční. Zdrojem tvoření je jen ta tvořivost, kterou má každý v sobě. Herecká tvorba neprobíhá jen podle záměrných postupů, to znamená vědomé přípravy, ale různými vnitřními technikami tak, aby mohlo dojít k uvolnění podvědomé spontánnosti. Studio musí vést k oproštění od sebe sama, do studia umělec vstupuje zbaven všech starostí a pochyb. Učitel žáka vede a podporuje, žák má ke svému učiteli absolutní důvěru. Cílem studia je vytvořit prosté a mírumilovné rodinné prostředí. Pro práci je důležitá soustředěnost a vytvoření tzv. tvůrčího kruhu, kdy dojde k harmonickému a věrohodnému splynutí s rolí. K tomu je nutný tvůrčí klid, kdy se herec oprostí od osobního vnímání. První dojem, kterým herec zaujme a zapůsobí, je ten vnější, ačkoli vzhled sám nic neznamena. Je důležitá i řeč těla a pohyb. Proto je nutné spojit správný vnitřní pocit se správným fyzickým projevem.

Při vnějším ztělesňování role je fyzický aparát herce a fyzická technika to, co zviditelní a přetlumočí neviditelný vnitřní život. Z tohoto důvodu by se měly hlas a tělo herce dovést k dokonalosti. „*Jemná odstínění Chopinovy hudby nelze vyjádřit pozounem, právě tak nelze nejsubtilnější spontánní cit vyjádřit hrubými složkami našeho fyzického aparátu. Necvičeným tělem nelze dávat výraz subtilním dějům vnitřního života, právě tak jako Beethovenovu „Devátou symfonii“ nelze zahrát na rozladěných nástrojích,*“ to jsou Stanislavského slova. (Stanislavskij, 1954, s. 54)

Bez vnější formy nepronikne k divákovi vnitřní charakterizace postavy, ani složení její duše. Je snadné se změnit zevně k nepoznání, umění je, když současně dojde intuitivně i k vnitřní transformaci. Pokud k tomuto spontánnímu procesu nedojde, byla použita pouze technika a zevní trik, jako je změna chůze, držení těla atd. Nejdůležitějším znakem hercova nadání je schopnost žít cizím životem postavy, a přitom neztratit sebe sama. Tvůrčí proces je stav rozdvojení, kdy herec žije vlastní život a z něj vychází i ten zobrazovaný. Herec musí být o postavě přesvědčený a věřit jí, pak teprve působí věrohodně na diváka.

Zkušený učitel Stanislavskij věděl, že podmínkou představitosti je její sugestivnost, která bezprostředně nutí k činnosti. Problém však je, že mnohým hercům tato sugestivní fantazie chybí, a proto nejsou schopni přejít do stavu ‚existuji‘ a následného fyzického jednání. Studenti si často tvoří jen pás představ situací a automatizmů z běžného života nebo napodobují fantazii učitele. Stanislavskij se svými žáky hlavně v počátcích Prvního studia

zkoumal a rozvíjel „afektivní“ neboli „emocionální“ paměť. Jako při každém experimentu docházelo k omylům a nepřesnostem, mnohé se přehánělo, přesto má dodnes jeho členění vnitřních automatizmů na svalové a nervové platnost. Při svalových automatizmech herec nic necítí a jedná pouze na základě svalové paměti. Při nervových nejdříve jednání prožívá, ale pak na organický proces zapomíná a snaží se vyprovokovat emoce nejrůznějšími více či méně přirozenými způsoby. Výsledkem Stanislavského hledání je jeho přesvědčení, že správné je nestarat se o cit sám, ale o podmínky, ze kterých vznikl a které prožitek vyvolaly.

Pojem afektivní paměti Stanislavskij přejal od francouzského psychologa Théodula Ribota, který uvádí příklad dvou mužů, jež se ocitli v nebezpečí a nyní o svém zážitku vyprávějí. První si pamatoval každou podrobnost a objektivně událost popsal, druhý si z ní uchoval jen subjektivní dojmy a pocity. První je bližší epickému vypravěči, druhý lyrickému básníkovi. A Stanislavskému šlo o herce-básníka a jeho inspiraci. Proto cvičil smyslovou paměť herců (zrakových a sluchových dojmů, vůní, chutí a doteků) a aplikaci osobních zážitků do jejich hry.

Na systému Stanislavského se dnes nejvíce oceňuje „metoda fyzického jednání“, kterou používal tehdy, chtěl-li překonat negativní důsledky, k nimž často vedlo introvertní prožívání s násilným vyvoláváním emocionálního stavu. Při výchově herce chtěl Stanislavskij zabránit schematičnosti a obecnému hraní a tato snaha ho vedla k rozčlenění role na části a hledání drobných fyzických úkonů, které by herci umožnily snadněji získat pocit pravdivosti. Odvolával se na přirozenost chování v běžném životě, kde pocit pravdivosti vzniká zcela samozřejmě. Nešlo mu však o imitaci životních způsobů jednání, ale o organické výrazové jednání, které je doprovázeno přesvědčením a jistotou, že je reálné a herec jej provádí spontánně a bez pochybností.

Ilustrativním příkladem „metody fyzického jednání“ může být chování lady Macbeth ve vrcholném okamžiku tragédie. Co dělá? Obyčejný fyzický úkon – stírá si krev z rukou. V tuto chvíli by měl herec využít toho, že tu dochází k vzájemnému působení těla a duše, tedy jednání a citu, že „vnější“ pomáhá „vnitřnímu“ a „vnitřní“ vyvolává „vnější“. Tento fyzický úkon je opravdu každému známý a srozumitelný. Divák stírání krve nejen vidí, ale také rozumí smyslu jednání lady Macbeth. Její pohyb není jen účelový, to znamená znakem toho, že si čistí ruce, ale má výrazovou a symbolickou kvalitu, kterou divák vnímá bezprostředně a nezprostředkovaně. Stírání krve není příčinou čistých rukou, ale výrazem bezprostředního jednání. Stanislavskij se rozhodl využít právě tohoto momentu bezprostřednosti, který je podkladem prožívání a spontánní hry herce a divákova vnímání. Z těchto fyzických úkonů,

kteřé se nemusejí hrát, pak herec skládá roli a buduje logiku jednání a emoci. Gesto se tedy stalo psychofyzickým úkonem, který je divákem vnímán bezprostředně.

Sám Stanislavskij uznával, že v divadle je stejně jako v životě všechno jako ‚dvousečný meč‘. Proto se jeho herecká metoda a jednotlivé její prvky mohou stát dobrým pánem i zlým sluhou. Svalové uvolnění může vypěstovat pohotovost k jednání, stejně tak ale může vést až k pasivitě. Členění na části může vytvářet potřebnou logiku jednání, ale i nudnou analytičnost. Samotné prožívání, které má přinést spontánní jednání, často končí jeho parodií.

Stanislavskij také dobře věděl, že divák si prohlíží herce jako pod lupou, proto by hercovo tělo a pohyby měly být harmonické a ladné. Ideální doplňkovou činností hereckého tréninku by měla být gymnastika a především akrobacie, která zároveň vypěstuje v herci odvahu a schopnost neváhat. Naopak nacvičit si obličejovou mimiku nelze, protože tak vznikne pouze nepřirozená grimasa. Mimika má být důsledkem vnitřního prožívání, stejně tak jako pózy a gesta. Herec by se měl dopracovat k vytvoření tzv. plastiky, to znamená vnitřní linie pohybu, kdy si uvědomuje vnitřní energii těla.

Neméně důležitá je mluva a dikce, kdy herec musí mít cit pro věty, slova, slabiky i jednotlivé hlásky. I výslovnost vyžaduje přípravu a techniku. Špatná mluva vede k nedorozuměním, může zamlžit smysl. Herci na jevišti mluví cizí text, pod nímž plyne podtext, který zdůrazňuje a oživuje slova. Text role bez podtextu by byl jen řadou prázdných zvuků. Na jevišti mají slova vyvolávat city, myšlenky, představy, odhodlání. Kdyby herec text neobohatil podtextem, divák by si mohl hru přečíst sám doma.

Slovo není pro herce jen zvukem, ale probouzí obraz. Na jevišti má herec směřovat mluvení více ke zraku než sluchu. Stanislavskij kladl důraz i na intonaci a odmlky neboli logické pauzy. Ty oddělují skupiny slov, ale zároveň spojují slova do skupin a vytvářejí mluvní takty (notoricky známým příkladem je věta : Udělit milost, nelze vypovědět na Sibiř. Udělit milost nelze, vypovědět na Sibiř.). Rozvržení mluvních taktů a přednes podle nich nutí rozebírat věty a vnikat do jejich podstaty. Kromě logických pauz existují i pauzy psychologické, které někdy logickým pauzám odpovídají, jindy se použijí tam, kde by logická pauza byla nepřípustná. Psychologická pauza tlumočí podtext. Intonace a pauzy působí emotivně na posluchače i beze slov (slyší-li hru v cizím jazyce nebo správně neslyší). Svou funkci má i přízvuk, který zdůrazňuje a koordinuje. Čím méně důrazů, tím jasnější je věta. Hlavní slovo lze zdůraznit i tím, že se odstraní přízvuk ze všech slov vedlejších.

Stanislavskij dobře chápal, že při hraní dochází k určitému rozdělení – na perspektivu herce a perspektivu role. Perspektivou se rozumí harmonická souvztažnost a

rozvržení jednotlivých částí při současném podchycení celku hry i role. Herec, jenž hraje roli, kterou důkladně neprostudoval a neanalyzoval, připomíná recitátora. Myslí jen na nejbližší úkol, ne na celek a perspektivu hry.

Co se týká jednání a mluvy, ty při herecké práci plynou v čase a mají své tempo a rytmus. První podmínkou tvůrčího procesu je svalové uvolnění, aby u herce nedocházelo ke zbytečnému psychickému a fyzickému napětí, které ho stojí mnoho energie. Druhá podmínka, která má vést k přirozenému jednání, souvisí s koncentrací a soustředěním. Herec musí ze své pozornosti vytěsnit diváky, nesmí se na ně obracet a nechat se jimi rušit. Vnímá je pouze periferně a soustředí se pouze na kontakt s partnerem na jevišti. Tím si vytváří osobní veřejnou samotu a okruhy pozornosti, které odpovídají charakteru dramatické situace. Učí se tyto okruhy rozšiřovat a zmenšovat. V okruhu je vždy hlavní objekt jeho pozornosti – předmět nebo partner – s nímž navazuje vzájemný dialogický kontakt. Podle Stanislavského právě tato otevřenost herce vůči předmětu či partnerovi, jejich vzájemná interakce, tvoří žádoucí výraznost jednání, jeho rytmus a tempo.

Tempo znamená rychle nebo pomalu, tempo zkracuje nebo protahuje jednání, zrychluje nebo zpomaluje mluvu. Měřítkem času je takt, což je podmíněný, relativní pojem. Všechny takty nejsou stejně dlouhé, takty se mění a vytvářejí rytmus. Tempo-rytmus lze rozlišit na vnější, to znamená viditelný a vnitřní, tedy pociťovaný. Tempo-rytmus má vliv na náladu – uspává, probouzí, vyvolává neklid, paniku. Každý herec by měl mít svůj vlastní tempo-rytmus, protože stylizace svádí k řemeslnosti. Tempo-rytmus vzniká střídáním přízvučných a nepřízvučných dob mluvy s pauzami, v tempo-rytmu je třeba mluvit i mlčet, jednat i být v nečinnosti. Čím je text rytmičtější, tím výrazněji prožíváme city; čím výraznější a rytmičtější jsou myšlenky, city a prožitky, tím více rytmičnosti musí mít jejich slovní výraz.

Tempo-rytmus tvoří most mezi vnitřním životem (impulzem) a vnějším výrazem. Mezi tempo-rytmem a citem je závislost a vzájemné působení. Nařízený tempo-rytmus může sám od sebe, automaticky, vyvolat správné prožívání. Herec často spojuje během představení více tempo-rytmů (navenek klidný, sedá si, upravuje si místo k sezení, vytahuje kapesník, uvnitř prožívá paniku, protože ze žárlivosti zabil ženu a neví, co bude dělat). I celá hra má svůj tempo-rytmus, který se mění. Herec také musí uvést do souladu svůj tempo-rytmus s tempo-rytmem hry.

Důležitou kapitolou Stanislavského metodiky je i etika herce. Herec má milovat umění v sobě, nikoli sebe v umění. Má myslet na druhé a méně na sebe, nesmí ho ovlivňovat vlastní citové rozpoložení. Herecká etika spoluvytváří jevištní náladu, pro kterou je nezbytné, aby všichni přicházeli připravení, soustředění a oproštění od vnějších problémů.

Hlavním cílem Stanislavského techniky herecké výchovy je tedy, zjednodušeně řečeno, přirozenou cestou podněcovat tvořivost a podvědomí, přičemž nezkoumá podvědomí samo, ale cesty k němu, a to na základě pravidel a ověřených zákonitostí, kdy se vše děje vědomě a logicky. Své rady hercům Stanislavskij shrnul především v dílech *Moje výchova k herectví (Работа актера над собой)* nebo *Můj život v umění (Моя жизнь в искусстве)*.

Stanislavskij si představoval, že jím zformulované principy a pravidla se stanou pro divadlo podstatné, nadčasové a všeobecně platné. Metoda vznikla na základě dlouhé praktické zkušenosti autora jako pokus o zachycení a pojmenování tvůrčího procesu. Otázkou ovšem je, dá-li se vůbec proces tvorby pojmenovat a zobecnit.

Do času Stanislavského však nebyla vypracována ucelená teorie hereckého umění, jež je samozřejmostí u každého jiného umění. Tato skutečnost je dnes celosvětově uznávaná, jak o tom svědčí překlady jeho díla do všech světových jazyků. Je samozřejmostí, že herecké techniky se vyvíjejí a Stanislavského teorie se stává terčem kritiky. Neúspěšná aplikace Stanislavského systému je ale často zapříčiněná ne chybou teorie samotné, ale pouze povrchním pochopením nebo nepodařenou aplikací metody. Při výkladu metody také někdy dochází k nedorozuměním, která vyplývají z nejasného nebo nepřesného překladu. Kromě toho sám Stanislavskij rád používal termíny, které jsou ne vždy správně interpretovány.

V každém případě, odborná veřejnost nepopírá elementární zásady „systému“, protože je vědeckým zobecněním tvůrčích zkušeností ve své době největších hereckých osobností. Inspirativní je Stanislavskij především svým přístupem, ve kterém chce postihnout objektivní zákonitosti hercovy tvůrčí práce, při jejichž vědomém užití by herec mohl co nejúčinněji zapojit do tvůrčího procesu celý složitý komplex své organické přirozenosti.

Objektivnější historický odstup ukazuje, že Stanislavského systém, stejně tak jako mnoho jiných dřívějších i následujících názorů na hereckou tvorbu, byl vlastně jen vyhraněným a v některých případech jednostranným přístupem. Přesto ho lze považovat za základní kámen hereckého řemesla a jeho zvládnutí otevírá možnosti osvojení si i dalších technik.

Stanislavskij tvořil v době vrcholného realizmu a naturalizmu, kdy se dobová literatura, například romány L. N. Tolstého, F. M. Dostojevského nebo Ch. Dickense, soustředila na otázky lidského nitra a psychiky člověka. Stejný zájem se projevil i v divadle a u dramatiků, jako byl H. Ibsen nebo A. P. Čechov. Stanislavskij samozřejmě nebyl první nebo jediný, kdo se orientoval směrem k realistické a psychologické režii, ale jeho postoj byl komplexní, a proto i nejvýznamnější. Stanislavského systém měl vést k tomu, aby se psychika

herce zapojila do realistického zobrazení postavy na jevišti. Klíčovým bodem jeho herecké techniky, popsané v rozsáhlém teoretickém díle a ověřené v praxi v desítkách inscenací, je hercovo umění prožívání. Východiskem této myšlenky je předpoklad, že herec se přeměňuje (přeosobňuje, převtěluje) do postavy. Aby to dokázal co nejrealističtěji, musí se především umět vžít do psychiky postavy. Tento proces nemá být umělý, ale přirozený, vycházející ze života. Herec má vždy vyjadřovat pravdivé city a vášně, nemá je jen předstírat, ale prožívat jako ve skutečnosti.

Stanislavskij musel přiznat, že herci na scéně nemohou vždy city prožívat jako prvotní. Jsou to city opakované, již prožité a zkreslené vzpomínkami. To je ale pro herce pozitivní, protože se tím může zbavit okrajových a nepodstatných detailů a soustředí se pouze na podstatu. A na diváka takto zhuštěné a opakované city působí mocněji. Herec má rozvíjet všechny tvořivé dispozice a představitivost a do tvůrčího procesu zapojit svoje emoce, vůli, rozum, soustředění, cit pro krásu nebo rytmus. Důležité je rozvíjení nejen duševních schopností, ale i fyzických. Stanislavskij dělil hereckou techniku na vnitřní a vnější, to znamená duševní a tělesnou. Jeho kritici mu sice často vytýkali, že ve svých úvahách i režisérské práci věnoval větší pozornost vnitřní technice, to ale neznamená, že si důležitost fyzických schopností neuvědomoval.

Stanislavskij chápal nutnost zbavit se rutinních a řemeslných návyků, které byly v té době tak běžné (například kladení ruky na srdce v milostných scénách). Tyto postupy nazýval „herecké šablony“. Pro herce je důležitá představitivost, schopnost přecházet ze skutečnosti do světa iluze, možnost zmechanizovat vědomí, aby prožívání na jevišti přešlo do podvědomí (ne ve smyslu psychoanalýzy Sigmunda Freuda). Tvůrčí proces u Stanislavského vycházel z umění prožívání za pomoci psychotechniky, potom nastoupil proces prožívání samotné role a poslední fází byl proces ztělesňování, to znamená ztvárnění postavy.

Tělesný výraz má podle Stanislavského přesně strukturovanou podobu, kdy ztvárněná postava přijímá vymezený tempo-rytmus, který se projevuje ve vnějších i vnitřních souvislostech. Je součástí prožívání, psychiky, pocitů a vnitřní přípravy herce na ztvárnění role. Přičemž tempo-rytmus má i inscenace, a to proměnlivý v závislosti na průběhu děje. Stanislavskij také odhalil důležitost podtextu, který je pro něho synonymem cíleného konání. Samotný text předlohy je pouze souhrnem nenaplněných slov, teprve rozkrytí vnitřního významu textu dává smysl. V těchto úvahách je jasně vidět vliv dramatiky A. P. Čechova, kde se podstatné myšlenky opravdu vyslovují hlavně v textových mezerách, pomlčkách, pauzách a náznacích, tedy v podtextu. Podtext Čechovových her poprvé rozkryl právě Stanislavskij a po něm celá moderní režie 20. století.

Celý Stanislavského systém se věnoval především herci, případně vztahu herce a režiséra, méně problematice interpretace dramatické předlohy a vztahu k ostatním divadelním složkám (výtvarné a hudební), omezeně i hereckým výrazovým prostředkům. Nejméně se zabýval souvislostmi spojenými s divákem, s publikem. Své názory však projevil přímo v praxi, a to především v době, kdy se stavěla nová budova divadla (1902). Obloukový portál jeviště byl rozšířený, hlediště na principu demokratičnosti nevytvářelo bariéry, moderní a komplikovaný systém elektrického osvětlení jeviště zdůrazňoval jeho dominanci. Divák se měl pasivně poddat a nechat na sebe jednosměrně působit sílu hereckého umění.

(viz Příloha 3)

Systém, jak ho zformuloval Stanislavskij, nezůstal omezený pouze na divadelní soubor Moskevského uměleckého divadla. Studium psychologie postav přilákalo zájem dalších režisérů a herců v Rusku i v zahraničí. Psychologický přístup Stanislavského byl dobrým základem i východiskem pro jeho následovníky, i když někteří později dospěli ke kontroverzním názorům vůči svému učiteli. Je důležité si však uvědomit historický kontext, ve kterém Stanislavskij svůj „systém“ tvořil, i tradiční pojetí divadla v té době. Značný vliv měla ruská realistická tradice, hlavně směr psychologického herectví, interpretační divadlo s úctou k dramatickému textu. Ve 20. letech však již bylo jasné, že psychologický realizmus a s ním spojená Stanislavského metoda, založená na předpokladu podvědomého nitra a vnějšího výrazu, pro nastupující generaci zastaral. Z hlediska poetiky nového divadla se otevíral prostor pro Stanislavského žáky – Vachtangova, Mejercholda nebo M. Čechova.

2.1.2. Přívrženci a kritici Stanislavského přístupu k herectví

Stanislavského metoda přesáhla hranice a jeho myšlenky se šířily i do zahraničí. Jedním z nejvěrnějších následovníků „systému“ se stal mladý Američan **Lee Strasberg** (17. 11. 1901 Budanov, Ukrajina – 17. 2. 1982 New York). Strasberg shlédl několik představení Moskevského uměleckého divadla v době jeho hostování ve Spojených státech amerických (1923–1924). Ačkoli ho ruské inscenace neuchvátily dokonalou výpravou, osvětlením nebo scénickými efekty, získaly si ho metodou práce a přípravou herce na psychologické ponoření se do postavy. Pro Strasberga bylo toto setkání natolik významné, že se rozhodl stát profesionálním hercem a vstoupil do školy American Laboratory Theatre, kterou vedli **Richard Boleslavskij** a **Marija Uspenskaja**, ruští emigranti a členové původního souboru Moskevského uměleckého divadla. Později sám režíroval a hlavně působil

jako pedagog v newyorském Actors' Studio, které založili roku 1947 Elia Kazan, Cheryl Crawford a Robert Lewis, kde vlastní koncepci herecké výchovy, opírající se o Stanislavského systém, dovedl do vrcholné podoby. Mezi jeho žáky patřili například Marlon Brando, Paul Newman, Elizabeth Tylor, Marilyn Monroe, James Dean, Dustin Hoffman nebo Al Pacino.

Strasberg sice vycházel ze Stanislavského systému, ale zpřesnil, doplnil a upravil ho, a to zejména pod vlivem dalšího ze Stanislavského žáků – Vachtangova. Strasberg na rozdíl od Stanislavského nevyžadoval bezmeznou hercovu oddanost psychologickým procesům, ale větší uvědomování si sebe sama v roli.

Strasbergovu hereckou metodu lze zjednodušeně vyjádřit takto:

1. Herec musí pro vše, co dělá na jevišti, najít odůvodnění, a to ještě před tím, než na scénu vstoupí.
2. Aby herec našel motivaci postavy, musí definovat cíle a hlavní smysl postavy.
3. Hlavní cíl postavy musí mít charakter nevyhnutelnosti.
4. Herec vytváří podtext, který pomáhá upřesnit vnitřní rozměr postavy.
5. Při definování podtextu nesmí herec podlehnout zevšeobecnování, měl by se opírat o realie doby, ve které postava žila.
6. Aby to herec mohl vyjádřit, měl by se na scéně chovat podle daných okolností, vyplývajících z podtextu.
7. Důležité je pravdivé jednání a chování, herec nesmí nic jen povrchně imitovat.
8. Pro dosažení správných pocitů herec musí reagovat okamžitě a spontánně.
9. Na zkouškách se musí improvizovat, což herce vede k vlastní interpretaci.
10. Herec roli ovlivňuje sám sebou, čerpá z vlastní psychiky, pocitů, kreativity a zkušeností.

Strasberg zjistil, že mnoho herců má dobré schopnosti prožívat určité emoce, má však problém s jejich vyjádřením. Ve své pedagogické práci se soustředil na cvičení, kterými chtěl toto omezení odstranit. Jeho herci se učili postupně projít čtyřmi okruhy přípravy, které pojmenoval: relaxace, koncentrace, smyslová paměť a citová paměť. Nejprve v hercích odbourával vnitřní napětí, uvolňovalo se svalstvo i psychika. Herec se učil koncentrovat pozornost, aby byl sám v sobě schopný podnítit zážitky, které potřeboval pro vybudování své role v inscenaci. Z vlastní paměti si vyvolával různé osobní příhody a připomínal jejich smyslovou podobu. Koncentrace tedy směřovala k hercově smyslové paměti, to znamená hmatu, chuti, zraku, sluchu a čichu, a to nejlépe vše dohromady. Přes ně herec získával určité, ačkoli někdy vzdálené, objekty a vzpomínky. Strasberg tvrdil, na rozdíl od Stanislavského, že není důležité, o jaký objekt nebo myšlenku jde, důležitý je výsledek, při kterém v herci vzniká

stav koncentrace. Zásadou mělo být, že si herec vybírá ze své paměti osobní příhody a intimní skutečnosti, k nimž se vázalo nejvíce vzpomínek a díky kterým dosahoval největšího uvolnění, protože byly prožité v nejhlubším soukromí, kdy se choval bez zbytečných společenských ohledů. Herec musel umět před publikem nejen dostatečně relaxovat, aby jeho projev nebyl křečovitý, ale i zkoncentrovat a chovat se zcela soukromě.

Strasberg si na rozdíl od Stanislavského nemyslel, že emoce vyhledaná v paměti by se na scéně měla proměnit v emoci dané postavy. Emoce, která se zrodí spontánně na scéně, se totiž může vymknout hercově kontrole. A kromě toho je neopakovatelná, v dalším představení už bude jiná. Strasberg, stejně jako například Diderot, hledal pro herce takovou techniku, která mu zaručí vícenásobné opakování toho stejného. Emocionální paměť pro něj tedy byla způsob, jak zafixovat roli. Herec si měl vytvořit repertoár osobních emocí, které by mohl v procesu tvorby pohotově využívat. Další etapou výchovy herce pak podle Strasberga byla schopnost jednat autenticky a logicky. To se podaří především rozvíjením improvizčních schopností. Improvizacemi vedl herce k tomu, aby našli logiku v jednání postav.

Přínos metody Lee Strasberga pro realistické herectví spočíval v tom, že prostřednictvím konkrétních cvičení a improvizací rozšířil Stanislavského učení o další sféru. Stanislavskij hledal odpověď na otázku: „Jak může herec sám v sobě procítit a ztělesnit to, co má později předvést na jevišti?“ Strasberg se kromě této otázky zabýval i specifickým problémem: „Jak může herec vyjádřit své pocity přímo na jevišti?“ Tedy jak pomoci herci odpoutat se od všeho zbytečného, od zábran a návyků, které mu brání pravdivě a upřímně ztvárnit postavu. V té době zřejmě byly rozdíly ve spontánnosti ruských a amerických herců, a to, co Stanislavskij nepokládal za problém, musel Strasberg se svými herci řešit.

Strasbergův teoretický přístup, známý pod názvem „metoda“, se stal brzy velmi populárním. Bylo to pochopitelné, protože Actors' Studiem, jehož vůdčí osobností se záhy stal, prošla řada slavných amerických herců. Jenomže představa, že „metoda“ může vést k úspěchu, vyvolala také řadu zjednodušených verzí a interpretací. Mnohým učitelům, kteří si začali otevírat soukromé herecké školy, stačila k pochopení „metody“ pasivní účast na několika seancích Strasberga. A novinářům stačila dokonce jediná účast, aby se stali horlivými zastánci nebo naopak zapřísáhlými odpůrci této nové tvůrčí metody.

Taková zjednodušení samozřejmě vybízela ke kritickému pohledu na „metodu“ a k polemikám, které se vyostřily v 60. letech nástupem nové divadelní generace, nadšené více divadlem Bertolda Brechta a Antonina Artauda. Pravda ale zároveň je i to, že sám Strasberg

studoval herecké metody Vachtangova nebo Mejercholda, sledoval divadlo Brechta, inspirovaly ho kurzy čistého mimu Etienna Decrouxe i klasické čínské divadlo.

Nejčastěji diskutovaný a kritizovaný byl v Strasbergově „metodě“ takzvaný okamžik soukromí (privat moment), který zavedl v roce 1957. Ten je však nutné chápat v souvislosti s dobovou americkou dramatikou Tennessee Williamse nebo Artura Millera a s americkou kinematografií, předvádějící nejintimnější situace osamělých hrdinů. Strasberg přitom vycházel z rozlišení herců na ty, kteří nemají zábrany předvádět intimní situace z vlastního života, a ty, kteří se okamžitě v takových situacích zablokují, stanou se nepravdivými a nevýraznými. Cvičení proto nemuseli provádět všichni herci, ale jenom ti, kteří si vytvářeli bariéry mezi osobním (co herec dokáže sdělit z vlastní zkušenosti) a soukromým (co si herec ukrývá jako tajemství) chováním.

„Okamžik soukromí“ je jistě osobitou interpretací Stanislavského „veřejné samoty“, kterou Strasberg chápal obecně jako existenciální situaci herce na jevišti, v níž se musí koncentrovat na výraz vnitřního života. Úkolem „veřejné samoty“ bylo překonání nepřírozenosti divadelních manýr, nikoli zábran v osobním životě herce. Naopak Strasberg minimalizoval rozdíl mezi hercem a člověkem, mezi chováním na jevišti a v životě. A právě stírání rozdílu mezi životní a jevištní skutečností bylo předmětem největší kritiky jeho „metody“.

Kromě Lee Strasberga rozvíjeli Stanislavského systém i další američtí pedagogové. Volili různé cesty, které byly někdy společné, někdy se rozcházely. Jednou z nejvýznamnějších představitelk byla například Strasbergova dlouholetá kolegyně **Stella Adler** (1901–1992), která však později zdůrazňovala jiné aspekty tvorby. Podle ní nemá být pro herce prioritní pohled dozadu, na životopis ztvárňované postavy, ale co nejvěrnější vykreslení a vnitřní zdůvodnění vývoje postavy. Herec uplatňuje fantazii, která je hnacím motorem umění. Ve svých hercích podporovala zájem a nadšení pro roli, přičemž zdůrazňovala, což je zvláštní, že inspiraci mají hledat především v předloze, a ne ve vlastním životě a vlastních pocitech. Stejně jako pro Stanislavského, i pro Stellu Adler byla rozhodující hlavní myšlenka díla, které podřizovala vše ostatní.

Stručně řečeno, Stanislavského systém se stal jedním ze základů především evropského a amerického moderního divadla a ve větší či menší míře pronikl do většiny hereckých škol 20. století. Samozřejmě, jeho herecká technika měla i své odpůrce. Ve Stanislavského divadelním studiu umělecky do opozice vyrostl například **Vsevolod Emiljevič**

Mejerchold (10. 2. 1874 Penza – 2. 2. 1940 Moskva), který, podobně jako třeba Edward Gordon Craig, chtěl vytvořit herce budoucnosti. Kritický přístup Mejercholda k jeho bývalému učiteli Stanislavskému se vyostřil po revoluci roku 1917, kdy ho nezajímala už jen estetická stránka, ale i sociální a politická, zajímal ho průnik divadelního herectví do praktického života. Divadelní umění mělo vyjít vstříc revoluci a společenským změnám. To by se nestalo, kdyby si divadlo zachovalo svoji psychologickou introvertnost, kdyby neupoutalo pozornost širokých mas. Na těchto principech zformuloval svou metodu, nazývanou „biomechanika“, která vznikla jako přesně mířený úder proti psychologizmu v herectví.

Mejercholdovu životní tvorbu však nelze zredukovat pouze na jeden objev. Prvotní herecké školení absolvoval během krátkého působení v Moskevském uměleckém divadle (1898–1902), jehož byl sám zakládajícím hercem. Byl ale nespokojený s realistickou koncepcí divadla a po odchodu spoluzaložil v Chersonu v roce 1902 Továřstvo nového dramatu (Товарищество новой драмы). Když Stanislavskij otevřel při svém moskevském divadle experimentální Studio na Povarské, postavil se do jeho čela právě s Mejercholdem. Brzy mezi nimi ale došlo ke konfliktům, protože měli rozdílný pohled na to, jak ztvárňovat postavy na jevišti. Mejerchold a Stanislavskij se tedy rozešli podruhé. Mejerchold odešel do Petrohradu, kde byl zpočátku nucen režírovat v různých většinou tradičních divadlech. Přesto se již zde formuje jeho novátorská metoda, ve které odmítá popisný realizmus, vytváří nový vztah k herci, rozvíjí pantomimické herectví, nechává se ovlivnit zkušenostmi symbolistické režie v západní Evropě a hledá inspiraci i v klasických asijských školách.

V Petrohradě se konaly slavné večírky u Vjačeslava Ivanova, na kterých se scházeli mladí umělci a intelektuálové, toužící experimentovat. Pro ně již byly filozofické a silně etické postoje Tolstého nebo Stanislavského minulostí. Ještě před revolucí Mejercholda na divadle lákal symbolizmus a futurizmus, sblížil se také s kubofuturisty, především s Vladimírem Majakovským. V roce 1913 pak založil Studio na Borodinské, kde začal používat při výchově herců improvizaci, pantomimu a některé postupy, které rozvíjel v porevoluční biomechanice.

Mejerchold se připojil k revolučnímu hnutí, které si dalo za úkol radikálně zreformovat divadlo v sovětském Rusku. Formálně se v té době odklonil od symbolizmu k novějšímu futurizmu, který nejvíce vyhovoval jeho představám o vplutí divadla do moderní strojové a elektrické doby. Nadchl ho také konstruktivismus, jako nejlepší vyjádření bouřlivé etapy dějin. Všechny jeho radikální myšlenky se pochopitelně nemohly realizovat.

Po revoluci se dalo očekávat, že Stanislavského „systém“ bude odsouzen spolu s přežitým buržoazním divadlem k zániku. Stal se však opak – postupně se divadlo podle Stanislavského principů stalo normou a vzorem, a Mejerchold, ačkoli byl od počátku na straně revoluce, se dostal mezi odsuzované a eliminované umělce. Postupně změnil, aspoň navenek, i svůj vztah ke Stanislavskému. A paradoxně byl po smrti Stanislavského na několik měsíců jmenován režisérem moskevského Státního divadla K. S. Stanislavského (1938–39).

Mejercholdovou inspirací pro „biomechaniku“, dříve ji nazýval technika scénických pohybů, byl filozofický názor, že emoce neexistují bez své vnější podoby a tato podoba naopak může emoci navodit. Všechny vnější podněty se mění na reakce, které člověk podle svých duševních sklonů modifikuje. Příklad je jednoduchý: vidím medvěda-utíkám-mám strach. Až když se člověk reflexivně v konkrétní fyzické akci „dá na útěk“, pocítí strach. Tento poznatek pro Mejercholda znamenal základní rozpor s koncepcí Stanislavského. Ten právě naopak podněcoval herce, aby v sobě nejprve kultivovali emoce a od nich odvozovali svoje jednání. Mejerchold pracoval na tom, aby své herce naučil nejdříve vytvořit si určitou vnější situaci, najít se v ní a fyzicky reagovat, nechat se jí ovlivnit a emocionálně se jí odevzdat. Tento přístup byl racionálnější a logičtější než Stanislavského prožívání, které bylo nehmatatelné a probíhalo hluboko uvnitř člověka. Mejercholdovi herci naopak cvičili, zvládali náročné fyzické pohyby a akrobacii, čímž si trénovali tělo, a podle Mejercholdova přesvědčení, i duševní aparát.

Mejerchold předpokládal, že přesně nalezené, vypracované a vybroušené vnější formy pohybu vyvolají v herci zpětně určitou emoci. „Biomechanika“ se skládala z etud, které byly inspirovány cirkusem, hudebním divadlem, boxem, vojenským cvičením, čínským a japonským divadlem.

Mejerchold vyšel z elementárních zákonitostí fyziologie pohybu a rozpracoval je do rozsáhlého systému. Odmítal psychologické herectví a formoval akční herectví. Biomechanika je, zjednodušeně řečeno, nadstavbu akrobacie, kdy se ze sféry vnějšího tělesného projevu přechází do sféry významové. Mejerchold se svými herci procvičoval vyhraněné etudy (střelba z luku, facka, pád na kolena, skok na hrud' protivníka, zakopnutí, blázen, kůň, lano...), které se postupně zbavovaly přebytečné pohybové opisnosti a získaly dynamickou a mimořádně fyzicky náročnou podobu. (viz Příloha 4)

Mejercholdova biomechanická cvičení byla zaměřena na plastičnost pohybu a zároveň zdůrazňovala celkové aranžmá scénického prostoru a herce v něm. Biomechaniku využíval jako cvičení, ale často ji včlenil i do samotné inscenace. Na základě zkoumání lidského organismu se jeho „biomechanika“ snažila vychovat člověka, který by zkoumal mechanismus

své konstrukce a ideálně jej ovládal. Jevišťe mělo být místem, kde se předvádějí dobře regulované lidské mechanismy.

Mejercholdovi se nejvíce vyčítalo, že odtrhl formu od obsahu. Pravda je, že pro tehdejší tradiční divadlo bylo dost neobvyklé, když se klasické dramatické texty inscenovaly v aktualizované podobě. Jeho avantgardní přístup nebyl ve své době plně pochopen. Každá Mejercholdova inscenace je však i dnes pro herce a režiséry plná nápadů, ačkoli to nebyly jeho vynálezy, protože chtěl jen znovuobjevit zapomenuté techniky. Používal například známou techniku „transformace“, kdy herec přecházel z postavy do postavy. Mohl se rozdvajovat, ukazovat postavu v různých situacích a polohách, zaujímat k ní ironický postoj. Některé techniky připomínaly Brechtovo „zcizování“, ale jejich funkce byla jiná. Měly sloužit k jasnému vědomí výraznosti vlastního těla, kterou Mejerchold nazýval „elegancí“. S Brechtem ho však spojoval ideál herce zdravého těla i ducha, plného optimismu, který ovládal avantgardu 20. let.

2.2. Stanislavskij vs. Brecht

Od 50. let se úvahy o herectví soustřeďovaly kolem dvou významných jmen – Stanislavského a **Bertolda Brechta** (1898–1956). Brechtovo „zcizující herectví“ se považovalo za protiváhu psychologizmu a dogmaticky interpretované metodě Stanislavského. Originální poetika Brechtových inscenací vracela divadlu jeho otevřenost a hravost. Ale nešlo jen o vnější formu. Brecht chtěl dát svému divadlu a herectví především novou funkci. Jejich základními principy měla být zábavnost a vědeckost. Jeho herce a diváka měl zajímat postoj člověka moderní doby, který pozoruje, rozbíjí přežití konvence, hodnotí a připravuje se k proměně světa.

Jeho divadlo je pevně zakotvené v historii, kterou poznávají a tvoří lidé, nikoli tajemný osud a skryté vlivy. Jeho herec i divák jsou lidé z tohoto světa, kteří se umějí radovat z běžných požitků života. Brecht chtěl z herce udělat „střízlivého komedianta“, a proto radikálně odmítl koncepci divadla jako vznešeného a vysoce uměleckého ústavu, kterou v Německu 19. století zastával především Richard Wagner a pokračoval v ní Max Reinhardt i expresionisté.

Smysl Brechtova divadla a herectví je určen především novou rolí diváka. Divákův postoj se pro něj stal východiskem, kdy divák sám rozhodoval o smyslu divadla, které se mělo stát zábavou i školou kritického myšlení. Vzor hledal Brecht ve sportovních utkáních,

kabaretu a cirkuse, líbilo se mu i ‚divadlo kuřáků‘ s divákem, který nejdříve pozoruje a poté vášnivě diskutuje o představení. Divákův postoj předurčoval postoj herce a jeho způsob hry. Brecht tvrdil, že přijetí nebo odmítnutí výroků a činů herce by se mělo odehrávat v divákově vědomí, nikoli jako dosud v jeho podvědomí. Tento posun ve vnímání diváka je dost významný a Brecht musel svůj postoj celý život obhajovat a vysvětlovat. Svou koncepcí divadla s důrazem na myslícího diváka, kterému herec nabízí hru k úvaze a posouzení, rozbil vžitou koncepci divadla s empatickým divákem.

Byla to snad utopie? Ve své době zřejmě ano, ale popravdě, který režisér a herec by nechtěl mít i dnes v hledišti aktivního a myslícího diváka?

Před rokem 1926 byl pro Brechtovu tvorbu typický kritický až anarchistický postoj mladé generace, která odmítala iluzivní a duchovní zaměření divadla. Jejich postoj byl kombinací dadaizmu a opojení moderní civilizací, kdy tradiční hodnoty a ideály byly v troskách a žilo se jen pro přítomnost. Již od počátku je pro Brechtovo herectví charakteristická hra, která probíhá ve dvou plánech. Herec hraje v dramatickém plánu osudy postav a současně různými technikami komentuje a umožňuje vytvářet kontrast obou plánů. Věci měly svůj líc a rub, divák měl vidět svět ze dvou stran.

Po roce 1926 se Brechtovo vidění divadla změnilo. Zjistil totiž, že divák nezaujímá zdaleka tak kritické postoje, které si jako autor přál. Pokusil se tedy vytvořit divadlo pedagogické neboli užité, které sloužilo k formování názorů a postojů diváka. Herci a diváci měli být opět spoluúčastníky, tentokrát v pedagogickém procesu. K tomuto účelu divadla jako školy zavedl různé postupy, které později použil ve velkých hrách a inscenacích – přechod z role do role nebo rozdvojení postavy.

Brecht se do historie hereckých metod zapsal „zcižujícím herectvím“ neboli „zpochybněním samozřejmostí“. Základní princip tohoto herectví je obsažen v myšlenkové operaci, kterou má herec ztělesnit hrou na jevišti. Brecht vycházel z toho, že to, co se nám často jeví jako samozřejmé, se musí pomocí zcižování učinit nesamozřejmým a tím i hodným naší pozornosti. „*Newton viděl spadnout jablko ze stromu. Tato skutečnost ho udivila tak, jako by čekal, že jablko poletí nahoru. Jako by si dávno známý jev zasloužil jeho pozornost – objevil zemskou přitažlivost.*“ (Wekwerth, 1964, s. 11) A postoj Brechtova herce měl být stejný jako přístup Newtona, to znamená pozorování samozřejmého zcižujícím pohledem a divení se, že tomu není jinak.

Základní podmínkou Brechtova herectví je přesah z jeviště do hlediště, kde hra vyvolá potěšení z myšlení. Divadlo a herci, kteří nevědí, kdo jsou jejich diváci, mohou používat ty

nejrafinovanější zcizující efekty, ale jejich účelu nedosáhnou. I „zcizování“ je dialogem, který probíhá mezi herci a jejich publikem.

Brechtova teorie narážela velmi často na nepochopení, které bylo zčásti způsobeno samotným autorem a jeho němčinou, ve které v té době vznikalo mnoho nových filozofických i jiných termínů. Sám Brecht nové termíny vymyslel i použil a s jejich interpretací měli následně překladatelé určité problémy. I zde se opakovala hra s pojmy, která doprovázela interpretaci Stanislavského „systému“.

Máme-li stručně porovnat Stanislavského a Brechtovu teorii herectví, Stanislavského metoda je „terapeutická“, Brechtova „poznávací“. Stanislavského herec je ponořen do vnitřního dialogu, Brechtův herec naopak vedl vnější dialog pomocí znaků, slov a gest.

2.3. Další příklady hereckých technik

Samozřejmě, že se herecké techniky a metody nedělily pouze na psychické a fyzické a že se objevily další významné osobnosti se svými přístupy k herectví. Novou technikou byl například „princip herce dokonalé formy“, jehož zastáncem a průkopníkem byl **Edward Gordon Craig** (1872 Anglie–1966 Francie). Ten výraznou měrou přispěl k tomu, že se v procesu přípravy inscenace zformovala funkce hlavního koordinátora duchovních a fyzických složek divadla, tedy režiséra, a to v novém moderním pojetí. Režisér sice plnil funkci organizátorskou, ale především uměleckou. Režie se stala plnohodnotnou složkou inscenace a její nejdůležitější úlohou bylo vytvoření uceleného inscenačního obrazu, celkové estetické stránky inscenace.

Dalším reformátorem divadla byl také Švýcar **Adolphe Appia** (1862– 1928), který pod vlivem operního díla Richarda Wagnera oceňoval syntézu poezie slova a poezie hudby, kdy váha dramatické akce spočívá uvnitř hrdiny. Úvahy o Wagnerově díle se pro něj staly východiskem k reformě režie, scénografie a herectví. Zdůrazňoval význam režie a režisérskou autoritu. Ve scénografii vyzdvihoval plastičnost, trojrozměrnost, efektivní osvětlení. Díky náhodnému setkání s **Émile Jaquesem-Dalcrozou** a jeho rytmikou usiloval o dokonalé spojení hudby, světla, scény a herce-tanečníka.

Výčet teoretických přístupů a divadelních osobností není jistě úplný, vykazuje však, že 20. století, ve kterém tvořili právě Brecht nebo Stanislavskij a jejich žáci i kritici, je z hlediska

metod a dramatických principů novátorské. A jedním z nejvýznamnějších žáků, kteří se nechali Stanislavským inspirovat, byl i Michail Čechov, jehož život a přístup k herectví je tématem následující kapitoly.

3 Michail Čechov – herec, režisér, pedagog a teoretik

3.1. Životopis Michaila Čechova

Rodina Čechovových

Anton Pavlovič Čechov (1860–1904). Spisovatel, lékař, dramatik. V květnu 1901 se oženil s herečkou Olgou Knipperovou. Bratr Alexandra a strýc Michaila.

Alexandr Pavlovič Čechov (1855–1913). Spisovatel. Bratr Antona, otec Michaila. Manžel Natálie Goldenové.

Michail Alexandrovič Čechov (1891–1955). Herec. Syn Alexandra a Natálie, synovec Antona, manžel Olgy Čechovové, otec Ady (Olgy Michailovny) Čechovové.

Volod'a (Vladimír) Ivanovič Čechov (1894–1917). Student a právník. Bratranec Michaila. Spáchal sebevraždu.

Rodina Knipperových

Olga Leonardovna Knipper-Čechovová (1968–1959). Herečka. Manželka Antona Pavloviče Čechova.

Konstantin Leonardovič Knipper (1866–1954). Drážní inženýr. Bratr Olgy Knipper-Čechovové a Vladimíra Knipperera, operního pěvce. Otec **Olgy Čechovové**, Ady Knipperové a Lva Knipperera.

Michail Alexandrovič Čechov se narodil 29. srpna 1891 v Moskvě. Byl synovcem slavného ruského dramatika Antona Pavloviče Čechova a pocházel z velmi rozvětvené a s divadlem spjaté rodiny. Anton Pavlovič měl čtyři bratry a sestru a rodina vždy žila velmi soudržně. Byli příjemní, srdeční, milovali děti a jako vzor rodiny se stali inspirací několika umělců, kteří je navštěvovali, například Leskova, Korolenka nebo Čejkovského.

Když v roce 1898 Vladimír Němirovič-Dančenko a Konstantin Stanislavskij založili Moskevské umělecké divadlo (MCHT), milenkou Němiroviče-Dančenka byla herečka německého původu Olga Knipperová. Ta se během divadelních zkoušek dramatu *Racek* zamilovala do Antona Pavloviče Čechova. Zpočátku udržovali vztah na dálku, protože Anton Pavlovič trpěl tuberkulózou a žil na Jaltě na Krymu, zatímco Olga pracovala v Moskvě. Ačkoli rodiny Knipperova ani Čechovova se sňatkem nesouhlasily, Němirovič-Dančenko a Stanislavskij vztah viděli pragmaticky a podporovali ho jako výhodný pro divadlo.

Anton Pavlovič Čechov v mládí vedl velmi společenský život. On a jeho dva bratři se spřátelili se třemi sestrami Goldenovými. Ty se také staly předobrazem jeho *Tří sester*.

Čechovovi přispívali do literárních týdeníků, ve kterých Goldenovy pracovaly jako sekretářky. Milenkou Antona Pavloviče byla Natálie, která si však později vzala Antonova staršího bratra Alexandra. V tomto manželství se narodil Michail.

Michailův otec Alexandr se cítil být zneuznaným spisovatelem, a proto propadl alkoholizmu. Matka Michaila až nekriticky zbožňovala. Z Michaila rostl mírně labilní muž, který zřejmě po otci zdědil sklon k alkoholizmu a sebedestruktivnímu chování. V dětství byl Michail neduživý, přecitlivělý na bolest, žil ve strachu z otce a jeho autority. Otce si přitom velmi vážil, protože byl vzdělaný a měl všestranný přehled. Anton Pavlovič Čechov o svém bratrovi říkal, že je mnohem talentovanější než on sám, ale ze svého talentu nikdy nic nevytěží, protože ho ničí jeho nemoc.

Michail si už od mládí uvědomoval, že v divadle se objevuje pokřivenost a nepravda, je to obrovská organizovaná lež, herec je podvodníkem a mezi jevištěm a hledištěm přeskakuje jiskra lži. Lež sice viděl, ale východisko z ní ne. Michail neuměl pracovat systematicky, vše si osvojoval rychle, vášnivě a povrchně, ale pochopil, že talent bez práce a vzdělání zanikne. Jeho otec byl výborný karikaturista a Michail po něm zdědil smysl pro humor, který mu v životě pomáhal nebrat se příliš vážně, hlavně jako herec. Po vzoru otce se chtěl stát spisovatelem, obdivoval Dostojevského, ale uvědomoval si, že sám příběhy vyprávět neumí.

První herecké pokusy Michail prožil v domácím prostředí, později hrál s ochotníky. V šestnácti letech začal studovat ve škole při Malém (Suvorinově) divadle v Petrohradě, kde po třech letech s vyznamenáním absolvoval. Během tříletého studia herectví ho neoslovila teorie, ale sami profesori (herci), kteří ho učili, pozorovat je, to bylo učení se. Vyučující byli vynikající herci, ale špatní teoretici v otázkách psychologie herecké tvorby. Žáci své učitele imitovali, ale během studia nezískali řád. Proto byl tak oblíbený Stanislavského systém, který dal herci možnost ovládat svou tvůrčí osobnost. Studenti neměli pochopení pro formu a styl. Stylem Čechov mínil to, co herec vnáší do svého díla. Studium prošel lehce, naučil se „hrát“ a proplouvat snadno i v životě. Až Stanislavskij mu řekl, že když bude hrát i v civilním životě, uškodí si a oslabí své herectví, protože není správné být na jevišti „jako v životě“, ani v životě „jako na jevišti“.

Ve dvaceti letech (1911) Michail ztvárnil v Malém divadle hlavní roli ve hře Alexeje Tolstého *Car Fjodor* a začal svou úspěšnou kariéru. V divadle zůstal rok a půl. V této době otec konečně zaznamenal, jak dobrým hercem jeho syn je. Michail se ale také poprvé osobně setkal s divadelními intrikami.

Když Moskevské umělecké divadlo hostovalo na jaře 1912 v Petrohradě, rodiče Michaila poslali na návštěvu za tetou Olgou Knipper-Čechovovou, která si ho velmi oblíbila a dojednala mu schůzku se Stanislavským. Ten ho do divadla přijal, zřejmě i proto, že byl synovcem Antona Pavloviče Čechova a hvězdy souboru Olgy. Michail Stanislavského obdivoval, a ten se mu při zkouškách pečlivě věnoval. S mladými herci z divadla začal Stanislavskij pracovat na svých pedagogických experimentech a z těchto pokusů později vzniklo První studio Moskevského uměleckého divadla, ve kterém vyučovali kromě Stanislavského i Suleržickij a Vachtangov. Žáci prováděli cvičení na rozvíjení fantazie, ztělesňování svých představ, pěstování pocitu pravdy na jevišti. Tyto myšlenky byly v psychologii herce nové a naprosto převratné. Ačkoli Studio vzniklo z mladé vůle, bez váhání a pochybností, Michail do práce nebyl plně ponořen, protože trpěl duševními problémy. Ve stejné době také dostal první nabídku na roli ve filmu, čímž byl sice polichocen, ale filmování pro něj bylo utrpením.

Michail s Moskevským uměleckým divadlem odjel do Moskvy, když se však následující rok vrátil do Petrohradu, jeho rodina se absolutně rozpadla. Matka se rozešla s otcem, který byl v období alkoholizmu vždy velmi agresivní. Když u otce diagnostikovali rakovinu hrtanu, Michail se k němu přestěhoval. Umíral pomalu a velmi trpěl a tato zkušenost později Michaila ovlivnila při ztvárňování smrti na jevišti. Uvědomil si, že herci smrt obvykle ukazují nepravděpodobně a nesprávně vnímají čas a prostor.

Po otcově smrti se Michail a matka přestěhovali do Moskvy a jeho duševní nemoc se prohloubila. V té době mu v osobním i profesním životě velmi pomohli učitel Suleržickij a kolega Vachtangov, který byl velkým znalcem Stanislavského systému a skvělým pedagogem a režisérem. V tomto období Michail hodně pil, žil bohémsky a extravagantně a na jeho způsob života neměl vliv ani začátek války v srpnu 1914. Michailovým nejvěrnějším přítelem však byla jeho matka. Byl jejím jediným dítětem, kdežto otec měl dva syny z předchozího manželství. O matku měl až paranoidní strach, který postupně přerostl ve strach z mnoha běžných jevů. Když mu bylo asi 24 let, duševně onemocněl, což si později vysvětloval protikladnými světy otce a matky, ve kterých musel žít.

Do Moskvy se postupně stěhují mladší členové rodin Knipperových a Čechovových. Olžin bratr Konstantin Knipper byl velmi úspěšným drážním inženýrem, který například řídil stavbu transkavkazské železnice nebo dohlížel na přestavbu části Transsibiřské magistrály na začátku rusko-japonské války (1904). Jemu a jeho manželce Jeleně se narodili dvě dcery – Ada a Olga a syn Lev, který v dětství trpěl tuberkulózou kostí. Olga se po vzoru tety Olgy chtěla stát herečkou. Učila se sice průměrně, ale byla velmi krásná a ambiciózní.

Olga, která studovala umění, a bydlela v moskevském bytě u své tety Olgy Knipper-Čechovové, se začala scházet s Michailem. Jejich vztah vyústil v tajnou svatbu. Michail byl stále úspěšnějším hercem, v Moskevském uměleckém divadle hrál např. v Turgeněvově *Venkovance* nebo v experimentální verzi Dickensova *Cvrčka na krbu*. V době 1. světové války a revoluce se úspěšně vyhnul odvodu. Revoluce ho nevzrušovala, pohrdal politikou, politiky, válkou, zbytečnými oběťmi války. Jeho manželství se stává fraškou, on má milenky a pije. V září 1916 se mu narodila dcera Ada (křtěná Olga), o kterou však Michail nejevil zájem. Je velmi zvláštní, že se o dceru, která byla jeho jediným dítětem, ani v pozdější době vůbec nezajímal.

Revoluce a pád Romanovců přinesly změny i Moskevskému uměleckému divadlu. Stanislavskij a Němirovič-Dančenko byli velkými zastánci Prozatímní vlády a obdivovateli Kerenského. Ačkoli byl Stanislavského rodinný podnik, ze kterého finančně podporoval divadlo, vyvlastněn, byl stoupencem těchto politických změn. Ne tak Michailův bratranec Volod'a, který se v prosinci 1917 zastřelil Michailovou zbraní. Volod'ova smrt byla pro Michaila osobní tragédií, a proto ho divadlo na šest měsíců uvolnilo z pracovních povinností.

I když se snažil skrývat zhoršující se nervové vypětí, kolegové a přátelé jeho stav tušili, protože hrál mechanicky a s odporem. Pronásledovala ho panická hrůza z možnosti, že by matka mohla zemřít. V té době jí bylo asi šedesát let a byla často nemocná. Michail přemýšlel o sebevraždě. Říjnovou revoluci prožil již nemocný, téměř nevycházel z domu, nedokázal si představit, že by ještě mohl hrát, proto se věnoval jiným činnostem, vyřezával šachy, naučil se vázat knihy, psal různá literární díla na neuvěřitelná témata a stále pil, i když byl alkohol zakázaný. Jako stálý zdroj příjmů mu přítel poradil založit si hereckou školu. Michail v tuto myšlenku nejprve nevěřil, ale Studio existovalo čtyři roky a přineslo zásadní obrat v jeho zdraví. V této době Michaila opustila jeho žena Olga s dcerou.

Když Lenin rozpustil v lednu 1918 ústavodárné shromáždění, Moskva se stala hlavním městem Sovětské republiky. Ve městě byl mráz a hladomor, přesto Moskevské umělecké divadlo dále pokračovalo v hraní, i když bylo označováno za konzervativní divadlo. Jen Michailův zdravotní stav se zlepšuje. Podruhé se oženil, s Xeníí Zillerovou, jejíž rodina byla také německého původu a dříve vlastnila v Moskvě továrnu. Michail nadále odmítal hrát.

Bývalá Michailova manželka Olga odešla do Berlína, kde ji po nějaké době jméno ‚Čechov‘ přineslo příležitosti ve filmu i divadle. Stala se hvězdou filmu a excelovala v berlínském divadle, kam byla přijata na základě vymyšlené zkušenosti z Moskevského uměleckého divadla, ve kterém ale nikdy nehrála. Její kariéra byla velmi strmá, odjela natáčet i do Hollywoodu. Následně se stala oblíbenou herečkou Hitlera i Goebbelse, se kterým údajně

měla velmi blízký vztah. Později byla také diskutována její možná spolupráce se státní bezpečností SSSR, její role je však nejasná a materiály nejsou zatím odtajněny.

Na začátku 20. let část Moskevského uměleckého divadla (tzv. Kačalovova skupina) i s Olgou Knipper-Čechovovou cestovala a hostovala například v Gruzii, v září 1921 v Praze, později odjela na turné po západní Evropě a USA. Torzo Moskevského uměleckého divadla zatím v Moskvě nemělo dostatek herců, hlavní role proto dostával Michail. Jeho největším úspěchem byla role Hamleta, za kterou dostal titul Čestný herec SSSR. Michail byl zvolen do moskevského sovětu, ale brzy se dostal do sporu se sovětskými kulturními autoritami (např. Lunačarským) a na jaře 1928 odešel i s manželkou do emigrace.

Jejich první cesta vedla do Berlína, kde jim pomáhala Michailova první žena Olga. Režirovala ho ve filmu *Zamilovaný blázen (Der Narr seiner Liebe)*, který byl komerčně velmi úspěšný a z Čechova se stal uznávaný ‚německý‘ herec. Bývalí manželé spolu hráli ve filmu *Trojka (Troika)*. Nadále hrál a režisoval v divadle, v Berlíně se scházel s ruskými herci a chtěl založit vlastní divadlo. Na radu přítele se o pomoc při uskutečnění tohoto plánu obrátil dopisem na T. G. Masaryka:

*„Vysoce vážený pane prezidente,
celá řada okolností mě před půldruhým rokem donutila opustit Rusko. Tím byla moje umělecká činnost náhle přerušena. Zde za hranicemi Ruska pokračuji ve své divadelní práci, kterou jsem až do svého odchodu dělal ve své vlasti v divadle MCHAT-2, kde jsem byl hercem, režisérem, uměleckým vedoucím a ředitelem. Spolu se mnou opustilo Rusko ještě několik mých kolegů umělců. Je pro mne těžké smířit se s myšlenkou, že celé odvětví naší ruské divadelní kultury má zahynout. Všechno, co vytvářela a vytvořila obě Umělecká divadla v Moskvě, ať už byly jejich výsledky jakkoli významné, není ještě završeno. Vnější vlivy tendenční kontroly a úzce agitační požadavky cenzury v Rusku zbavily umělce svobody v oblasti tvůrčí činnosti. Ale ještě mnoho sil, mnoho uměleckých myšlenek a záměrů žije v duších těch, kdo byli vychováni a vyrostli ve zdech Uměleckého divadla. Okolnosti, které mě a mé kolegy přinutily opustit vlast, nás nutí prožívat mučivé období nečinnosti, ale nezabavují nás touhy po tvůrčí práci, která byla tak náhle přerušena. Žiji myšlenkou na vytvoření nového divadla, v němž bychom mohli uskutečnit celou řadu nových uměleckých myšlenek. (...) Repertoár divadla, které chci vytvořit, se bude skládat z předních děl světové literatury, která pojednávají o nejzákladnějších otázkách morálky a lidskosti. Každá doba může čerpat z klasických děl nové silné impulsy. Úkol mého divadla bude spočívat v tom, že umožní klasickým dílům zaznít v dnešní době tak, jak to vyžadují nové podmínky života a nové nazírání a chápání diváka. Díky nové herecké a režijní technice bude naše divadlo, nezávisle*

na jazyku, pochopitelné a přístupné každé lidské duši. Bude tomu tak i proto, že v představeních mnou zamýšleného divadla budou převládat prvky děje a pantomimy. (...) Dovoluji si obrátit se na Vás, vysoce vážený pane prezidente, s prosbou o pomoc, o to, abyste, podpořiv materiálně můj podnik, dal mně i všem mým kolegům možnost využít všechny naše síly, náš tvůrčí zápal k službě kulturním cílům lidstva. Dovoluji si obtěžovat Vás, pane prezidente, tímto dopisem nejen proto, že jsou v něm vyloženy mé nejhlubší umělecké sny a cíle, ale i proto, že se domnívám, že je mou povinností vynaložit veškeré úsilí pro to, aby tvůrčí energie moje i mých kolegů byla zaměřena na spoluvytváření kulturního života. A prosím Vás o dovolení, vysoce vážený pane prezidente, v případě, že naší prosbě vyhovíte, přenést naši přípravnou práci do Československé republiky, pod Vaši ochranu...“

Tento dopis i s příloženým rozpočtem požadované finanční podpory:

| | |
|--|---------------|
| „1. Prvních 6 měsíců bude pracovat 15 lidí s průměrným měsíčním platem 2 000 Kč | 180 000 Kč |
| 2. Druhých 6 měsíců bude pracovat 35 lidí s průměrným měsíčním platem 2 000 Kč | 420 000 Kč |
| 3. Tři inscenace po 200 000 Kč | 600 000 Kč |
| 4. Rozkládací točna pro výměnu dekorací | 100 000 Kč |
| 5. Elektrické a technické vybavení | 50 000 Kč |
| 6. Reklama | 100 000 Kč |
| Celkem | 1 450 000 Kč“ |

je uložen v archívu prezidentské kanceláře na Pražském hradě ve složce s číslem D 6 324/31. Ve stejné složce je na jiném listě tato poznámka: „Zmínil jsem se panu prezidentovi o dopisu ruského spisovatele (!) Čechova, který vede herecké studio v Berlíně, pan prezident potvrdil, že tento dopis má. Předá ho k nám do kanceláře, abychom mu o tomto případě mohli opatřit informace, v principu souhlasí pokusit se zachránit umění mladého Čechova pro Prahu.“ (podpis nečitelný)

Na dalším listě je jiné sdělení opět s nečitelným podpisem: „Telefonoval vedoucí odboru Jaroslav Kvapil. Karel Čapek mu v rozhovoru řekl, že se prý od nás v případě mladého Čechova psalo do Berlína. Odtud přišla odpověď, že by bylo zapotřebí postarat se o 35 lidí a to by vyžadovalo výdaje půldruhého miliónu korun. Kvůli tomu celá záležitost samozřejmě padne...“

Další poznámka uvádí toto sdělení na pravou míru: „Sdělení vedoucího odboru Kvapila je zcela pomotáno. Nikdo v záležitosti Čechova do Berlína nepsal, neboť Čechov sám o tom píše v dopise panu prezidentovi a předkládá rozpočet. Zmínil jsem se o tom vedoucímu

odboru dr. Šiškoví, který přinesl Čechovův dopis. Dr. Šiška o tom řekl dr. Čapkovi, ten ved. odb. Kvapilovi, a tak bylo sdělení pomotáno. Viz poznámka k dopisu.“

V této poznámce čteme mimo jiné: „...rozpočet Čechova přiložený k dopisu je příliš vysoký a částka astronomická. Z tohoto důvodu nelze o této prosbě uvažovat...“

A tak prezidentská kancelář píše československému velvyslanectví v Berlíně: „Prosím, aby panu řediteli Čechovovi bylo sděleno, že pan prezident jeho dopis dostal a děkuje za něj. Plán ředitele Čechova byl podrobně posouzen, ale dost vysoký rozpočet nákladů a pozice ve vztahu k domácím divadlům brání panu prezidentovi osobně navrhnout jeho skupině působit v Československu. Naskytne-li se příslušným ministerstvům možnost podniknout něco v této záležitosti, závisí na existenci prostředků a na dalším vývoji situace domácích divadel, která v poslední době musí často překonávat těžkosti finančního a ekonomického rázu. V Praze 30. června 1930.“

(Čechov, 1990, s. 179)

Vinohradské divadlo nabídlo Čechovovi angažmá jako herci, on však odmítl, protože získal naději založit ruské divadlo v Paříži. Se skupinou herců tedy odjel a v roce 1931 založil Společnost přátel Čechovova Divadla, kde v čestném výboru byli například Max Reinhardt nebo Sergej Rachmaninov. Díky Společnosti se Čechovovi podařilo získat prostředky na počáteční období provozu divadla. Pronajal si divadlo Atelier a založil vlastní divadelní společnost Théâtre de Avenue. Herecký soubor však tvořili převážně nezkušení herci, neustále se potýkal s nedostatkem peněz a divadlo nemělo úspěch.

V Paříži Michail také hrál v Théâtre de Montmartre, kde vystupoval například v roli Hamleta, Malvolia v *Jak se vám líbí* a Strindbergově *Erikovi XIV*. Později dostal angažmá v Lotyšsku a Litvě, kde také vyučoval na litevské divadelní škole. V letech 1935–38 vedl herecké studio v Dartingtonu v Anglii. Jakmile začala válka, studio se přestěhovalo do USA, kde začala poslední etapa Michailova života.

V USA nejprve pracoval ve studiu v Ridgefieldu nedaleko New Yorku, kde nejen vyučoval, ale zkoušel i nové inscenace, které nebyly příliš úspěšné. Dokládají, že Michailovy představy a vize se rozcházejí s představami amerických herců a diváků. Po zrušení studia odešel v roce 1942 do Hollywoodu. Zde hrál v několika filmech, např. *Songs of Russia*, *In Our Time*, *Spellbound*, *Cross my Heart*, *Specter of the Rose*, *Abie's Irish Rose*, *Texas*, *Brooklyn and Heaven*, *Invitation*, *Holiday for Sinners* nebo *Rhapsody*, byl nominován v roce 1946 na filmovou cenu Oskar a vyučoval filmové hvězdy jakými byli např. Yul Brynner,

Gregory Peck, Marilyn Monroe, Gary Cooper, Ingrid Bergman, Elia Kazan nebo Clint Eastwood.

V této době také začal vydávat knihy o herecké technice. Záměr napsat knihu o herectví měl již dříve, když učil v moskevských studiích. V roce 1946 tedy vyšla v New Yorku první verze *On the Technique of Acting (O herecké technice)*, v nové verzi v roce 1953 pod názvem *To the Actor on the Technique of Acting*.

Michail Čechov zemřel na infarkt v noci z 30. září na 1. října 1955 v Beverly Hills v USA. Jeho žáci dále ve vlastních školách propracovávali techniku svého učitele. Od 80. let se Michail Čechov posmrtně vrací formou různých workshopů a studií do Evropy. Jeho žáci také vydali v roce 1963 knihu *Michail Chekhov's to the Director and Playwright*, kterou Michail začal pro dramatiky a režiséry psát, ale nedokončil.

3.2. Michail Čechov – umělecké působení v Rusku

Michail Čechov začal studovat herectví ve svých šestnácti letech, když se přihlásil na divadelní školu, která existovala při Malém (nebo také Suvorinově) divadle v Petrohradě. Na školu se hlásilo 138 uchazečů, přijatých bylo pouze 62, z toho 45 žen a 17 mužů. Michail byl ze všech studentů nejmladší. Během tříletého studia mladého Čechova nenadchly teoretické předměty, při nichž se projevoval, podle hodnocení učitelů, jako „lenoch“, zaujalo ho však scénické umění, které vyučoval uznávaný režisér Malého divadla N. N. Arbatov.

Po absolvování školy bylo pěti nejtalentovanějším studentům nabídnuto angažmá v Malém divadle a Michail byl jedním z nich. Nabídka mu lichotila, atmosféra v divadle však byla plná intrik, lží, pomluv a soutěživosti, což mu v žádném případě nevyhovovalo. V divadle během dvou sezón (1910/11 a 1911/12) odehrál desítky malých i velkých rolí a divadelní kritika ho vesměs chválila i v těch hrách a představeních, které po zásluze kritizovala.

Poté, co ho Stanislavskij a Němirovič-Dančenko přijali v květnu 1912 do Moskevského uměleckého divadla, vyjádřil v dopise svou vděčnost za přímluvu tetě Olze Knipper-Čechovové: *„Многоуважаемая Ольга Леонардовна! Я был у Владимира Ивановича Немировича-Данченко и окончательно переговорил относительно поступления к вам в театр. Спасибо вам за заботу обо мне. Всегда ваш Михаил Чехов.“*

(Byckling, 2000, s. 235)

Přechod z Petrohradu do Moskvy se Michailovi zdál jako přesun do absolutně rozdílného světa. V Malém divadle se hrál různorodý repertoár, výkony herců byly nesrovnatelné a samotná atmosféra v souboru byla pro Michaila nesnesitelná. Naopak v Moskevském uměleckém divadle panovala nálada velmi přátelská a tvůrčí, a to především díky režisérskému a pedagogickému vedení Stanislavského a Němiroviče-Dančenka. Hlavním cílem souboru bylo vytvoření dobrého představení, a proto se všichni zodpovědně připravovali. Pro Michaila však byla nejdůležitější přímá osobní účast při Stanislavského metodických pokusech a studium techniky hereckého umění, které se Stanislavskij pokoušel zorganizovat do určitého uceleného systému. V této době se Čechov také setkal se Stanislavského kolegou L. A. Suleržickým a E. B. Vachtangovem. Suleržickij Michailovi pomáhal i v soukromém životě a Vachtangov se později stal jeho nejbližším přítelem a kolegou.

Stanislavskij vytvořil v roce 1912 První studio, které formálně a právně patřilo pod Moskevské umělecké divadlo. V tomto Studiu se chtěl systematicky věnovat metodice herectví. Ve Studiu pod vedením Suleržického pracovali mladí umělci, mezi nimi i Michail. Prvním představením Studia byla 15. ledna 1913 *Zkáza Naděje (Гибель Надежды)* Hermana Heyermanse, ve které měl Michail roli Kobuse. Od této doby se o Čechovovi píše jako o neuvěřitelně talentovaném herci.

Další Čechovova role byla postava Fribeho ve hře Gerharda Hauptmanna *Slavnost smíření (Праздник мира)*, v režii Vachtangova. Ačkoli jeho role nebyla hlavní, kritiku si získal přesvědčivým ztvárněním starce a věrohodným „převtělením se“ do postavy. Hra se s úspěchem hrála od premiéry v roce 1913 až do roku 1917.

V listopadu 1914 měla premiéru hra *Cvrček na krbu (Сверчок на печи)* podle povídky Charlese Dickense. I v této hře Čechov velmi přesvědčivě sehrál nešťastného starce Kaleba. Inscenace v uměleckém světě vyvolala bouřlivé reakce, po premiéře vyšlo 25 recenzí, což bylo více než na jakékoli jiné představení. A opět byl Čechov kritikou vyzdvihován. Michail o své postavě řekl, že v Kalebovi chtěl zobrazit svou matku, to jak byla dobrá, pomáhala druhým a milovala ho.

V únoru 1915 měla premiéru další úspěšná hra. Jednalo se o *Potopu (Помон)* Henninga Bergera, ve které Čechov opět pod režijním vedením Vachtangova zazářil v roli Frazera. Představení se pro velký zájem hrálo celých patnáct let.

Když Michail v roce 1917 duševně onemocněl, odešel z divadla a nepředpokládal, že by se k herectví ještě vrátil. Z ekonomických důvodů si však založil herecké studio, které bylo

díky jeho popularitě výdělečné. Práce ve studiu a štěstí v soukromém životě, Michail se podruhé oženil, mu pomohly úspěšně se s nemocí vyrovnat a vrátit se k divadlu.

Do Prvního studia se Michail vrátil rolí Malvolia ve *Večeru tříkrálovém* (*Двенадцатая ночь*) v říjnu roku 1920. Za perfektní ztvárnění této groteskní figury si opět vysloužil jen pochvalné kritiky. Později se k roli Malvolia velmi často vracel, hrál ji v Moskvě, Paříži, Rize, Kaunasu i USA.

V roce 1920 Čechov také začal zkoušet dvě naprosto odlišné role. Byl to Chlestakov v Gogolově *Revizorovi* v režii Stanislavského na scéně Moskevského uměleckého divadla a titulní role krále ve Strindbergově *Erikovi XIV.* pod režijním vedením Vachtangova v Prvním studiu. *Erik XIV.* měl premiéru v březnu 1921 a ohlasy kritiky a diváků se rozcházely. Až později kritika svůj názor změnila a právě tato role je nejčastěji označována za Čechovovu nejlepší z hlediska pravdivosti a přesvědčivosti ztvárnění. Práce na této roli probíhala v době pro Čechova umělecky velmi šťastné, protože mohl spolupracovat s Vachtangovem a Suleržickým.

Role Chlestakova v *Revizorovi* byla absolutně odlišná. Inscenace měla premiéru v Moskevském uměleckém divadle na podzim roku 1921, záhy po jarní premiéře *Erika XIV.* Obě role byly pro diváka uměleckým zážitkem a událostí. V *Revizorovi* Čechov snad poprvé ve své profesionální kariéře ztvárnil mladého člověka. Jeho výraz byl opět přesvědčivý a pravdivý a diváci zpočátku nevěřili, že ten mladý, směšný, hubený podvodníček, který před nimi stojí, je Čechov. Od odborné kritiky Michail dostal protikladné recenze, stejně jako Stanislavského režijní pojetí. Diváky si však Michail získal hlavně tím, že při každém představení improvizoval a vymýšlel stále nové vtipné detaily.

V roli Chlestakova Čechov poprvé plně odhalil rys herectví, které se pro něj později stalo charakteristickým. Na každé představení byl absolutně připravený a současně v každém představení improvizoval. Přičemž velmi dobře pracoval především s hlasem. Kritika dokonce litovala, že z představení nelze získat gramofonový záznam.

Revizor měl méně než šedesát repríz, později ho v dubnu roku 1935 hrál Čechov s ruským souborem při hostování v USA a ještě později, v roce 1946, inscenaci přepracoval s hollywoodskými herci. Sám ale Chlestakova nikdy nehrál v angličtině.

Po smrti Suleržického (1916) První studio fakticky vedl Vachtangov. Po jeho nečekaném úmrtí v květnu 1922 se objevil vážný problém, komu bude vedení divadla svěřeno. Čechova velmi zasáhla smrt přítele Vachtangova, který zemřel na rakovinu, stejně

tak jako smrt matky, která zemřela v období hladu a epidemie tyfu. Přesto už na sebevraždu nepomýšlel. Jeho dřívější psychické problémy pramenily z věčného pesimismu, úzkosti a pití. Bezvýhradně přijímal Schopenhauerovu pesimistickou filozofii, zasáhl ho bouřlivý rozchod s první manželkou Olgou i sebevražda bratrance Volodi.

Nyní se již cítil dostatečně silný a zdravý, a proto souboru divadla představil svoji koncepci a kolegové ho na rok pověřili uměleckým vedením. Čechov se snažil uplatnit nové postupy. Vymínil si, že bude nejen ředitelem, ale i režisérem. Postupně chtěl scénu dovést do stavu, kdy by ji řídil celý soubor společně. Čechov předpokládal, že jeden rok mu stačí na to, aby v divadle zvýšil úroveň herecké techniky podle svých představ. O několik let později však musel přiznat, jak naivní v této otázce byl, protože si jasně uvědomoval, že žádné viditelné výsledky ve změně k herecké technice soubor nemá.

První inscenace, kterou se Čechov rozhodl nazkoušet, byl *Hamlet*. Pro hlavní roli nenašel v souboru vhodného herce, proto se rozhodl obsadit sám sebe. Hru režírovali tři režiséři. Ti navzájem diskutovali a přesvědčovali se o svých názorech. Stanislavského tento postup velice zaujal, ačkoli k jiným experimentům měl i výhrady. Celý soubor se velmi pečlivě připravoval, sám Čechov cítil, že tato inscenace je důležitá nejen pro něj osobně, ale i pro další existenci a orientaci Prvního studia. Studio se brzy přetransformovalo a přejmenovalo na Moskevské umělecké divadlo-2, přestěhovalo se do prostornější budovy a zpřístupnilo se většímu počtu diváků. Vznik samostatného divadla přijal Stanislavskij s hořkostí, protože si ve Studiu chtěl vychovávat herce pro Moskevské umělecké divadlo. Později se ukázalo, že vytvoření druhého divadla byla chyba.

Přípravu inscenace *Hamleta* obestíraly záhady a mnoho polopravd a lží. V divadelní sféře se říkalo, že zkoušky jsou tajné a soubor se schází pouze v noci. Čechov prý během své práce na roli Hamleta využíval různé filozofické, náboženské a mystické přístupy, pod jejichž vlivem se údajně nacházel. Režiséři se snažili přijít s novými, nečekanými a provokativními efekty.

Pravda je ale zřejmě mnohem prozaičtější. Čechova v soukromém životě sice lákaly různé filozofické směry, v pracovní sféře se jimi však nenechával ovlivňovat. K inscenaci *Hamleta* přistupoval jako ke každé jiné. O spolupráci požádal i Němiroviče-Dančenka, který souboru svoji vizi inscenace vysvětlil a soubor se touto představou řídil. Některé scénické prvky byly sice novátorské, například na hradbách se duch zemřelého Hamletova otce neobjevuje, je slyšet pouze jeho hlas ze zákulisí, určitě však neměly šokovat nebo pobuřovat.

Pro Čechova byla role opět něčím výjimečná. V postavě Hamleta se velmi málo pohyboval, vše vyjadřoval mluvou a změnou vnitřních stavů. Důležité byly řeč, myšlenky a

pocity, které působily na diváka. O to důrazněji pak vyznívaly scény plné pohybu – vystoupení komediantů, souboj nebo zabití Polonia.

Odborné recenze i reakce diváků na *Hamleta* byly různé, od krajně oslavných po extrémně negativní. Čechov si nejvíce vážil názoru Stanislavského, který hru hodnotil velmi vysoko, současně však o Čechovovi říkal, že není správným představitelem hlavní role, protože není typickým tragickým hrdinou. To Čechov uznal a zároveň věděl, že úroveň jednotlivých představení i částí jednoho představení se lišila a kolísala, a proto hru diváci i kritika mohli vnímat různě. Vypjaté momenty a situace, ve kterých se Hamlet-Čechov ocitá, byly natolik psychicky náročné, že pro Čechova nebylo možné sehrát všechna představení se stejným nasazením.

Snad žádná jiná role v Čechovově kariéře nezaznamenala takové ohlasy a tak protichůdné reakce. Na scéně Moskevského uměleckého divadla-2 pak ztvárnil již jen dvě role, a opět se vrátil k představitelům starců. Byla to role senátora Ableuchova ve hře *Petrohrad (Петербург)* A. Bělého a Muromského ve hře *Proces (Дело)* A. V. Suchovo-Kobylina.

V inscenaci stejnojmenného románu *Petrohrad* si Čechov opět zahrál hlavní roli. Nebylo to tak, že by ji chtěl ztvárnit hned od počátku. Měl však určitou vizi, a té neodpovídal žádný jiný herec souboru. Práce na této inscenaci zajímala celý soubor, herci ale nebyli ve svém názoru jednotní. Bělyj román na hru sám na žádost divadla přepracoval a zkrátil. Hra měla premiéru v listopadu 1925. Adaptace románu byla velkým, a s odstupem času lze říci i nepřilíživě úspěšným, uměleckým experimentem. Symbolista Bělyj napsal román v próze, ve kterém používal satirický tón, text byl hutný, stylisticky a jazykově náročný, děj spletitý a vystupovalo zde mnoho postav. Převést věrně román na scénu bylo nemožné. To si uvědomovala především kritika. Přesto si Ableuchov-Čechov získal ohromné sympatie a pozitivní reakce diváků i kritiky. V roli starce byl opět velmi přesvědčivý. Ačkoli nebyl režisérem hry, všichni se podřizovali jeho vizi a přístupu.

Čechov se souboru snažil předat a vysvětlit svou představu herecké techniky, díky které se herec osvobodí od naturalizmu a rytmizovaný text napomůže celkové muzikálnosti představení. Herci se proto pod Čechovovým vedením scházeli před zkouškami a procvičovali krátké, jasné a jednoduché úkoly, díky kterým si osvojovali rytmiku textů. Kritika také vždy oceňovala, že představení plynula v dokonalém vnitřním tempu a rytmu. Zde již Čechov viditelně uplatňoval vlastní představu herecké techniky.

Od divadla se Michailův zájem na přelomu let 1926 a 1927 obrátil k filmu, když v *Člověku z restaurace (Человек из ресторана)* již tradičně ztvárnil starce. Pro Čechova byl

tento němý film vlastně uměleckou prohrou. Jeho nejsilnějším výrazovým prostředkem byly totiž řeč, slovo a intonace. Ani později ve filmu nikdy nehrál hlavní roli a jako filmový herec vlastně nebyl příliš úspěšný. Výjimkou je jen nominace na Oscara za vedlejší roli doktora Brulowa v Hitchcockově filmu *Očarovaný* (*Spellbound, Зачарованный*, 1945). Důvodem neúspěchu nebyla neznalost angličtiny, Čechov mluvil velmi dobře, a ani přízvuk v té době nevadil. Stále se horšící zdravotní stav také nebyl prvotní příčinou. Čechov byl prostě divadelní herec, filmové herectví bylo ‚ploché‘, nedokázal se ‚vtěsnat‘ do jasně vymezených hranic, které nabízel film.

Muromskij v *Procesu* Suchovo-Kobylina byl opět stařec. Čechov inscenaci sám nerežíroval a dlouho nemohl najít ke své postavě cestu. Neviděl ji jako celek, zdála se mu příliš otevřená a čitelná. Hra měla ohromný úspěch, především závěrečná tragická scéna, ve které Muromskij umírá, byla velmi působivá.

Názory na Michaila jako herce byly jednoznačně kladné, ne tak jako na ředitele divadla. Uvnitř souboru vznikla opozice, která mu vytýkala sklon k mysticismu a antroposofizmu⁷, a odmítla se účastnit zkoušek. Proto také Čechov na místo rezignoval. Mnoho kolegů, včetně Stanislavského, se za něj postavilo a jeho demise nebyla přijata. Přesto pociťoval určité zklamání. Michail byl jako člověk a kolega velmi příjemný a někdy až dětsky naivní. Nebyl však vůdčí osobností a pozice ředitele divadla mu lidsky příliš nevyhovovala.

Jako každý rok odjel Čechov s manželkou počátkem léta 1928 na dovolenou do zahraničí. Ze zahraničí napsal Lunačarskému (po revoluci 1917 převzal vedení Lidového komisariátu osvěty) dopis, ve kterém mu vysvětlil svoji vizi divadla a herectví. Pro Čechovovo pojetí psychologického herectví bylo jediným možným divadlem divadlo klasického typu, ve kterém by se hrály klasické tragédie. Současný repertoár se mu sice líbil, ale neuměl, nebo si to aspoň myslel, k němu v sobě najít správný herecký přístup. Lunačarský mu takové divadlo neslíbil a Čechov tedy zůstal v zahraničí.

⁷ Antroposofie vznikla v roce 1913 oddělením od teosofie. Je charakterizována jako samostatná duchovní věda o nadmyslovém poznání světa a určení člověka. Zakladatelem je Rudolf Steiner, který se ve svých úvahách inspiroval mj. filozofií Kanta, Fichteho, Nietzscheho, inspirovala ho také křesťanská mystika, kristologie, orientální filozofie nebo jasnovidectví. Jedním z fundamentů antroposofie je víra v reinkarnaci. Dle antroposofistů je člověk trojjediná bytost – bytost fyzická, duševní a duchovní.

3.3. Michail Čechov – herec a režisér, pedagog a teoretik

Michail Čechov jako herec a režisér vždy obdivoval jazyk Dostojevského a jazyk ruských her ze života, překlady se mu většinou zdály těžké a mrtvé. Vždy se soustředil na postavu, kterou měl hrát, a až v závěru vnímal hru jako celek. Při ztvárňování role někdy používal vlastní zážitky, ale ne ty čerstvé, protože ty by ho příliš ovlivňovaly. Rysy role hledal v sobě, v lidech okolo nebo v literárních pramenech. V rolích při různých reprízách improvizoval v textu. Jeho gesta a mimika byly většinou bezprostřední a neplánované. Negativně ho ovlivňovalo, když hrál roli, kterou viděl v cizím provedení. Psychologická tvářnost obecnstva (jeho duchovní úroveň) ho nutila, aby se jí během představení přizpůsoboval. Využíval energii, která z publika vycházela. Byl schopný kdykoli vyvolat duševní stav potřebný pro roli, psychicky se ale potřeboval připravit. Často se do role vžíval i během dne. Ovlivňovaly ho zážitky a stavy z vlastního života, vnímal i vztahy v souboru. Věřil, že roli je nutné prožívat při každém představení, ne jen v přípravném procesu. Pocit radosti v něm vyvolával prožívání tvůrčího stavu, kdy se osvobodil od vlastní osobnosti a plně prožíval a vnímal téma.

Čechov za své nejzdařilejší role považoval Frazera v *Potopě*, Erika XIV. a Kaleba ve *Cvrčkovi na krbu* (v prvních letech jeho uvádění). Za své nejoblíbenější pak Frazera, pro ostrý přechod od krajního zla a egoizmu k cítění srdečnosti a lásky a naopak, Erika za jeho utrpení a Malvolia ve *Večeru tříkrálovém* pro jeho drsnou komiku a naivní smyslnost.

Režiséři, herci a současníci mluvili o Čechovově fantastickém hereckém umění, o schopnosti charakterizace, lehkosti improvizace a nadání nakazit diváky svými city. Nazývali ho hercem romantické ironie a lyrického pesimizmu. I když se Čechov při hledání vlastního směru v některých otázkách s názory Stanislavského rozešel, výchozí bod jeho herecké cesty je ale určitě v tvůrčí atmosféře Studia Moskevského uměleckého divadla. Stanislavskij v roce 1920 nově přijatým hercům řekl: „*Učte se systému podle Míši Čechova. Všechno, čemu vás učím, je obsaženo v jeho tvůrčí individualitě. Je to obrovský talent a neexistuje tvůrčí úkol, který by Čechov na jevišti neuměl splnit.*“

(Štefko, 2004, s. 58)

Čechov ve svých hereckých studiích (v Moskvě, Berlíně, Paříži, Rize, Kaunasu, v Anglii i v USA) vždy vyučoval umění z pozice herce. Tento jeho přístup byl totožný s přístupem Stanislavského. Nevycházel z postavení režiséra jako například Mejerchold.

Ve svém moskevském Studiu (1918–1922) Čechov vytvořil ideální podmínky experimentální laboratoře. Nikdy netvrdil, že učí Stanislavského systém, ale předával mladým hercům to, co se sám naučil od Stanislavského a Vachtangova. Studio bylo nezávislé na divadle (Moskevském uměleckém), to znamená, že soubor například nemusel realizovat žádné veřejné představení a sám si rozhodoval o repertoáru.

Čechov si Studio představoval jako ideální divadlo budoucnosti; místo svobodného, ale disciplinovaného umění; kolektiv, ve kterém je rozhodující vzájemná důvěra a kde každý podřizuje své zájmy zájmům celku. Studenti se učili nejen pracovat na sobě, ale i na roli. Čechov odmítal Stanislavského předměty týkající se posazení hlasu, dikce, deklamace nebo akrobacie a nevěnoval jim při výuce zvláštní pozornost. Intenzivně se studenty jako učitel pracoval jeden rok. Poté se vrátil k vlastnímu herectví pod vedením Stanislavského a Vachtangova.

Michail čerpal ze Steinerovy *eurytmie*⁸, která vede člověka k tvoření gest spjatých s jeho nejhlubším prožíváním a k pohybům, které uvolňují duševní strnulost. Tato nauka vycházela z předpokladu, že každý zvuk v sobě obsahuje určité gesto, které může být zobrazeno pohyby lidského těla. Ve zvukové eurytmii (viditelné řeči) je řeč vysvětlována ne jako komunikativní systém, ale jako zvukový a rytmický materiál, který může být vyjádřen jazykem těla.

Čechov tak našel nový přístup ke slovu a řeči v umění. S eurytmií ho seznámil Andrej Bělýj a jeho žena. S Bělým vyučoval i ve svém Studiu. Cílem herce bylo uvědomit si sílu slova a nepronášet slova bez toho, aby si k nim vypěstoval vnitřní vztah. Herec měl pochopit přechod od pohybu k pocitu a slovu.

V Berlíně Čechov působil v letech 1928–1930. V září 1928 se zde několikrát setkal se Stanislavským. Ten věřil, že bude-li mu umožněno vytvořit v Moskvě divadlo klasického typu, Čechov se do Ruska vrátí. Politická situace ale nakonec Čechovovu návratu nepřála. V Berlíně se mu však nabízely tři cesty – mohl pracovat jako divadelní herec, filmový herec a pedagog.

V Berlíně se Čechov ihned seznámil s Maxem Reinhardtem (režisérem a ředitelem Německého divadla). Jejich společné plány byly velkolepé. Realita však Čechovovi přinesla rozčarování. Musel si vydělávat na živobytí, a proto hrál především komické a povrchní role,

⁸ Eurytmie nic ‚nevyjadřuje‘, nepředstavuje nic alegoricky nebo symbolicky, mluví původním způsobem přímo k člověku, aniž by potřebovala racionální myšlení. Je viditelným zjevením objektivního éterného a duševního dění. Není proto v žádném smyslu tancem, který hledá subjektivní vyjádření.

ačkoli toužil po klasickém repertoáru. Klasické hry si ale podle Reinhardta publikum té doby nežádalo. Ani možnost hrát v Berlíně pro ruské emigranty Čechova nelákala, orientoval se na celosvětové divadlo.

I když hrál, toto období ho nemohlo uspokojovat. Ve hře G. M. Watterse a A. Hopkinse *Artisté (Артисты)*, kterou režíroval Max Reinhardt, dostal roli klauna Skida. Práce byla pro Čechova nesmírně náročná. Musel se naučit jazyk a složitá artistická čísla. Kritika hru přijala velmi pozitivně, Čechov však toužil po něčem absolutně jiném. Chtěl pracovat samostatně, s malou skupinou herců a zároveň si také přál se studenty rozvíjet svou hereckou metodu.

Sice slaví úspěch, ale zároveň si velmi dobře uvědomuje rozdíly v přípravě představení mezi Moskevským uměleckým divadlem a Reinhardtovým souborem. S nostalgií a láskou vzpomíná na moskevské divadlo. Reinhardt neanalyzoval text, kostýmy a výprava byly dokončené těsně před premiérou, soubor zkoušel po nocích. Vztahy mezi kolegy byly slovy Čechova ‚nekolégiální‘. O Čechovovi se záhy začalo psát v německých médiích jako o ‚německém‘ herci. On sám toto období bral pouze jako nutnou epizodu vlastního života. Úspěch ho nezajímal. V Berlíně hrál ještě ve hrách *Juzik (Юзик)* a *Phea (Фея)*. Pro Čechova začalo nešťastné a chaotické období plné hledání. Musel se přizpůsobit novému prostředí, životnímu stylu i stylu divadelní práce. Hrál ve filmech *Trojka (Тройка)* a *Hlupákem z lásky (Полиш – глупец из-за любви)*.

Pracovní vztah mezi Čechovem a Reinhardtem trval pouze dva roky, ale byl velmi intenzivní. Reinhardt si velmi vážil Stanislavského jako silné osobnosti a režiséra, jeho systém ale nepřijímal. Stejně tak jako žádnou jinou metodu nebo systém. Proto se také v jeho pozůstalosti (zemřel v roce 1943 v USA, kam emigroval v roce 1933) nenašlo žádné teoretické dílo. Reinhardt a Čechov se pracovní sešli později i v Rize. Reinhardt měl dojem, že ze spolupráce s Čechovem vytěžil vše, co se mu nabízelo.

Čechovovým snem však stále bylo založení vlastního divadelního studia klasického typu. Nejdříve chtěl odjet do Prahy, o pomoc požádal i prezidenta Masaryka, z finančních důvodů mu ale nebylo vyhověno. Velmi ho to mrzelo, protože když v Praze hostoval s Prvním studiem Moskevského uměleckého divadla roku 1922, viděl spříznění publika i uměleckého světa. Karel Čapek se podělil o své postřehy a dojmy po zhlédnutí dramatu *Erik XIV.*:

Čechov

Právem prvenství znamená toto jméno milého klasika Antona Pavloviče; nevím, nebude-li budoucnost pod ním rozumět jeho synovce, herce M. A. Čechova.

Herecké umění, jaké jsem viděl v jeho Eriku XIV., viděl jsem poprvé v životě; a nedovedu si představit, že bych kdy viděl více. Loni Praha jako zuřivá tleskala Kačalovu; byly to triumfy, které se přes vše nikdy nenesly na hlavu Vojanovu. Co by se mělo dostat tomuto herci, čím zahrnout tuto jemnou inteligentní hlavu, toto gracilní a hubené herecké tílko, jež po jeden večer v cizí řeči, v cizím kuse bylo prostě zjevením? Hercův výkon se vymyká popisu; kdybych rozkousal násadku, nezachytím ve slovech ani jeden netrpělivý, chvatný, úsečný pohyb té aristokratické ruky, dupnutí, rychlý obrat, mžiknutí zářících a prudkých očí; nic se nedá říci, a já, hleďte, se nějak stydím za své řemeslo písaře; písař se nikdy nedává tak cele, tak marnotratně jako herec, jako takový herec. Kdybych já byl herec, šel bych se asi po Erikovi utopit; kdybych byl Němec, napsal bych asi nesmírně abstraktní pojednání o herectví; kdybych byl Rus, řekl bych si, že není proč zoufat, že musí být nějaké vykoupení na světě, kde je tolik umění, tolik sličnosti těla i duše. Zrovna v těch dvou slovech „tělo a duše“ je tajemství tohoto ohromujícího uměleckého výkonu; tělo může „odívat“ duši, může ji „symbolizovat“, může ji „vyjadřovat“; ale teď přijde takový Čechov a ukáže, že tělo (prostě a záhadně) je s t duše, duše sama, zoufalá, prudká, skákající, chvějící se duše. Viděl jsem mnoho vskutku předuševnělých herců; jejich velkým uměním bylo přesvědčit vás, že se něco duševního děje uvnitř, v praskajících poutech těla. U Čechova není žádného „uvnitř“; vše se děje obnaženo, nic není skryto, vše vyrazí impulsivně a prudce, s úžasnou kontinuitou hybnosti do hry celého těla, celého toho štíhlého a tetelícího se klubka nervů; a přece je to hra tak cudně vniterná, tak duševní, tak málo vnějšková jako žádná jiná. Řekněte mi, jak je to možno? Nevím to, nedá se to zatím vysvětlit ani napodobit; ale jsem si jist, že tady jsem poprvé viděl něco nového a závažného: vskutku moderní herectví. Vedle Čechova vše v moskevském Studiu je dobrá moderní stylizace; Čechov sám je moderní herec; on sám jest to nové.

Avšak nechci ani psát o herectví; rád bych se přiznal, že tento herec Čechov mně byl zjevením lidské duše. Strindberg není zrovna milostivý k lidské duši; jeho Erik XIV. je divý blázen, prchlý a dětský, polouličník a poloentuziast, a krutý psycholog Strindberg nešetřil na něm všemi možnými charaktery královské degenerace; a přece z výkonu Čechova vysoce planula krása lidské duše, překrásná skutečnost toho, že jsme dušemi. Ta skutečnost mi nikdy neplynula tak jasně z rozjímání filozofů a naléhání moralistů, jako z tváře a rukou, překotně chvátajících gest, vystřelujících pohybů, celé nádherné nervozity tohoto herce útlé postavy a chorého hlasu. Více mi divadlo nedalo a již nedá.

Lidové noviny 22. srpna 1922.

(Čechov, 1990, s. 7, 8)

Své vize divadla publikoval Michail i v českém tisku v roce 1930.

Čechov se nadále věnoval antroposofizmu. Nejšťastnějším obdobím v Berlíně byla jeho spolupráce s divadlem ha-Bima⁹. Úkolem divadla bylo odjet a pracovat v Palestině. Nejprve však soubor hostoval v Evropě. Ke spolupráci pozvali Čechova proto, aby „poevropštili“ divadlo a přiblížili se rusko-evropskému divadelnímu stylu, a zároveň se odklonili od čistě evropské tematiky.

Michail s divadlem inscenoval *Večer tříkrálový*. V souboru bylo několik Čechovových bývalých kolegů a žáků Stanislavského a Vachtangova. Čechov se ujal režie. Snažil se hru

⁹ Divadlo ha-Bima bylo založeno v Moskvě Nachumem Zemachem roku 1917. V roce 1926 muselo divadlo opustit Sovětský svaz a během následného pětiletého turné vystupovalo ve Spojených státech i Evropě. Roku 1931 se natrvalo přesunulo do Palestiny a je označováno jako „národní divadlo“. V současné době prochází rekonstrukcí.

zkoušet podle principů Stanislavského, který ji již dříve úspěšně uvedl v Moskevském uměleckém divadle. V roli Malvolia tenkrát zářil právě Michail.

Čechov si byl jistý jako herec, ne tak jako režisér. Soubor jeho nejistotu vycítil, ale herci ho uznávali. Dával hercům možnost osobně se podílet na vývoji postavy, neříkal jim přímo, jak mají hrát. Učil je soustředit se na postavu, vyjadřovat pocity pomocí gest, získat kontakt s publikem. Když soubor zjistil, že Čechovova matka byla židovka, ještě více se s ním sblížil.

Hra měla nebývalý úspěch. Úspěšně divadlo hostovalo i v Litvě, Lotyšsku, Polsku, Československu, Rakousku, Jugoslávii, Francii, Belgii a Anglii. Poté odcestovalo do Palestiny. Čechov si získal uznání jako režisér. Ha-Bima ho později několikrát zvala do Palestiny, aby s nimi spolupracoval. Naposledy v roce 1935, když už žil v USA. Ačkoli v ha-Bimě viděl některé elementy ideálního divadla, neodjel za nimi. V dopisech to omluvil zdravotním stavem, při kterém by mu palestinské teplé klima nevyhovovalo.

V Berlíně se Michail seznámil s vdovou po básníkovi Morgensteinovi Margaretou, která, ačkoli byla již v pokročilém věku, se do Čechova zamilovala. Obdivovala jeho talent, a aby se mu přiblížila, začala se učit rusky. Její láska šla tak daleko, že zastavila dům a další majetek a získané peníze dala Čechovovi, aby mohl odjet do Paříže. Společně s ním odjela jeho manželka Xenie, asistent Gromov a Gromovova žena A. D. Gromovová-Davidovová, herečka a Čechovova kolegyně z Moskevského uměleckého divadla.

Do Paříže Čechov odjel na jaře 1929 z důvodů osobních i politických. Paříž oceňoval jako kulturní centrum, ve kterém však byla silná ruská emigrantská menšina. Stále chtěl hrát klasické divadlo, ale také se chtěl vymanit z emigrantských kruhů. Jeho největším cílem stále bylo vytvoření vlastního studia, ve kterém by mohl pracovat na své vlastní metodě herectví a zároveň by studio sloužilo i jako divadlo, ve kterém by byl inscenován pouze klasický repertoár. Do Paříže odjel s velkými ideály, které se však nenaplnily. Později na toto období plně rozčarování nechtěl vzpomínat.

Po celou dobu působení v Paříži byl Čechov v neustálém písemném styku se Stanislavským. Také se mu podařilo vytvořit divadelní soubor Divadlo Čechova (Театр Чехова), který hrál například inscenace povídek A. P. Čechova. Vznikla Společnost přátel Divadla Čechova (Общество друзей Театра Чехова), která byla spíše morální než finanční podporou. Členy Společnosti byli například Reinhardt nebo Rachmaninov. Společnost propagovala Čechovovo divadlo mezi vlivnými ruskými emigranty.

Pro svůj soubor si Čechov pronajal divadlo Atelier (Ателье). První rok byl pro Čechovovo divadlo umělecky velmi úspěšný. Příznivě byly přijaté především klasické inscenace, experimenty někdy vzbuzovaly u publika rozpaky. Bohužel, ekonomicky bylo toto období ztrátové. Michail pochopil, že musí ze svých ideálů slevit, protože se rychle ocitl v dluhích. Získal však bohatou mecenášku Georgette Boner, díky které mohlo jeho divadlo pokračovat v činnosti. Korespondence mezi nimi probíhala až do roku 1953.

Čechova vždy zajímaly rytmické možnosti v umění, v té době ho ovlivňovaly tanec a hudba východních zemí, především Indie. Ve Francii žil Čechov se svým souborem, který čítal osm lidí, v určité komunitě. Snažili se pracovat podle jeho nové metodiky, která vycházela z Čechovových poznatků získaných ještě v moskevském Studiu.

24. října 1931 právně vznikla společnost Divadlo Čechova, Boner a souboru (Театр Чехова, Бонер и компании). Současně soubor pracoval na dvou představeních – *Дон Кихот* (*Don Quijote*) a *Дворец пробуждается*. Dekorace na *Dona Quijota* byly tak finančně náročné, že se soubor opět ocitl ve finanční krizi. Hru začal zkoušet již v Moskvě začátkem roku 1928. Svou roli miloval a věřil v úspěch představení. Bohužel, jeho pařížský soubor se nedal srovnat se souborem moskevským. Pařížští herci nebyli profesionálové, byli to zatím jen divadelní nadšenci. Čechov se tedy rozhodl inscenovat pouze pohádku *Дворец пробуждается*. Několikrát změnil svou představu, jak pohádku zinscenovat, nakonec se rozhodl pro pantomimu.

Premiéru doprovázel velký zájem, Čechov totiž sliboval mezinárodní představení, kterému každý porozumí. Na premiéru přišlo několik francouzsky, německy a anglicky pro noviny píšících divadelních kritiků a vlivných osobností, i z řad ruské emigrace. Představení však bylo absolutně neúspěšné a hrálo se pouze třikrát. Shodou náhod ve stejnou dobu v Paříži hostovala tak zvaná Pražská skupina (Пражская труппа) s klasickým ruským repertoárem. Jejich představení měla ohromný úspěch.

Ačkoli umělecký svět očekával Čechovovu inscenaci s napětím, jeho novátorský přístup nepochopil. Čechov například vyjadřoval slova nejen pomocí gesta, ale i rytmu. Diváci i kritika tento experiment hodnotili jako kompromis, nechápali, že jde o záměr. Vytykali mu i přílišné používání symbolů. Paradoxně byla francouzská kritika shovívavější než ruská. Po tomto neúspěchu se soubor vrátil k osvědčenému repertoáru, například povídkám A. P. Čechova.

Pro Čechova se jednalo o osobní prohru. Neměl zájem zformovat divadlo MXAT 2-za рубежом (jako byl soubor Пражская труппа). Chtěl své studio a již věděl, že celé divadlo je pro něj příliš. Svůj soubor rozpustil po konci zimní sezóny 1931/32. Vnitřní klid i uměleckou inspiraci opět hledá v antroposofizmu.

Další cesta Michaila a jeho ženy vedla do Lotyšska a Litvy. Poprvé byl Čechov v Rize již s Prvním studiem Moskevského uměleckého divadla v roce 1922. Na jaře 1932 zde vystoupil se souborem Divadla ruského dramatu (Театр русской драмы) s *Revizorem* a povídkami Antona Pavloviče Čechova. Riga ho milovala a ctěla a Michail se ve městě cítil skvěle. Bylo to zřejmě i proto, že mohl mluvit rusky, protože herci rusky uměli. Současně přijal dvě pracovní nabídky jako režisér a herec, a to do Lotyšského národního divadla (Латвийский национальный театр) a Divadla ruského dramatu (Театр русской драмы).

Rižské období bylo pro Čechova úspěšné. Hrál a režíroval *Erika XIV.*, *Hamleta*, *Večer tříkrálový* nebo *Smrt Ivana Hrozného*. Zajímavé bylo, že Michail sám hrál rusky, zatímco zbytek souboru lotyšsky. Realizace her nebyla kopií dřívějších inscenací, například pod režijním vedením Vachtangova. Čechov se více soustředil na hru se slovy, pauzami, kontrast zvučného hlasu a šepotu a celkovou rytmiku projevu.

Čechovovi bylo nabídnuto, aby vedl a režíroval Divadlo ruského dramatu. Odmítl, protože si uvědomoval, že divadlo je „provinční“. Toužil pracovat dále na Západ a hlavně si chtěl založit vlastní studio a školu. Divadlo ruského dramatu se postupně vrátilo ke svému starému způsobu fungování. Lotyšských herců si vážil, stále na ně pedagogicky působil, ale jeho metody byly souboru mírně vzdálené. Přesto lze objektivně hodnotit toto období pro Čechova jako velmi úspěšné.

12. září 1932 byla v Rize otevřena divadelní škola. Čechov přijel z Kaunasu, kde právě pracoval na představení. Do školy na kurzy chodilo asi šedesát studentů. Byli to mladí studenti, ale i profesionální herci z divadel. Ve škole nevyučoval pouze Čechov, pozvání přijali i další pedagogové. Čechov vyučoval celou filozofii divadla, přístup k roli a divadlu nebo vztah herce a diváka. Dále se zaměřil na téma pozornosti, ztvárnění role, psychologického gesta, vztahu slova a činu, fantazie, postavení člověka v rámci celého světa a přírody a význam atmosféry. Stále vycházel ze svého světonázoru ovlivněného antroposofií.

Při výuce se snažil být názorný, s herci pracoval s postavou krále Leara a s herečkami s pannou Orleánskou. Jeho kurzy měly několik etap, skládaly se ze cvičení a přednášek.

Čechov vycházel ze Stanislavského systému a sám svůj přístup nazval: „Система Станиславского в изложении и развитии М. А. Чехова.“

Z politických důvodů musel Čechov z Rigy odjet. Jeho studenti založili Lotyšský dramatický soubor (Латышский драматический ансамбль), který existoval devět let. Herci sami svůj soubor nazývali Divadlo Čechova (Театр Чехова).

Čechov odjel do Kaunasu, hlavního města Litvy, kde mu bylo nabídnuto, aby přednášel a režíroval ve Státním litevském divadle (Государственный театр Литвы) v dramatickém oddělení. Ředitelem divadla byl v té době bývalý spolužák Čechova a student Stanislavského, herec Moskevského uměleckého divadla Andrej Žilinskij (Žilinskas). Součástí divadla byly i opera a balet. Žilinskij zval umělce a pedagogy z Ruska (i z Moskevského uměleckého divadla).

Bohužel i v Litvě byla složitá politická situace a Žilinského obviňovali z ‚rusifikace‘ litevského divadla, právě proto, že zval ruské umělce. Nicméně pozvání Čechova bylo oficiálně schválené. Zpětně Čechov na dva roky spolupráce vzpomínal kladně, i když probíhala v napjaté atmosféře. Fungoval plně jako režisér, mohl se tedy lépe soustředit, což určitě mělo vliv na kvalitu jeho práce.

Prvním představením byl *Hamlet*, ve kterém hlavní role měli ruští herci z Moskevského uměleckého divadla, ostatní role pak připadly litevským hercům. Čechov novátorsky využil symboliku barev, kdy černá symbolizovala vše neznámé a duševní strádání, rudá zobrazovala krev a zločin a stříbrná představovala moc. Tyto tři barvy na jevišti převládaly. Symboliku barev Čechov použil i pro vyjádření charakteru jednotlivých postav. Zároveň se snažil hercům vysvětlit, že barvy lze vyjádřit pomocí charakteru postavy nebo gesta. Herci divadla byli zároveň i studenty.

Dalším představením byl *Večer tříkrálový*. Komedii zinscenoval podle své představy, kdy komično dovedl do krajnosti. Zde byl patrný vliv Vachtangova (resp. Bertolda Brechta), kdežto v *Hamletovi* lze vystopovat přímou inspiraci Stanislavským. Herci později vzpomínali, s jakým zaujetím se jim při zkouškách Čechov věnoval a jak s nimi každý charakter pečlivě rozebíral. Nejdůležitější bylo ‚převtělení se‘ do postavy. Ačkoli ještě nepoužívá terminologii, která vznikla později při jeho působení v Anglii, Čechov má již konkrétní představu o své herecké metodě a té podřizuje práci s herci.

Politická situace v Litvě se přiosvětila, a i když je další inscenace režírovaná Čechovem *Revizor* kritikou přijímána relativně kladně, a to především rytmus hry, Čechov jako

umělecká osobnost není již přínosem pro divadlo a tedy ani vítán. Je mu například vytýkáno, že špatně pracuje s litevským jazykem a zesměšňuje národní povahu.

Žilinskij již od roku 1930 seznamoval své studenty v divadelním Studiu Státního divadla (vzniklo již v roce 1924) se Stanislavského systémem a metodickým přístupem Čechova. Čechov měl přednášky a cvičení ve Studiu v letech 1932–33. Hodiny vedl v ruštině, bez tlumočníka. Studenti herectví mu dobře rozuměli. Obvykle hodiny koncipoval tak, že zahajoval krátkou přednáškou, ve které vycházel ze Stanislavského, a poté přešel k praktickým cvičením. To znamenalo hraní různých etud, při kterých si herci uvědomovali vlastní vnitřní energii a oprostili se od vnějšího světa.

Čechov sice pomohl litevskému divadlu najít vlastní cestu, jeho metoda v té době ale byla jen málo známá a v zahraničí se prakticky nevyužívala. Jeho přednášky v tištěné formě byly schované v archívech a zpřístupněny byly až v 60. letech.

Michail neustále cestoval mezi Rigou a Kaunasem, což bylo vyčerpávající. Politická situace se zhoršovala. I proto se Čechov začal učit lotyšsky a dostal nabídku režirovat opery. Tato práce mu velmi vyhovovala, protože měl absolutní hudební sluch a hudba ho vždy zajímala. Stále více ho ovlivňovala antroposofie a esoterické rituály, a to mu někteří umělci a kritici vyčítali. Zároveň se u Čechova zhoršil zdravotní stav.

Premiéra opery *Persifal* byla velmi úspěšná, přesto měl Čechov stále méně práce a bylo jasné, že žádná experimentální herecká škola pod jeho vedením v Rize ani Kaunasu nevznikne. Jako ruský občan nemohl vyjet do Francie nebo Švýcarska, zdravotní stav mu také neumožňoval odjet do Palestiny, kam ho nesčetněkrát zval divadelní soubor ha-Bima. Čechov řešil základní dilema – do jaké země odjet a přesně jaké profesi se věnovat. Jasně měl jen v tom, že návrat do Ruska je pro něj nepřijatelný. Ideálním se mu zdálo zůstat v Lotyšsku, protože tento malý stát mohl být výborným místem pro vytvoření ‚divadelní kultury budoucnosti‘.

15.–16. května 1934 v Lotyšsku došlo k politickému převratu, byla ustanovena vojenská diktatura a Čechova začali pronásledovat jako sovětského občana. V té době z Moskvy téměř současně napsali Stanislavskij, Mejerchold a Dalcev (z moskevského Malého divadla) a nabídli mu angažmá ve svých divadlech. Čechov se odvolával na onemocnění stenokardií a nabídky odmítl.

V srpnu 1934 Čechov s manželkou odjel do Itálie. Věděl, že dlouhodobě opouští Litvu i Lotyšsko. Ocitl se v nejisté situaci. Nakonec v prosinci téhož roku odjel do Paříže, kde se

setkal s Pražskou skupinou (Пражская труппа), kterou tvořili jeho bývalí kolegové z Moskevského uměleckého divadla. Čechov s nimi spolupracoval jako herec i režisér. Společně se připravovali na hostování v USA. „Na zkoušku“ soubor vystoupil ve Francii a Belgii s nastudováním *Revizora* a povídkami A. P. Čechova.. V Belgii Michail poskytl rozsáhlý rozhovor do novin o svém strýci, svých názorech na divadlo a herectví. Zároveň se disciplinovaně učil anglicky.

Pařížské uvedení *Revizora* bylo přijato rozpačitě. Lépe ho hodnotili diváci než kritika, přičemž hodnocení ruských emigrantů byla nejméně příznivá. Zdálo se jim, že nastudování je příliš experimentální (herci se chovali jako loutky a panenky) a zpronevřuje se tradici. Celkově byl však Čechov jako herec hodnocen velmi kladně.

Revizora Čechov detailně analyzoval při své pedagogické práci, kdy text hry používal k vysvětlení pojmu „atmosféra a morálka hry“, když ukazoval příklad boje mezi dobrem a zlem.

Poté Čechov odjel se skupinou Артисты Московского Художественного (The Moscow Art Players) nejprve od New Yorku. Od 16. března vystupovali nejméně s jedním představením denně v divadle Majestic na 44. ulici. Soubor vystoupil například s cyklem povídek Antona Pavloviče Čechova. S inscenacemi povídek A. P. Čechova měl Michail již své zkušenosti. K strýcovým dílům vždy tíhl, znal ho dobře jak osobně tak z vyprávění rodičů a jeho humor mu byl velmi blízký. V povídkách *Жених и папенька*, *Торжество победителя*, *Ведьма*, *Забывл*, *Свидание хотя и состоялось, но ...* a *Утопленник* ztvárnil věrohodně odlišné tragikomické role, které ukázaly různorodost a šíři jeho talentu.

Pro americké publikum Čechov zinscenoval i další díla, například Gogolův *Plášť* (*Шинель*) nebo monolog Marmeladova z Dostojevského *Zločinu a trestu* (*Преступление и наказание*). Zmíněný monolog Michail velmi miloval, protože právě ten předvedl Stanislavskému a Němiroviči-Dančenkovi, když se u nich ucházel o přijetí do Moskevského uměleckého divadla.

Poté turné pokračovalo ve Philadelphii a Bostonu. Kromě Čechova v souboru bylo 26 herců, mnozí z nich původně patřili do Pražské skupiny a vystupovali jako „umělci z Moskvy“, ne jako emigranti. Soubor vyjma Čechova přistoupil na zcela nevýhodné finanční podmínky. Úspěch ve Philadelphii a Bostonu nebyl tak zářivý, protože v těchto městech byla ruská emigrantská skupina mnohem menší.

Soubor stavěl na okolnosti, že ke Stanislavskému američtí kritici a režiséři jezdili již ve 20. letech a po hostování Moskevského uměleckého divadla byla ruská divadelní tradice známá po celých Spojených státech. K tomu přispěl i fakt, že někteří herci Moskevského uměleckého divadla v USA zůstali a stali se z nich významní pedagogové a herci. Byli to například Marija Uspenskaja, Lev Bulgakov, Olga Baklanova nebo Richard Boleslavskij.

Po turné Čechov poskytl rozhovor, ve kterém odpovídal pouze na otázky týkající se divadla, nikoli politiky. Čechov byl přijat s nadšením, psalo se o něm jako o následníkovi Stanislavského. Čechov ale věděl, že se do Ruska nevrátí a se Stanislavským spolupracovat nebude. Americký tisk neviděl významný rozdíl mezi Stanislavského systémem a metodou Čechova. V tomto období pro Čechova bylo nejdůležitější, že se seznámil s řadou vlivných osobností amerického uměleckého světa. Plně těžil z toho, že ho všichni uznávali jako nadaného žáka a pokračovatele Stanislavského. Na požádání přednášel v různých divadelních školách.

Pro Čechovovu další cestu bylo nejvýznamnější setkání se dvěma ženami – Stellou Adler a Beatricí Straight. Stella Adler byla velkou stoupenkyní Stanislavského, studovala u něj a později působila jako herečka a vůdčí osobnost tehdejšího jediného stálého divadelního souboru Group Theatre¹⁰ (Групп-театр). Čechovovi nabídla, aby režíroval a pedagogicky vedl její soubor. Mladá herečka Beatrice Straight měla pověření své matky Dorothy Elmhirst a nevlastního otce, aby našla vhodné kandidáty do jejich připravovaného divadelního studia v Anglii. Beatrice Čechova ihned oslovila.

Elmhirstovi za Čechovem do USA přijeli a uzavřeli s ním smlouvu na tři roky, přičemž první rok se měl pouze učit anglicky. Dávali mu absolutní tvůrčí a uměleckou svobodu a Čechov tuto šanci považoval za ohromné štěstí. Z USA však odjížděl se smíšenými pocity. Do Anglie se těšil, protože si mohl začít plnit sen o vlastním divadelním studiu, ale Spojené státy ho přijaly velmi vstřícně jako umělce i pedagoga a politická situace v Evropě nebyla zrovna příznivá. Kromě toho Stella Adler velmi stála o to, aby spolupracoval s jejím souborem, a nabídla mu, aby vedl vlastní studio, které by při divadle vzniklo. Čechov si ale dobře uvědomoval, že v souboru je proti němu silná opozice. Údajně mu někteří záviděli jeho talent.

¹⁰ Group Theatre – americké sdružení divadelních herců, režisérů, autorů a scénografů působící v letech 1931– 41, pracovalo na bázi systému Stanislavského a uvádělo především původní dramatiky (Dreiser, Odets, Saroyan, Kingsley).

Nakonec Čechov s manželkou odplul z New Yorku 3. října 1935 a do Anglie dorazili 12. října. Tak začalo nejšťastnější a nejslibnější období Čechova v emigraci.

Dartington Hall byl středověký zámek Elmhirstových, centrum zemědělství a kultury, ve kterém Čechov žil a vedl svou školu od října 1935 do prosince 1938. Otevření studia znamenalo začátek vlivu ruského divadelního vzdělání na anglické divadlo. Studio vzniklo jako konkurence londýnským divadelním školám a studiím, ve kterých se kladl největší důraz na scénickou řeč a deklamaci.

Dorothy Elmhirst pocházela z velmi bohaté a politicky vlivné americké rodiny. Po smrti prvního manžela si vzala Angličana Leonarda Elmhirsta, vzdělaného agronoma a ekonoma. Manželé chtěli vytvořit ideální centrum kultury, ve kterém by řemesla a umění všechny duševně obohacovaly. Cílem bylo nejen zaměstnat místní obyvatele, ale poskytnout jim také možnost vzdělání a zprostředkovat jim umění.

Elmhirstovi byli mecenáty umění, jedni z nejvýraznějších pro Anglii 20. století. Dorothy sponzorovala různá představení, koupila dvě londýnská divadla a poskytla útočiště německým umělcům, kteří museli odejít ze země. Na panství vznikla mezinárodní komunita, která si brzy získala ohlas v kulturních kruzích na celém světě.

První rok pobytu (1935–36) Čechov připravoval repertoár budoucího divadla a podílel se na plánování stavby divadla. Zdokonaloval se v angličtině a připravoval si učební náplň pro tříletý kurz divadelního Studia. Začal přednášet a zároveň vybíral studenty. Studenti se hlásili na základě inzerátů a informačních brožur a následně procházeli konkurzem. Nábor studentů probíhal nejen v Anglii, ale i v USA.

První Čechovova přednáška se věnovala soustředění a vyšla i v tištěné podobě. Čechov vycházel z příkladů, které používal Stanislavskij, ale nechával se zároveň ovlivnit východní filozofií, indickou hudbou a tancem. Druhá přednáška byla zaměřená na vlastnosti a kvality pedagoga. Další přednášky pojednávaly například o budoucnosti divadla, významu práce pedagoga, metodách práce, tvůrčím procesu, atmosféře nebo roli fantazie a reálného světa.

Čechov měl v Dartingtonu ideální podmínky pro svou práci. S manželkou a třemi psy žil v odděleném domě na samotě a k divadlu dojížděl vlastním autem, které mu Elmhirstovi věnovali. Ve volném čase nebyl se studenty, ale mohl se věnovat vlastní práci. Studenti žili

společně ve velkém domě (Redworth House), který dříve patřil Isadoře Dulkan, a do školy je vozil autobus.

Čechovovým cílem bylo vytvořit školu, ze které vyplyne divadlo budoucnosti. To znamená mezinárodní kulturní centrum, středisko svobodné tvorby, které bude mít morální vliv na diváka. Chtěl tvořit symbolistické divadelní umění, najít prostředky k vyjádření gesta a rytmu pohybu, které vyjadřují všeobecnou charakteristiku člověka. Čechov pracoval s termínem ‚archetypy‘. Termín si vypůjčil od Junga, ale použil ho v jiném smyslu. Ve svém Studiu chtěl i nadále vycházet ze Stanislavského systému a filozofie R. Steinera.

Cílem Studia (Чеховская Театр-студия) bylo tříleté studium, po jehož ukončení se zformuje divadelní soubor, který bude cestovat po Anglii. Studio bylo založené na morálních principech Vachtangova a Stanislavského a jejich představě o přístupu k umění. Čechov odmítal divadlo naturalizmu, svět se mu zdál natolik složitý, že pouze popis a imitace nemohou stačit, je nutné pronikat hlouběji. Studio mělo pracovat na třech základních principech.

1. Při výuce jsou uplatňovány nové metody, díky kterým je umělec schopný postihnout šíři charakteru, který ztělesňuje.
2. Studio bude soustavně pracovat na vytvoření nové herecké techniky, která vychází z muzikálnosti představení, přičemž představení je syntézou různých elementů a nový metodický přístup tyto elementy dovede do vzájemné harmonie.
3. Čechov věřil v možnost divadla překonávat jazykové a národnostní rozdíly, a to díky kompozici, harmonii a rytmu představení.

Michail nechtěl vytvořit jen nový typ divadla, ale i nový typ publika. Také si uvědomoval, že osobnosti podílející se na představení (herec, dramaturg, režisér, výtvarník) jsou často výlučné individuality, ale slabinou představení je jejich vzájemné neharmonické spojení. Ideálním se mu zdálo spojení herce a režiséra v jedné osobě.

Neopomněl ani otázku morálního poslání umění a tvůrčí sílu kolektivu. Umělec musí přijmout morální zodpovědnost za to, co a jak prožívá divák. Čechov k celku přistupoval přes individualitu každého jednotlivce, a ne naopak, jako například Brechtovo divadlo té doby. Absolutně se distancoval od politiky a jejího možného vlivu na umění.

Práce na inscenaci byla podle Čechova těsně svázaná se spoluprací s autorem hry, proto také již nebudou stačit klasické hry, ale budou muset vznikat nové, odpovídající všem zmíněným podmínkám. Právě spolupráce s dramatikem se nakonec ukázala jako nejkomplicovanější. Úlohu publika chtěl posunout tak, že vybraná skupina diváků by sledovala a účastnila se metodické přípravy herců, a tím by vznikl pevnější vztah mezi hledištěm a jevištěm. Všechny Čechovovy myšlenky se opíraly o zkušenosti z jeho tří studií – v Moskvě, Berlíně a Paříži.

Výběr studentů do Studia nebyl vůbec jednoduchý. Nakonec se sešla skupina 18 lidí v průměrném věku 20 let (nejmladšímu bylo 14 a nejstaršímu 50). Studenti pocházeli z různých zemí – 7 z Kanady a USA, 3 z Austrálie, 5 z Anglie a po jednom z Rakouska, Litvy a Švédska. Každý byl talentovaný svým jedinečným způsobem, lišili se i ekonomickým, sociálním a kulturním zázemím. Nejtalentovanějším se zdál Paul Rogers, pozdější významný anglický herec. Na konci každého semestru komise, ve které byli například Čechov, Dorothy Elmhirst a Beatrice Straight, měla rozhodnout o tom, kteří studenti třídu opustí.

Studenti toho předem o Čechovovi moc nevěděli, neznali ho jako herce ani režiséra. O jeho úspěchu se dozvídali později. On sám o svém osobním životě a odjezdu z Ruska nemluvil. S největší pravděpodobností se studenti učili i podle některých kapitol Čechovovy *Hercovy cesty (Илья актера)*, protože knihu do angličtiny přeložil v roce 1936 právě v Dartingtonu Boris Uvarov, který zde učil biologii.

Čechov Studio otevřel 5. října 1936. Jeho cílem bylo kombinovat divadelní laboratoř a mladé divadlo. Hlavním úkolem bylo zjistit, zda herec může opustit naturalistické vyjádření a přejít k symbolickému realizmu. Kládl důraz na soustředění, představivost a improvizaci. Studenti se nejprve učili fragmenty her a postupně přecházeli k uceleným etudám. Každý pracoval podle svých možností a vlastním tempem.

Osnovy byly detailně naplánované. Čechov přesně stanovil, kolik hodin bude věnováno dikci, scénické mluvě, gymnastice, eurytmii atd. Rok byl rozdělený do třech semestrů. Vyučovacím jazykem byla angličtina (sám již neměl problémy se vyjádřit) a vyučování probíhalo za doprovodu hudby. První semestr byl věnován ‚práci herce na sobě‘, druhý ‚práci herce na roli‘. Součástí výuky bylo i studium hudby, zpěvu a kreslení.

Čechov do výuky postupně přidával nové elementy, jako fantazie, cítění zvuku, atmosféra, psychologické gesto, rytmus atd. Studenti vše procvičovali na scénách z klasických her a literárních děl. Hráli před vybraným publikem, aby pochopili vztah herce a

diváka. Michail měl se studenty hezký a přátelský vztah, ale dlouho se nemohl sžít s anglickou ‚rezervovaností‘. Očekával a byl zvyklý na ruskou a evropskou otevřenost a emocionálnost.

Život v Dartingtonu byl na jednu stranu svobodný, na druhou stranu se od všech očekávala disciplína a soustavná práce. Dartington byl svým způsobem kulturní a zemědělský mikrosvět, který ale nebyl ideální. I zde panovala žárlivost na úspěch ostatních a někteří také nevěřili Čechovovi a jeho ‚šarlatánství‘. Čechov se potýkal i s nedostatkem studentů, ale věřil, že získá zájemce z Ameriky.

První rok Studia byl úspěšný, studenti si osvojili základy Čechovovy metody. O letních prázdninách pak studenti dále pracovali na rolích, které jim Čechov určil. On sám se věnoval své knize o herecké technice.

Čechov věřil v těsnou spolupráci herce, režiséra, autora a výtvarníka. Především vztah s autorem se mu jevil jako klíčový. Dorothy proto oslovila několik britských dramatiků, například T. S. Eliota a Seana o’Caseyho, a nabídla jim, aby přijeli spolupracovat s Čechovem. Dramatici odmítali z různých důvodů. Někteří nevěřili Čechovovu přístupu ke spolupráci autor – režisér – herec, jiní nezáměrně vysvětlovali svým pokročilým věkem, odlišným názorem na funkci literatury nebo se nechtěli ocitnout pod vedením jiné osobnosti.

Jediný Reginald Pole nabídku přijal. Čechov přesně zadal téma – hru o současné mládeži, jejích problémech a vlivu křesťanství z pohledu antroposofie. Také detailně určil typ postav. Tímto přístupem autorovi nedal příliš prostoru pro vlastní iniciativu. Pole do Dartingtonu přijel, Čechovovi a studentům Studia hru přečetl a tím vzájemná spolupráce skončila.

Čechov pochopil, že musí zvolit jinou cestu. Našel si dalšího autora, ruského umělce a filmového scénáristu Georgije Semjonoviče Ždanova, který byl spíše Čechovovým pomocníkem než rovnocenným partnerem. Společně vytvořili inscenaci na motivy románů Dostojevského, především *Běsů*, s názvem *Одержимые*. Dále vznikla ještě nová hra *Человек, который сделал карьеру*, která byla ostrou satirou na Hitlera.

Do následného ročníku (1937–38) Čechov nabral další studenty, se kterými se věnoval aktivnímu přístupu umělce k roli, využití vůle, citů a myšlenek, pravdivému ztvárnění role, kontaktu s divákem, psychologickému gestu, řečovým dovednostem nebo improvizaci. Studenti usilovně pracovali a samostatně se připravovali, ale Čechov nebyl vždy spokojen,

protože ho někteří nechápali nebo neuměli jeho myšlenky správně zpracovat. Stanislavského názor, že Čechov je výborný herec a student jeho systému, ale není dobrý režisér nebo pedagog, byl zřejmě pravdivý.

Do Studia přijížděli různí umělci, aby se podívali a třeba i inspirovali. Například Robert Lewis, americký herec a režisér, výuku popsal jako zajímavou. Podle jeho názoru však byli studenti silně oddáni učiteli, který byl očividně velmi nábožensky založený. Cvičení se mu jevila bez obsahu, jako pouhé opakování. Atmosféra byla naplněná emocemi, a to především obdivem k Čechovovi. Sean o'Casey byl ještě kritičtější. Studio prý stálo hodně peněz a přinášelo málo výsledků. Podle jeho mínění by se toho dalo udělat mnohem více, kdyby právě Čechov nebyl vůdčí osobností. Názory o'Caseyho a Čechova se evidentně rozcházel.

I když Čechov stále vycházel ze Stanislavského systému, chtěl vytvořit hlavně svůj vlastní přístup a metodu herecké práce. Čím déle žil mimo Rusko, tím více si uvědomoval Stanislavského vliv na kulturu v celosvětovém měřítku. Není známo, jestli se mimo Rusko setkal, kromě setkání se Stanislavským v Berlíně a Kačalovem v Rize, s jinými představiteli Moskevského uměleckého divadla. Když Moskevské umělecké divadlo v roce 1937 hostovalo v Paříži, Čechov se záměrně nejel podívat. Divadlo ho ovlivnilo a velmi často na něj vzpomínal, ale pouze na dobu, než odešel z Ruska. Změněné Moskevské umělecké divadlo, které bylo poplatné sovětské vládě, Čechov již vidět nechtěl.

Postupující práce na knize o vlastní metodě vedla Čechova k tomu, že si stále jasněji uvědomoval, jak moc využívá právě Stanislavského práci, ačkoli jeho metoda dostávala konkrétnější podobu v jiném, to znamená anglickém, prostředí. Čechov viděl již jasně zformulovanou teorii vyplývající ze spolupráce Stanislavskij – Čechov (učitel – student).

Čechov při své práci nepřevzal Stanislavského terminologii, vytvářel svá vlastní označení, často ale pro stejné pojmy jako Stanislavskij. Měl snazší i to, že mohl používat termíny z anglického překladu, a ty pak byly spojovány výlučně s jeho metodologií. Například Stanislavského „*кучку и задачу*“ byly přeloženy jako „*units and objectives*“ a s tímto označení pak Čechov pracoval.

Ačkoli si obě metody byly velmi podobné, odlišný byl přístup jejich autorů k divadlu. Stanislavského přístup byl více matematický a analytický, Čechovův filozofický. Čechov Stanislavského nikdy nekritizoval písemně, ale ve Studiu někdy kriticky obě metody srovnával. Stanislavského systém byl, podle jeho názoru, příliš složitý a jen částečně pokrýval

to, co uměla jeho metoda. Podle Čechova Stanislavskij nebyl dobrý učitel, protože žákům neuměl sdělit své poselství a představy. Také často měnil své názory, takže studenti byli zmatení. V neposlední řadě Stanislavskému vytykal, že nerozlišoval roli režiséra a pedagoga a funkce obou nezdědka splývala.

Na první pohled vcelku ostrá kritika učitele může pramenit z faktu, že Stanislavského dílo bylo ve zkrácené podobě přeložené do angličtiny a právě tento překlad se Čechovi dostal do ruky. Uvědomoval si tedy různé nelogičnosti a nedostatky. Až později, když přečetl ucelený ruský originál, viděl ohromný rozdíl mezi originálem a překladem.

Korespondence mezi Čechovem a Stanislavským byla přerušena roku 1930. Ze Studia ale v lednu 1938 Stanislavskému k jeho pětasedmdesátinám poslali jménem studentů a Michaila telegram. Když Stanislavskij 7. srpna téhož roku zemřel, Čechov v dopise přátelům napsal, že posledních deset let jistě nebylo pro Stanislavského šťastným obdobím a jeho smrtí Rusko ztratilo génia. Dá se tušit, že smrtí Stanislavského se přetrhlo i poslední pouto Čechova s Ruskem.

Soubor Studia vystupoval v Londýně, přijeli i kritici z Ameriky. Studentů bylo 20 (z prvního a druhého ročníku dohromady). 10 studentů pocházelo z USA a Kanady, 4 z Anglie, 3 z Rakouska, 2 z Německa a 1 z Nového Zélandu. Při Studiu vzniklo i Operní studio, ve kterém výuka probíhala podle principů Čechovovy metody. Sám Čechov se o hudbu vždy velmi zajímal, stejně tak jako Stanislavskij, který spolupracoval s Moskevským operním studiem.

Politická situace v Evropě a Mnichovská dohoda přivedly Čechova do stavu panického strachu. Uvědomoval si riziko války a chtěl odcestovat do bezpečí. Ideálními se mu zdály Spojené státy, odkud pocházela většina studentů i majitelé Studia.

Angličtí profesionální herci Čechova nepřesvědčili, že chápou jeho metodu. Nadějných zájemců o studium bylo zoufale málo. Čechov chtěl Anglii opustit i proto, že anglická divadelní tradice neodpovídala ruské, tu lépe chápali v USA. V zámoří byl také známý Stanislavskij a zájem o jeho práci neopadal. Čechov vycházel z jednoduchého předpokladu – mají-li zájem o Stanislavského, budou mít zájem i o jeho metodu. Kromě toho, Čechov měl v USA jisté jméno i jako bývalý člen Moskevského uměleckého divadla. Rozhodnutí o přesunu do USA ale nebylo jednoduché. V Anglii nedokončil svou práci a nemohl tak přesvědčit o pozitivěch své metody.

Poslední studentská představení proběhla 13. a 14. prosince 1938. Byli pozváni všichni z Dartingtonu plus významné osobnosti anglického kulturního světa. Představení se skládalo z několika částí, šlo vlastně o úryvky z různých her. Cílem bylo představit studenty a zároveň ukázat Čechovovu metodu v praxi.

Hlavní část Studia i Čechov s manželkou opustili Anglii 17. 12. 1938. S Čechovem odjelo 14 studentů. Do Evropy se Čechov už nikdy nevrátil. Dva roky v Dartingtonu hodnotil jako velice šťastné období, během kterého získal cenný materiál pro další práci na své metodě a knize o ní.

Studio přesídlilo do Ridgefieldu v Connecticutu, asi 55 mil od New Yorku. Zde se usadili v komplexu nových budov, ke kterým patřily například i tenisové kurty. V komplexu se nacházelo divadlo, dílny i ubytovna pro studenty. Studio si ponechalo svůj název a zůstalo na tomto místě čtyři roky.

Beatrice Straight financovala Studio i stipendia, ale na vlastní představení bylo jen málo peněz. Proto se Studio začalo přeorientovávat. Čechov se nevěnoval jen svým experimentům, ale připravoval se svým souborem dvě hry, které měly být uvedeny na Broadwayi. Jednalo se o inscenaci *Kroniky Pickwickova klubu* Charlese Dickense a hry na motivy románů Dostojevského. Čechov se nadále věnoval speciálním problémům herecké profese. Detailně vypracoval plán fungování divadelní školy a ve své teoretické práci přejmenoval „psychologické gesto“ na „rytmické“, což svědčí o evidentním vlivu nejen Stanislavského, ale i Steinera. Pro toto období si vytyčil 4 cíle.

1. Soustavná práce s „metodou“, která rozvíjí emocionální a fyzickou techniku herce.
2. Vypracování techniky, která slouží k rozboru formy a struktury hry.
3. Seznámení herce s režijními metodami a problémy.
4. Na konci kurzu vznikne plnohodnotný profesionální soubor.

Studio bylo otevřené 16. ledna 1939. Ruské divadlo a jméno Čechov nebylo očividně v USA tak známé, jak Michail předpokládal, protože i zde narazili na problémy se získáváním studentů. Čechovovi se stále nedařilo vybrat vhodné představitele pro role, které měly být inscenovány na Broadwayi. Problémy Studiu vznikaly i proto, že si ke spolupráci přizval kolegy z Evropy (např. k vytvoření scény). Ti však často nemohli pracovat kvůli americkým odborovým svazům. Čechov si prosadil, že první hra, se kterou soubor vystoupí na

Broadwayi, bude inscenace na motivy Dostojevského románů pod názvem *The Possessed* (*Одержимые*).

Čechov se snažil pochopit vkus amerického publika, a proto chodil i na dvě představení denně. Viděl, že čím je přesnější herecká forma, tím lépe je hra přijímána, nehledě na kvalitu hry samotné. Nejvíce ho oslovilo představení americko-židovské herečky Ruth Draper a její ‚divadlo jednoho herce‘. Zosobňovalo Čechovovu metodu a všechny principy, které se snažil naučit své studenty.

V americkém divadelním světě bylo Čechovovo divadlo jen jedním z mnoha malých nekomerčních divadel 30. let. Tato divadla byla odsouzena k zániku, jestliže jejich hry neuspěly. A uspět mohly jen tehdy, když v souboru měly hereckou hvězdu.

O Čechovovi se říkalo, že je hercem pro Dostojevského hry, to znamená, že vyznával emocionální a expresivní herectví. V Dostojevského hrách ale Čechov nikdy nehrál během svého nejúspěšnějšího hereckého působení, tedy v Moskevském uměleckém divadle. *The Possessed* přijal jako výraz boje proti kultu osobnosti. Cítil, že v době Hitlerovy a Stalinovy vlády musí donutit diváky ‚prozít‘.

Hra o patnácti scénách vycházela z motivů a idejí Dostojevského a do angličtiny ji přeložila Elizabeth Reynolds Hapgood, která překládala například i knihy Stanislavského. Čechov inscenaci pojal v duchu antroposofie, to znamená, že člověk má být povýšen na vyšší, duchovní, úroveň a uvědomit si spojení s bohem. Hra byla velmi aktuální, protože zobrazovala boj dobra a zla. Ruská emigrace v Americe k dílu Dostojevského přistupovala jako ke zdroji filozofických myšlenek, které odhalují základy pravoslavné víry. Zároveň byla patrná i důrazná sociální tematika.

Při zkouškách se bohužel ukázalo, že materiál je spíše literární než divadelní, herci neumějí najít základ vlastní postavy a hra je příliš rozmělněná, když v rychlém sledu jeden obraz následuje další. Čechov hercům předváděl, jak mají jednotlivé charaktery sehrát a znovu je přesvědčil o své herecké genialitě. Realizoval si tak svou touhu hrát, protože od roku 1935 nevystupoval a v USA se jako herec nechtěl prezentovat.

Veřejná generální zkouška proběhla 20. října 1939, premiéra pak 24. října. Hra byla inscenována na Broadwayi v divadle Lyceum do 5. listopadu a odehráno bylo pouze 13 představení. Na premiéru přišli stoupenci Čechova a jeho divadla a také společenská elita, která se dostavila s Elmhirstovými. Premiéra byla divácky úspěšná, kritiky ale příliš pozitivní nebyly. Ruská kritika cítila vůči Čechovovi dluh, a proto se vyjadřovala velmi smířlivě a

optimisticky, američtí recenzenti ale pojetí hry nerozuměli. Čechov představil experiment, do kterého, jak se zdá, americký divadelní svět té doby ještě nedorostl. A americké publikum nemělo na Broadwayi zájem o politické drama.

Neúspěch s sebou nesl i finanční ztráty pro Studio. Čechov z nepochopení obviňoval celý americký divadelní systém a jeho nízkou úroveň. Neúspěch soubor stmelil, protože všichni měli snahu dokázat, že jejich prvotní zájem byl správný.

Čechov se i nadále věnoval pedagogické činnosti. Soubor se obměnil a od léta 1940 vystupoval pod názvem The Chekhov Theatre Players. Hvězdou souboru byla Beatrice Straight. Dalším společným představením byl *Večer tříkrálový*. S hrou vystoupili nejprve v Ridgefieldu. Obecenstvo tvořili místní lidé, ale i odborná kritika. Inscenace měla velký úspěch, a to i u kritiky, která oceňovala především originální režijní přístup.

Se stejnou hrou poté soubor hostoval v univerzitních městech, například Vermontu a Maine, kde slavili ohromný úspěch. Diváci ocenili především scénu, která se pomocí různých závěsů měnila přímo před jejich očima. Tento postup sice nebyl americkému publiku zcela neznámý, ale perfektně se hodil ke hře samotné.

Na podzim roku 1940 herci souboru získali diplom absolventů Čechovovy školy v oboru herectví a pedagogiky. Noví uchazeči nemohli získat plné stipendium a v ročníku tedy bylo méně studentů než nabízených míst. Soubor The Chekhov Theatre Players hostoval i s dalšími představeními po USA. Obvykle byl lépe přijímán diváky než kritikou, postupem času se ale kritika stávala stále příznivější až oslavnou. Turné skončilo v prosinci 1940 a soubor se vrátil zpět do Ridgefieldu. Čechov i herci turné považovali za úspěšné.

Na další sezónu si soubor vybral hru *Král Lear*. Hru sice již v New Yorku inscenoval jiný soubor, Čechovovo pojetí však bylo zcela odlišné, a proto se srovnání neobával. Čechov sázel na svou metodu, která v herci odhalí jeho přirozenost, a to i zápornou, a tím se hercův projev stává přirozeným. Ke spolupráci pozval i Vladimíra Nabokova. Jejich názory se ale rozcházely natolik, že ze zamýšlené spolupráce sešlo.

Studio i soubor si postupně získávaly renomé a s netrpělivostí očekávaly další turné. Turné roku 1941 bylo úspěšné a soubor začal plánovat ještě delší a náročnější na další sezónu. Válka však Čechovovy plány pozměnila. Jeho soubor se zmenšil, protože mladí muži byli povoláni nebo se dobrovolně přihlásili do vojenské služby. V březnu 1941 Čechov vystoupil v benefičním představení *Chekhov sketches* (*Чеховские миниатюры*). V představení, které vycházelo z povídek Michailova strýce Antona Pavloviče, opět ukázal své herecké umění.

Přesto ho nikdo nepřesvědčil, aby se nadále věnoval divadelnímu herectví. Vystupoval pouze na benefičích.

Na podzim 1941 začal nový semestr a Čechov pro soubor opravdu vybral *Krále Leara*. Herci o výběru pochybovali, pro Čechova to však byla režijní i herecká výzva. Ukázalo se totiž, že pro hlavní roli nemá vhodného představitele, a proto se rozhodl, že titulní roli bude hrát sám. Měl však pochybnosti, především proto, že hrát Shakespeara s ruským přízvukem se mu zdálo neprofesionální. Postavu Leara ale miloval jako herec i pedagog, rozpracovával ji ve své knize *O herecké technice (О технике актёра)*. Čechov nakonec psychickou zátěž neunesl, ze zkoušky utekl a roli přenechal jinému členu souboru – Yul Brynnerovi. Při zkouškách se herci řídili režijní představou Čechova, který se jich ale osobně neúčastnil. Hra měla ohromný úspěch na všech scénách, na kterých s ní soubor během hostování vystoupil. Čechov na turné neodjel. Učil v hereckém studiu v New Yorku a pracoval na své knize.

Čechovovi se pomalu plnil jeho sen. Soubor byl tak dobrý, že mohl úspěšně vystupovat a ze studentů Studia se stali dobří herci, kteří si osvojili jeho metodu. Hráli přirozeně a divák hru vnímal jako pravdivou. Proto se smíšenými pocity přijal další výzvu. Tou byla inscenace *Večer tříkrálový*, se kterou ve velkorysém podání soubor vystoupil 2. března 1941 na Broadwayi v Little Theatre před náročným newyorským publikem a kritikou.

Kritiky byly rozporuplné. Obecně se však shodovaly, že soubor ještě není na Broadway připravený. Negativně hodnotily zkrácení textu, kdy hra je více sledem jednotlivých scén než souvislým dějem. Dekorace mnohdy narušovaly pozornost diváka a humor byl místy příliš hrubý (zde viděly přímý vliv tradice Moskevského uměleckého divadla).

Naopak kladně hodnotily Čechovův originální režijní přístup, perfektní přesvědčivost a opravdovost každého herce a bezchybnou scénickou řeč. Představení bylo pohybově bezvadně zvládnuté. Každá replika měla svůj význam, nebyla samoučelná, stejně tak jako každá scéna. Jako největší přednost kritika hodnotila celistvost souboru, to znamená, že nestojí na individualitách. Čechov si získal jméno jako režisér a soubor se začal prosazovat jako profesionální seskupení úspěšné nejen umělecky, ale i finančně.

Třetí turné proběhlo na jaře 1942. Hostovali s pozměněným repertoárem, protože v souboru byl nedostatek mladých mužů. Čechov s divadlem již nejezdil. 20. října 1941 si na 56. ulici otevřel Studio v New Yorku při Divadle Čechova (New York Studio). Zde vedl kurzy pro profesionální herce a režiséry. Vyučoval sám, asistovali mu spolupracovníci

z Ridgefieldu a také si ke spolupráci zval jiné umělce a pedagogy. Od listopadu 1941 do prosince 1942 ve Studiu proběhlo čtrnáct seminářů, jejichž hlavním tématem byla psychologicko-fyzická příprava herce. Čechov současně přednášel i mimo své Studio.

Posledním představením Čechova v New Yorku byla opera Musorgského *Soročinský jarmark* (*Сорочинская ярмарка*). Opět zaujal jako režisér a opera sklidila ohromný úspěch. V roce 1942 již bylo zřejmé, že Čechovovo divadelní studio bude nutné zavřít. Čechov uspořádal na rozloučenou 26. a 27. září 1942 v Barbizou Plaza Theater v New Yorku představení *Večer povídek A. P. Čechova*. Výtěžek byl věnován fondu válečné pomoci Sovětskému Svazu Russian War Relief.

Všichni věřili, že činnost Studia jen přeruší a po válce budou pokračovat. Čechov příležitostně vystupoval v inscenovaných povídkách A. P. Čechova. Hrál sice v angličtině, převážná většina diváků však byli ruští emigranti. Publikum i kritika tato vystoupení hodnotili velmi pozitivně.

Čechovova metoda a přístup k herectví se pomalu začaly mezi herci stávat známými. Bohužel, v době, kdy je mohl rozvíjet a popularizovat, musel z objektivních i subjektivních příčin opustit New York a jeho metoda se nestala tak uznávanou jako systém Stanislavského. Po válce se vůdčí osobností amerického divadelního vzdělávání stal Lee Strasberg, který si otevřel vlastní studio.

Čechovovým doživotním traumatem bylo zavření jeho divadelního studia, protože si uvědomoval, že přineslo příliš málo výsledků s ohledem na práci a snahu, kterou projektu všichni věnovali. Roli Studia pro americké divadlo kritika hodnotila různě, ale v zásadě uznávala, že pracoval shodně s principy malých divadel 20.–40. let, to znamená, že je kladen důraz na soubor jako celek a představení vzniká na základě určitého systému herecké práce.

Po válce se soubor The Chekhov Theatre Players snažil pokračovat ve své činnosti. Osm bývalých herců souboru se usadilo v malém městě Ojai Valley nedaleko Los Angeles a vystupovali pod názvem The Chekhov Theatre. Sám Čechov však s tímto označením nesouhlasil a soubor se přejmenoval na The Ojai Valley Players. Velmi úspěšně inscenovali například *Cvrčka na krbu*, *Strýčka Váno* nebo jednoaktovky A. P. Čechova. Mezi věrné diváky patřili mimo jiné i Chaplin nebo Garbo. Čechov neviděl ani jedno jejich představení. Soubor se po čase rozpadl a většina členů se uplatnila jako pedagogové nebo divadelní, televizní a filmoví herci. Bývalá největší hvězda Čechovova Studia a souboru a jeho nejvěrnější žačka Beatrice Straight si v New Yorku otevřela vlastní divadelní studio Theatre

Incorporated. Její manžel byl ředitelem divadla a striktně odmítl Čechova pozvat k hostování. Beatrice později získala filmového Oscara.

Především díky pomoci Sergeje Rachmaninova se před Michaiilem otevřela nová perspektiva, a to svět filmu. V lednu 1943 odjel do Los Angeles. Na přímluvu právě Rachmaninova byl Čechov přizván k práci na filmu *Píseň o Rusku* (*Песнь о России*) v produkci slavné společnosti Metro Goldwyn Mayer, kde získal roli kolchozníka Stěpanova.

Do Hollywoodu Čechov odešel v době druhé vlny ruské emigrace. První byla po revoluci a byli to spíše důstojníci a šlechta než umělci a intelektuálové, kdo v Americe hledali své nové útočiště. Ruská emigrace vždy zápasila s pocitem ‚uvěznění‘ a smutku z odloučení od vlastního domova. Čechov, stejně jako absolutní většina umělců spjatých s divadlem, filmem opovrhoval, viděl v něm jen komerci a lež. Přesto ve 40. letech Hollywood velkoryse přijímal evropské emigranty. Mnoho Rusů se uplatnilo ve filmu buď jako režiséři, nebo jako herci. Ti nejúspěšnější a nejproduktivnější byli určitým způsobem spojeni s Moskevským uměleckým divadlem a Stanislavským. Byli to většinou herci Moskevského uměleckého divadla, kteří v USA zůstali během hostování. Svým způsobem ze spojení se Stanislavským těžili, což je paradoxní, protože Stanislavskij byl vytrvalým odpůrcem filmu. Někteří se snažili, nebo to aspoň tvrdili, převést Stanislavského systém do filmového herectví.

Čechov měl dřívější zkušenosti z ruského, německého a francouzského filmu. V dopisech přátelům popisoval svět filmu s rozčarováním, ale i ironickým humorem. Michailův humor byl vždy podobný humoru Antona Pavloviče, tak jak je známý například z jeho povídek. Čechov nebyl s ruskou emigrací v kontaktu, měl kolem sebe velmi malý okruh známých. Každopádně jeho pobyt v Kalifornii měl kladný vliv na jeho zdraví.

Úspěch Čechovovi přinesl film Alfréda Hitchcocka *Spellbound* (*Зачарованный*), ve kterém hrál s Ingrid Bergman a Gregory Peckem. Hitchcock si ho vybral, i když Čechov vycházel ze Stanislavského přístupu k herectví a Hitchcock věřil v německý expresionismus. Za roli byl nominován na Oscara a nominace stačila, aby se stal opravdu známým. Dostával mnoho nabídek na role, ale chtěl si vybírat, a proto nikdy nepodepsal dlouhodobou smlouvu s žádným studiem. Umělecká svoboda však s sebou zároveň přinášela finanční nejistotu. Čechov také dostal nabídku, aby opět otevřel vlastní studio. Tuto možnost však nevyužil. 22. dubna 1944 Čechov naposledy vystupoval v divadle. Na charitativní akci představil inscenovanou povídku A. P. Čechova *Забыл*. Hrál v angličtině a měl ohromný úspěch.

Po válce mnoho Čechovových kolegů z řad ruské emigrace cestovalo třeba jen krátkodobě do Evropy. On sám se do Evropy nikdy nevrátil. Netoužil po tom a ani jeho zdravotní stav mu to neumožňoval. V 50. letech krize filmového průmyslu v Hollywoodu postihla i Čechova. Jeho ekonomická situace se zhoršila natolik, že požádal Guggenheimovu nadaci¹¹ o stipendium. To nedostal a žil z peněz, které vydělal soukromými hodinami herectví. Zvláštní bylo, že Čechov nehrál ve filmech ruských režisérů. Mezi emigranty jedné národnosti paradoxně panovala snaha vzájemně si nepomáhat. Čechov naplnění nacházel v pedagogické práci, a to především v literárním zpracování vzpomínek a knize pro herce. Pedagogické činnosti se věnovali téměř všichni představitelé generace Moskevského uměleckého divadla, kteří v USA zůstali.

Desetiletí 1945–55 bylo v Hollywoodu nazýváno „triumfem Stanislavského systému“ v divadle, ale především ve filmu. Systém se těšil ohromnému zájmu a díky tomu se Čechov opět dostal k pedagogické činnosti. Výhodu měl i v tom, že si americká kritika všimla, že Čechov jako filmový herec představil Stanislavského přístup k herectví americkému publiku. Se skupinou herců v roce 1946 založil Actors‘ Laboratory (Лаборатория актеров), se kterou připravoval *Revizora* a zároveň ji vedl i pedagogicky podle svých metodických principů. Představení mělo premiéru 8. října 1946. Recenze byly extrémně odlišné, od názoru, že režisérské pojetí bylo zastaralé a provinční, až po nadšené ohlasy. Tato inscenace byla posledním Čechovovým režijním počinem. Čechov neměl ani chuť ani možnost pokračovat v Kalifornii jako divadelní režisér a New York, divadelní centrum, byl příliš vzdálený.

Rok 1946 byl pro Čechova v Los Angeles velmi plodný. Režíroval, hrál ve filmu *Триумфальная арка* (*Vítězný oblouk*) a vyšla mu kniha *O herecké technice* (*O технике актера*, anglicky *On the Technique of Acting*). V dubnu 1948 se s manželkou přestěhoval do Beverly Hills, kde se mu naskytovala lepší možnost učit soukromě hereckou techniku. Beverly Hills pro Čechova bylo příznivé i z hlediska zdraví. Ve stejném domě žil 7 let a zde také zemřel.

V Beverly Hills se Čechov nabídl, že bude na místní univerzitě působit v dramatickém oddělení, ale nepřijali ho. Začal pracovat na knize o třech ruských uměleckých velikánech – A. P. Čechovovi, Němiroviči-Dančenkovi a Stanislavském. Jako pedagog se stal relativně vyhledávaným a činný byl především v letech 1948–55.

¹¹ Solomon R. Guggenheim založil roku 1937 nadaci (*Solomon R. Guggenheim Foundation*) na podporu moderního umění a umělců.

Filmové herectví vyžadovalo realistickou hru, prožívání a využití vlastních pocitů herce, a to vše bylo obsažené v systému Stanislavského. Proto byl Stanislavského systém tak významný pro tuto dobu, a proto také mohl Čechov nabídnout své znalosti a zkušenosti. Pravda totiž je, že pro většinu amerických divadelních teoretiků nebyl rozdíl v systému Stanislavského a metodě Čechova. Stanislavského systém byl pro ně klíčem (či jádrem), podle kterého učili Stanislavského žáci, což byli zároveň bývalí herci Moskevského uměleckého divadla, Boleslavskij, Uslpenskaja nebo právě Michail Čechov.

Každopádně největší popularitu si nezískal žádný ze zmíněných, ale Lee Strasberg, který sám sebe považoval za nejvěrnějšího pokračovatele Stanislavského. Slavným se stal i proto, že jeho studio navštěvovalo mnoho oblíbených herců, například Marlon Brando, kteří získali i několik Oskarů. Strasberg vycházel z principu, že herecké umění je především sebevyjádřením herce, přičemž nekladl důraz na vnější formu scénického vyjádření. S touto interpretací Stanislavského Čechov otevřeně polemizoval.

Čechov vyučoval doma i v pronajatých prostorách, pracoval s jednotlivci i skupinkami, vzdělával herce i režiséry. Mezi jeho studenty patřili například Marilyn Monroe, Yul Brynner, Gregory Peck, Ingrid Bergman nebo Gary Cooper. Yul Brynner později napsal předmluvu k anglickému vydání Čechovovy knihy *O herecké technice (To the Actor on the Technique of Acting*, viz Příloha 5).

Čechov kladl důraz na ‚psychologické gesto‘ a improvizaci. Jeho studentkou byla i Mala Powers, která u filmu slavila velké úspěchy. Po svatbě se sice stáhla do ústraní, v 80. letech se ale vrátila jako pedagog a učila podle Čechovovy metody. Oceňovala, že chtěl být pravdivý v umění i životě. Obecně byla ale Čechovova nátura pro mladé americké herce moc složitá a ‚mystická‘. Nerozuměli jeho filozofickým názorům, které byly ovlivněné Steinerem a Schopenhauerem. Domnívali se, že herectví je výhradně o talentu a náročná příprava se jim zdála zbytečná.

Marilyn Monroe o Čechovovi psala ve své autobiografii. Spolupracovala s ním tři roky a obdivovala jeho schopnost vcítit a přetvřít se do ztvárňované postavy. Přátelili se i osobně. Michaila si vážila a jeho ženu měla velmi ráda. Chodívaly spolu do divadel a také jí odkázala určitou sumu ve své poslední vůli. Monroe se v New Yorku učila u Lee Strasberga, který jí radil, aby hrála v divadle. Čechov ji tento krok nedoporučoval. Ukázal jí, že producenti ji využívají jako ‚sexsymbol‘ a nedovolují jí ukázat talent, který nepochybně měla.

Díky Čechovovi Monroe bojovala s filmovými studii, aby jí umožnily hrát psychologicky hlubší a náročnější role. Byl to ale marný boj, který jí přivodil jen deprese a nízké sebevědomí.

Anglický herec John Abbott a Američané Lou Clugman a John Dehner založili v Los Angeles studio s názvem The Stage Society (později přejmenované na The Drama Society of Hollywood), ve kterém od roku 1951 téměř čtyři roky Čechov působil. Dvakrát týdně přednášel a vedl semináře vycházející z jeho metody. Současně spolupracoval i s jinými pedagogy. V té době byl Čechov již těžce nemocný, byl téměř hluchý a musel nosit naslouchátko.

Hlavním tématem jeho hodin bylo ‚psychologické gesto‘ a improvizace. Studenti oceňovali, že měl o postavě jasnou představu, netápal, nehledal její výraz, ale směřoval k jasnému cíli. Naučil studenty uvědomovat si vlastní tělo v prostoru a vnímat atmosféru. Čechov metodu přizpůsobil americkému prostředí – původně byla metoda míněná výlučně pro divadelního herce, postupně ji adaptoval na herce filmového (hollywoodského).

Čechov některé své přednášky nahrál na desku. Přednášky se pak četly v rádiu nebo se v prepisech dostaly do různých divadelních ústavů a knihoven. V roce 1955 vystoupil s cyklem dvanácti přednášek z oblasti divadla. Jednu věnoval i významným ruským divadelním osobnostem a své práci s nimi. Zmínil se o Stanislavském, Němiroviči-Dančenkovi, Vachtangovovi nebo Suleržickém. Zároveň zrekapituloval šestnáct let své herecké kariéry v Rusku.

3.4. Michail Čechov a jeho herecká metoda

Teoretické a pedagogické činnosti se Michail Čechov věnoval vždy společně s herectvím a režii. Někdy se projevoval více jako teoretik, jindy jako herec. Díky vlastnímu herectví mohl na metodice soustavně pracovat. Michail Čechov byl jedním z nejvýznamnějších žáků Stanislavského. Spojovala je víra v absolutně profesionální přístup k přípravě na roli. Od roku 1918 se Čechov sám začal zabývat teorií herectví jako učitel.

Na Stanislavského systému se Čechovovi nejvíce líbily cíle, které si jeho učitel stanovil. To znamená hledání cest k pochopení díla, ale i podrobný konkrétní postup, jak by měl pedagog se studenty herectví pracovat. Systém dával studentovi možnost prakticky ovládat vlastní tvůrčí duši a vyhnout se diletantizmu. Stanislavského, a později i Čechovova, teoretická práce významně těžila z tvůrčí, přátelské a profesionální atmosféry Moskevského uměleckého divadla. Stanislavskij byl pro soubor vzorem morálním, etickým i uměleckým a Čechov si při zpětném hodnocení vlastní práce uvědomoval, že se nikde jinde s tak příznivou atmosférou nesetkal.

Jejich přístup k teorii se ale odlišoval. Čechov zdlouhavě nevysvětloval, nesnažil se obšírně popisovat psychologii herce, ale nabídl ve svých písemných statích, které vyšly i knižně, různá cvičení a návody na rozvíjení hereckých schopností. I když své názory na hereckou techniku opíral především o Stanislavského, jeho teoretické úvahy nevytvářely tak ucelený systém. Čechovova metoda se soustředila na určité části herecké tvorby, v něčem Stanislavského potvrzovala a prohlubovala, v něčem se odchylovala.

Podstata Čechovova nového přístupu byla v tom, že kromě Stanislavského daných objektivních okolností, ve kterých má postava jednat, zdůrazňuje i samotného herce a jeho schopnost vyjádřit tělesné i duševní pochody. Více než Stanislavskij se zaměřuje na přítomnou hercovu osobnost, ne na vzpomínky a citovou paměť. To ale neznamená, že by nadřazoval herce postavě, kterou ztvárňuje.

Čechov pracoval a žil pod vlivem mystického učení Rudolfa Steinera. Učení, inspirované okultními vědami a východní filozofií, akcentovalo člověka a víru v jeho duchovní sílu. Pro Čechova byl proces tvorby bojem s negativními vlivy a zábrany, při kterém se posiluje vnitřní energie a kreativní odvaha. Herec, zbavený pocitů méněcennosti nebo naopak megalomanie, strachu z publika, žárlivosti a závisti, se může naplno soustředit na svoje nitro a najít v něm všechny potřebné city.

Jedním z Čechovových klíčových přístupů byl nácvik psychologie gesta. Tento termín v sobě zahrnuje jak psychickou charakteristiku, tak tělesný pohyb. Čechov více než Stanislavskij přikládá důležitost tělu, fyzickému pohybu a gestu při ztvárnění postavy. Všiml si, že při popisování některých psychických procesů často používáme výrazy popisující pohyb – například utopit se v citech, nechat proběhnout myšlenku. To herci dává možnost, aby nitro postavy vyjádřil určitou vnější podobou. Během práce na sobě by se měl herec snažit o ucelené spojení gesta a postoje celého těla, které co nejplastičtěji a zároveň dostatečně abstraktně dokáže vyjádřit některé základní vnitřní stavy. V duchu filozofie

Rudolfa Steinera nejde o „přirozené, obyčejné gesto“ z každodenního života, ale o „archetypální gesto“, které slouží jako model pro příbuzná a podobná gesta.

Psychologická gesta, to jsou definované tělesné tvary, které vyjadřují základní, původně duševní obsahy. Fyzická síla, kterou vloží herec, se má přeměnit na sílu vůle a schopnost přesné formulace významu. Herec se například rozkročí, ruce vztáhne nahoru a zakloní hlavu. Jako by chtěl zkoncentrovat vnitřní sílu, vyrazit ji do výšky a zároveň i přijímat shora impulzy a vynutit si novou inspiraci. Toto psychologické gesto definuje agresivitu, tvrdohlavé prosazování vlastního já. Psychologická gesta vytvářel Čechov se svými žáky i na vyjádření despotizmu, egoizmu, slabosti, nedůvěry, podezřívání a další.(viz Příloha 6)

Psychologické gesto je hlavně pomocným, edukativním postupem a ve své původní uzavřené a statické podobě se nemá předvádět divákovi během inscenace. Tam už je neviditelné, ale postava jedná ve shodě s ním. Psychologické gesto je základem pro uchopení role. Herec při přípravě nejprve vytváří základní verzi psychologického gesta postavy jako celku a postupně se propracovává k detailům. Od jednoho základního psychologického gesta přejde k několika gestům tak, aby zachytil jednotlivé proměny, jednotlivé fáze děje, vztahy k ostatním postavám. Na závěr je psychologické gesto souvislým sledem, plasticky proměnlivou podobou role.

Stanislavskij dosahoval plastičnosti analytickým postupem. Se studenty detailně rozebíral text hry a životopisné údaje postavy, aby si mohli vytvářet gesta ve své citové paměti. U Čechova podobu psychologickému gestu vtiskne herec sám, když postupuje od všeobecně typizujícího psychologického gesta vyjadřujícího představu postavy jako celku a proměňujícího se postupně na detaily charakteru, jednání, tělesného výrazu. Čechovův nácvik dává prostor emocionálnímu i intuitivnímu přístupu ztvárnění postavy před analytickým postupem.

Čechov dále zdůrazňoval význam představivosti a improvizačních schopností herce. Myslel si, že Stanislavskij zanedbává otázky fantazie herce, a proto sám v herecké práci vyžadoval více improvizace a méně dramaturgických rozborů, méně podrobného studia historických, sociálních a psychologických souvislostí postavy, což naopak zdůrazňoval Stanislavskij. Oba se shodli v důležitosti psychologického obrazu člověka, který má realistickou podobu. K této podobě se však u Čechova nedojde vždy stejnými cestami jako u Stanislavského. Čechov byl již poučený nejen názory Stanislavského, ale i Vsevoloda Mejercholda.

Pro Čechova bylo specifické i kladení důrazu na atmosféru hry. Správně navozená atmosféra znamená, že herec pracuje lehce a přesně. Bez celkové atmosféry herecký projev

vypadá technicky a nepravdivě. Atmosféra pomáhá nejen členům hereckého souboru, ale i diváků, kteří, když jsou dobře naladěni, ochotně komunikují s jevištěm a ulehčují hereckou práci.

Atmosféra je určitá všeobecná nálada, která charakterizuje nějaké místo, situaci, skupinu lidí. Jiná je například na starém hradě, jiná v nemocnici. Platí princip, že střetnou-li se dvě různé atmosféry, ta silnější potlačí slabší. (Vstoupí-li skupina rozesmátých lidí do strašidelného zámku, buď atmosféra místa potlačí veselost, nebo naopak strach je překonán veselím). Herec si buduje vlastní vnitřní atmosféru, která vyplývá ze zformulovaného psychologického gesta. Čechov přikládá velký význam schopnosti vytvořit si vlastní vnitřní atmosféru, což je pro něj něco podobného jako u Stanislavského citová cvičení. Vnitřní hercova atmosféra má vyjít navenek a spojit se s jinými herci při budování celkové atmosféry.

Názory a praktická cvičení zaměřená na pochopení atmosféry jsou asi největším vkladem Čechova v oblasti pedagogiky. K pochopení a pocítění atmosféry ve svých studiích připravoval pro studenty různé etudy a cvičení. Zastával názor, že jestliže se herec poddá určité atmosféře, začne pod jejím vlivem aktivně jednat. Atmosféra je totiž srdcem jakéhokoli uměleckého díla. Atmosféru chápal jako prostředek, kterým lze ovlivnit celé představení, a zároveň každá role má svou vlastní atmosféru. Čechova zajímal především konflikt dvou atmosfér a to, která nakonec převáží. Na pochopení atmosféry stavělo Moskevské umělecké divadlo, které tímto přístupem bylo známé.

Herecká technika Čechova překračuje hranice psychologického a realistického zobrazení. Objevuje i přístupy mystické, které nejsou popisem něčeho zcela iracionálního, ale jen nezodpovězeného. Nový byl i jeho přístup k publiku, kdy se Čechov jednoznačně ztotožňuje s Jevgenijem Vachtangovem, který údajně nikdy nереžíroval bez imaginárních diváků. Čechovovým cílem bylo vytvoření společenstva herců a diváků v sále během divadelního představení.

Stanislavskij ve svém systému používal termín ‚podvědomí‘, když chtěl vyjádřit, že roli má herec prožívat a hodnověrně se s ní sžít. Čechov se uměl perfektně ‚převtělovat‘ do postav, které hrál. Umění ‚převtělování‘ se snažil naučit i své žáky. Jeho herectví bylo absolutně pravdivé, protože ‚převtělení‘ bylo vnější i vnitřní. Stanislavskij byl příznivcem jógy, se svými studenty prováděl různá jogínská cvičení, aby je naučil soustředění a práci s podvědomím. Také u Čechova je patrný vliv jógy, tak jak se s ní seznámil v Prvním studiu Moskevského uměleckého divadla.

Když Čechov pracoval a studoval u Stanislavského, systém ještě nebyl ucelený a přesně popsáný, Stanislavskij ani neměl v některých případech jasno, jakou bude používat

terminologii. Základní myšlenky Čechovovy teorie herectví se formulovaly právě v této době. Sporné body a polemiky mezi metodikami Stanislavského a Čechova vznikaly až později. Základní principy se vlastně vyvíjely paralelně.

Během pedagogické práce ve svém moskevském Studiu (1918–1922) se Čechov velmi těsně držel Stanislavského systému a neodchyloval se od něj. Oba při procvičování používali různé etudy, při kterých díky neustálému opakování a vylepšování herec dospěl do stavu absolutní lehkosti a dokonalého sžití se s postavou. Věřili také v sílu improvizace, protože osvojí-li si herec psychologii improvizace, odhalí v sobě umělce.

Stanislavskij nikdy nepřestal snít o vytvoření kolektivního dramatického díla, kdy by se hra vytvořila ‚uvnitř‘ divadla, tedy i za přispění samotných herců. Tuto myšlenku Čechov později využil ve svém anglickém Studiu. Ačkoli Čechov stavěl na Stanislavského systému, v mnohém se zároveň učitel a jeho žák neshodli. Stanislavskij vycházel z psychologie, Čechov z filozofie a nauky o duši – z antroposofie.

Čechov na své metodě začal pracovat ještě před odjezdem z Ruska. Jeho metoda má ‚univerzální‘ charakter, to znamená, že je platná pro jakékoli místo a čas, a proto se mohla více či méně úspěšně aplikovat v západním divadle. Zároveň má i ‚lokální‘ charakter vyplývající z neodmyslitelného vlivu Ruska, kde Čechov začínal. Právě ‚lokální‘ charakter vedl ke konfliktům a později i odtržení některých jeho původních principů.

Čechovovi se na Stanislavského systému líbilo i to, že pomůže mladému herci prakticky pochopit a zvládnout tvůrčí proces. Oceňoval snahu Stanislavského o absolutní pravdivost, to znamená, že hraní musí působit maximálně věrohodně. Čechov si ale myslel, že jeho herec se snaží být objektivní při zobrazování postavy, naopak Stanislavského herec se nutí do vyjadřování vlastních pocitů. Toto ‚nucení se‘ není ale nutné, naopak je nepřirozené a stojí herce mnoho sil. Stanislavskij tvrdil, že herec se nemůže stát Hamletem či Othellem, ale může zobrazit sám sebe v podmínkách postavy Hamleta nebo Othella, to znamená vycházet ze sebe. Tento názor mnozí kritizovali, nejvíce Čechov. Čechov ale zároveň chápal, že jeho metoda mohla vzniknout pouze na základech Stanislavského systému.

Čechovův filozofický názor na svět byl nejvíce ovlivněn učením Rudolfa Steinera, se kterým se seznámil již v jeho počátcích (první desetiletí 20. století) a stal se také členem Ruské antroposofické společnosti (Русское антропософское общество), která ale byla v roce 1923 zakázána. Čechov se vyjádřil v tom smyslu, že jeho setkání s antroposofií bylo nejšťastnějším okamžikem jeho života. Osobně se Čechov a Steiner setkali v Holandsku v roce 1924. Čechova na tomto směru lákala absolutní svoboda jednotlivce, neboť antroposof

musí myslet, nestačí mu pouze věřit. Nebylo to dogmatické učení a otevřelo mu cestu k modernímu křesťanství.

Další osobností, která ovlivnila Michaila Čechova, byl Jevgenij Bagrationovič Vachtangov (1883–1922), který se stal jeho přítelem a rádcem. Vachtangov učil Stanislavského systém v Prvním studiu Moskevského uměleckého divadla a Čechov si ho cenil především jako režiséra. Při práci na své metodě v mnohém navázal právě na Vachtangovy myšlenky – princip plastičnosti pohybu, způsob improvizace, rytmičnost, psychologické gesto (ačkoli Vachtangov nepoužil konkrétně tento termín) i vztah diváka k představení. Mezi teoretickým přístupem Čechova a Vachtangova později vznikly rozepře, které vyplývaly především z Čechovova příklonu k antroposofii.

Během svých posledních přednášek v USA, v době, kdy měl již vypracovanou ucelenou představu o vlastní metodě, Čechov svůj přístup k herectví rozložil do několika celků. Každému věnoval přednášku a cvičení. První přednášku nazval *Characterization, Incorporation of images* (*Характер и характерность*). V této části se věnoval ‚opravdovosti‘. Věřil, že herci nemají jen hrát sami sebe, protože pak by všechny role byly stejné a vznikala by klišé. Stanislavskij používal označení ‚штампы‘. Cílem cvičení bylo, aby se herec naučil ovládat svůj talent a správně s ním pracovat.

Další přednášky nesly názvy *Five guiding principles* (*О пяти принципах внутренней актерской техники*), *Rehearsals* (*О многоплановости актерской игры*), *Ensemble feeling, inhibitions* (*О чувстве ансамбля, препятствия*) a *Short cut to approaching the part* (*О любви к нашей профессии*).

Čechov přiznával, že část cvičení se shodovala se cvičeními z jeho knihy *To the Actor on the Technique of Acting*, která byla upravenou verzí *On the Technique of Acting*, ale na přednáškách své myšlenky vysvětloval jinak, nešlo o výklad toho samého, co popisoval v knize. Názory na úspěšnost Čechovovy metody se v té době lišily. Například sám Abbott s výsledky nebyl spokojený, protože Čechovovo (Abbottovo) studio nepřilákalo mnoho slavných herců, ale je úzký okruh zájemců.

Američtí pedagogové uznávali, že Čechovovi nebylo umožněno prosadit se tak, jak si jeho metoda zaslouhovala. Pro americké herce byla často příliš nejasná a mystická, zdála se jim vhodná hlavně pro divadelní herce, a pro filmové a televizní zbytečně příliš náročná. Pro mnohé však byla jeho metoda klíčem k pochopení Stanislavského.

Michail na své metodě o herecké technice pracoval velmi dlouho a kniha o ní podléhala mnoha opravám a úpravám. Mimo to psal jazykem země, ve které právě žil, to znamená rusky, německy nebo anglicky. Při překladu také vznikaly různé problémy. Některé kapitoly vycházely postupně ve formě brožur jako studijní materiál k jeho přednáškám.

Systematicky začal Čechov na knize pracovat v roce 1932 v Rize za asistence Georgette Boner. Boner psala německy a Čechov text opatřil poznámkami v ruštině. První podoby knihy se věnovaly hlavně teorii a je zde jasně vidět, že Čechov vychází ze Stanislavského. Čechov také přiznal, že zpočátku zamýšlel svou knihu jako ‚doplňk‘ Stanislavského teoretických děl. Uznával, že Stanislavskij experimentoval celý život a mohl tedy mnohé nabídnout. Na rozdíl od Stanislavského mohl ale Čechov postupně zúročit své zkušenosti s divadlem a divadelní tradicí nejen ruskou, patrný je i vliv různých filozofických proudů. Do své knihy také přidával stále více praktických cvičení.

Kniha *On the Technique of Acting* (*O технике актера*) měla postupně tři varianty. První rukopis vznikl v Dartingtonu. Druhá verze byla dokončená v USA v roce 1941 ve spolupráci s dalšími pedagogy. Rukopis byl ale oslovenými nakladatelstvími odmítnut, protože byl příliš složitý a byl určený jen úzkému okruhu zájemců. Třetí varianta vznikla v Ridgefieldu na podzim 1942 opět za přispění dalších autorů. Čechov však nebyl spokojený s anglickou verzí. Jeho spolupracovníkům se pravděpodobně nepodařilo přesně vystihnout jeho myšlenky. Proto Čechov znovu vše přepracoval, tentokrát v ruštině. Současně publikoval části v odborných časopisech. Se stejnými problémy se potýkal u překladů svého díla do angličtiny i Stanislavskij. I jemu se zdálo, že překlad nevystihuje přesně to, co je možné vyjádřit v ruském originále. Čechov kromě teoretické knihy o herecké metodě pracoval i na autobiografii *Жизнь и встречи*, která byla inspirována autobiografií *Путь актера* (*Hercova cesta*) vydanou v Moskvě v roce 1928.

Pod názvem *O технике актера* (*On the Technique of Acting*) nakonec knihu dokončil na podzim 1945 a to v ruštině. Ruský rukopis do angličtiny nepřeložil sám, ale jeho spolupracovníci. Čechov hledal nakladatelství pro ruské i anglické vydání, protože knihu zamýšlel jako druh učebnice hlavně pro ruské herce, ne jen pro americké. Ruské vydání ho zajímalo emocionálně, anglické pak materiálně. Věřil, že i když je americký trh pro tak specializovanou knihu v ruském vydání malý, kniha si najde cestu do Ruska. To byl jeho hlavní cíl, protože velmi věřil v ‚ruského‘ herce.

Nakonec kniha *O технике актера*, tedy ruská verze, vyšla Čechovovi vlastním nákladem v New Yorku v srpnu 1946 a je považována za zcela autorizovanou. Dostala se do

slovanských oddělení amerických univerzit a pro Čechova bylo důležité, že se dostala i k ruským hercům. Z USA se tajně převážela do sovětského Ruska, kde podle ní divadelní pedagogové učili mnoho let. Neuváděli však autorovo jméno.

Anglická verze vyšla v roce 1947. Překlad byl možná ještě méně povedený než ten z roku 1942. Čechov se tedy vrátil právě k verzi z roku 1942 a znovu ji přepracovával. Rozhodl se, že knihu napíše a do angličtiny přeloží zcela sám. Zjednodušil ji, protože ji tentokrát vědomě určil americkému filmovému herci. Přesto přišlo opět zklamání, protože nakladatelé neměli o knihu zájem. Čechov to nechápal, protože tato verze byla určená již mnohem širšímu okruhu zájemců. Pro Čechova to byl další tvrdý střet s americkou ‚praktičností‘.

Anglická verze vyšla v roce 1952 pod názvem *To the Actor on the Technique of Acting* (*Актеры об актерской технике*) v New Yorku v nakladatelství Harper and Row, s ilustracemi například Nikolaje Remizova. V knize je mnoho odkazů na Stanislavského, dílo Stanislavského bylo anglickému čtenáři dostupné od počátku 30. let, a je určitým smířením mezi Stanislavským a Čechovem. Sám Čechov to tak cítil, protože si uvědomoval, že Stanislavskij byl opravdu jeho učitelem a knihou se chtěl vyrovnat s dřívějšími rozpory v metodických přístupech.

Ohlasy byly opět rozdílné. Jedni Čechova chválili, protože podle nich převýšil Stanislavského. Sice ze Stanislavského systému vycházel, ale Čechovův přístup byl jasnější a pro studenta srozumitelnější. Takovému hodnocení se sám Čechov bránil. Pro něj byl Stanislavskij nepřekonatelnou autoritou. Další recenzenti přistupovali k Čechovově knize kriticky, protože podle jejich mínění nepřinesla nic objevného a je zbytečně plná mystiky. Přitom Čechov záměrně vypustil vše o Steinerovi a antroposofii, protože negativní názory na knihu by vedly k negativnímu přijetí antroposofie jako učení a světónázoru.

Čechov dále na své metodě pracoval a měl v úmyslu vydat knihu pro režiséry. Bohužel se tak nestalo, protože předčasně zemřel. Jeho kniha o herecké metodě byla několikrát vydaná a přeložená do dalších cizích jazyků. V USA k ‚znovuzkříšení‘ zájmu o hereckou metodu Michaila Čechova došlo v roce 1980, když z iniciativy bývalých dartingtonských studentů bylo na Manhattanu v New Yorku otevřeno Michael Chekhov Studio. V tomto studiu vyučovali ti, kteří Michaila osobně znali, například Beatrice Straight. Pedagogové se zaměřovali na improvizaci, představivost, psychologické gesto nebo atmosféru, tedy obory Čechovova největšího zájmu. Studio navštěvovali mladí herci a

studenti newyorské univerzity herectví. Z finančních důvodů bylo v roce 1989 zavřené, ale v polovině 90. let bylo opět obnovené, tentokrát s jinými pedagogy.

Zkrácenou redakci Čechovovy knihy *To the Actor*, která vycházela z verze z roku 1942, vydala Mala Powers v roce 1991. Posledních deset až patnáct let na různých místech světa (například Londýn, Berlín, Birmingham, Moskva, Riga nebo v Dánsku či Finsku) také probíhají kurzy herectví, inspirované metodou Čechova. Nevýhodou je, že generace, která Čechova osobně znala, odchází z uměleckého světa a umírá. Pozitivním se na druhou stranu jeví, že mladá generace jeho metodu chápe lépe, než tomu bylo v době vzniku. Dnešní doba je nakloněná filozofickému a syntetickému přístupu, a ne analytickým metodám. Také jóga a meditace jsou dnes běžné, to znamená, že intuitivní reakce jsou pro mladé herce zcela přirozené.

Závěr

V úvodu k této práci jsem napsala, že mým cílem je představit osobnost Michaila Čechova, a to v komplexním pohledu. Zaměřila jsem se na faktory, které Čechova ovlivnily a formovaly v jeho herecké a režisérské, ale především pedagogické a metodické činnosti.

Michail Čechov měl jistě nejlepší podmínky, aby se uplatnil a vynikl v oblasti ruského i celosvětového divadla. Tyto podmínky iniciovaly, ale zároveň i limitovaly jeho osobní a hlavně profesní život.

Osobní život i umělecký osud Michaila byly plné protikladů a paradoxů. Narodil se do rozvětvené a pospolité rodiny Čechovových. Strýc Anton Pavlovič mu ukázal cestu k divadlu a otevřel mu přímo i nepřímo dveře do Moskevského uměleckého divadla, nejvýznamnějšího ruského stánku umění té doby. Přestože se Michail snažil celý život s divadelním repertoárem experimentovat, zdramatizované povídky Antona Pavloviče byly vždy jistotou, po které Michail sáhl v době, kdy se mu umělecky nebo ekonomicky příliš nedařilo. Jméno ‚Čechov‘ pro Michaila bylo poutem, ze kterého se snažil vymanit, přesto ho záměrně a opakovaně využil.

Dalším paradoxem byl vliv rodiny. Vztahy mezi starší generací Čechovových byly velmi dobré. Sourozenci, mám na mysli Michailova strýce Antona Pavloviče, otce Alexandra Pavloviče a jejich bratry a sestru, ale i bratrance a sestřenice, se často navštěvovali a pomáhali si. Přesto vlastní rodiče Michaila do života příliš dobře nevyzbrojili. Matka ho svazovala a často uzurpovala přílišnou láskou a otec alkoholik synovi předal sklony k psychické nevyrovnanosti a alkoholizmu.

V dospělosti měl Michail dvě manželky. První manželství s Olgou Knipperovou stálo patrně na ne příliš pevných základech. Ačkoli Olga od manžela odešla i s jejich malou dcerou, v době Michailovy počáteční emigrace výrazně pomohla jemu i jeho druhé ženě Xenii. S manželkou Xenii, která mu vždy byla oporou, Michail žádné děti neměl. Je proto poměrně zarážející, že Michail o své jediné dítě nejevil žádný zájem. I když jsem přečetla a prostudovala nesčetně literatury, nikde jsem nenarazila na sebemenší zmínku nebo náznak společných kontaktů.

Další osobností, která Michailovi pomáhala a zároveň ho svazovala, byla postava Stanislavského. Stanislavskij byl Michailovým učitelem, pedagogickým i lidským vzorem. Čechov věděl, že jeho vlastní metoda herectví vychází ze Stanislavského učení, přesto s ním v mnohém nesouhlasil. Jejich počáteční polemiky, někdy i velmi ostré, se později uklidnily.

Čechov byl vždy na straně Stanislavského a ne na straně Lee Strasberga, který sám sebe nazýval ‚učitelem Stanislavského systému‘. Mezi Strasbergem a Čechovem došlo k několika názorovým střetům v tisku. Čechov viděl největší Strasbergovo nepochopení Stanislavského v tom, že podle Stanislavského má být herec v roli pravdivý a hercův výraz má vycházet z vlastních pocitů. Kontext a text mu pomáhají, aby dosáhl ‚emocionální pravdivosti‘. Strasbergův herec získával emocionální pravdivost z vlastního podvědomí, čímž do role příliš vkládal sám sebe. Nakonec to byl ale právě Strasberg, který v americkém prostředí vynikl a proslavil se jako pedagog a metodik herectví.

Čechov si velmi dobře uvědomoval, že v době emigrace mu status ‚žáka Stanislavského‘ pomohl proniknout do uměleckých kruhů země, ve které právě žil. Ať již záměrně nebo ne, Michail využíval spojení se Stanislavským i zkušenost z účinkování v Moskevském uměleckém divadle.

Jiným životním paradoxem Michaila Čechova byl fakt, že ačkoli byl absolutně apolitický, musel z Ruska odejít. K politickým otázkám se vyjadřoval velmi sporadicky, přesto vystřídal mnoho zemí, než nakonec zakotvil v USA. Čechov Rusko opustil, přesto ale vždy vycházel z ruské divadelní tradice a věřil v ruského herce. Dobře si uvědomoval rozdíl mezi ruským a americkým divadlem a kulturou obecně.

Dalším poměrně nejednoznačným postojem byl Michailův vztah k ruským emigrantům. Čechov odešel z Ruska, protože chtěl svobodně pracovat a vytvořit ‚divadlo budoucnosti‘. To znamená divadlo, které by nepodléhalo žádným limitujícím faktorům. S takovou představou divadla však u ruské emigrace neobstál, protože ta si chtěla udržet právě svou ‚národnost‘.

Čechov se chtěl z vlivu ruské emigrace vymanit. Například v USA se záměrně vyčlenil z ruské komunity, ale ve skutečnosti emigranty několikrát využil – ať již sílu publika nebo vliv významných osobností. Zajímavý je i fakt, že s nejostřejší uměleckou kritikou vystupovali právě ruští emigranti, ať již to bylo v Berlíně, Paříži nebo USA. Za zmínku stojí jistě i to, že i když byl v USA Čechov sám emigrantem, ve filmech jiných ruských emigrantů nikdy nehrál. Paradoxní je i výchozí nastavení Čechovovy emigrace do USA. I když se mu zdál americký divadelní systém na nízké úrovni, neustále se v něm s větším či menším úspěchem pokoušel prosadit.

Pro Michailův profesní život je typické i to, že po téměř všech představeních, která režíroval, následovala extrémně rozdílná kritika. To však neplatí o představeních, ve kterých hrál. Jako herce si ho diváci i kritika chválili i tam, kde dílo jako celek nebylo hodnocené kladně. Že byl jistě talentovaným hercem, je zřejmé i proto, že se stal nejmladším přijatým

studentem v divadelní škole při Malém (Suvorinově) divadle a jedním z pěti absolventů, kteří získali angažmá.

Ani vlastní osobnost Michaila Čechova se nejeví jako jednoduchá, kompaktní a prostá protikladů. Čechovovi vždy záleželo na dobrých vztazích v divadle a nesnášel jakoukoli formu intrikářství. Čím byl starší, tím větší samotář a individualista se z něho stával. Nezdá se, že by u něj někdy převládl ‚týmový duch‘. Jestliže se nedokázal danému prostředí přizpůsobit, odešel. Přesto v divadle věřil v těsnou spolupráci herce, režiséra a autora hry. Taková spolupráce by však vyžadovala, aby všichni přinejmenším slevili ze své výlučné pozice. Čechov měl o formě spolupráce tak jasně vyhraněnou představu, že k ní vlastně nikdy úspěšně žádného autora nezlákal.

Za zmínku jistě stojí i fakt, že i když mnoho let řídil divadelní instituce, například První studio Moskevského uměleckého divadla nebo různá divadelní studia, nebyl vlastně vůdčím typem a svou autoritu nedokázal uplatnit.

Pro mě osobně je však velmi překvapující nekompromisní postoj, který Čechov několikrát zaujal i v takových situacích, jež si to nutně nevyžadovaly. Čechov opustil Rusko, a i když ho miloval a v pozdějších letech měl i možnost, nikdy se zpět nevrátil a s Ruskem přerušil veškeré kontakty. Stejný byl i jeho postoj k Moskevskému uměleckému divadlu. Celý život vzpomínal na přátelskou a tvůrčí atmosféru v tomto souboru, přesto když například v roce 1937 divadlo hostovalo v Paříži, Čechov se na jejich představení nešel podívat.

Obdobné to bylo i s jeho vlastním divadelním souborem The Chekhov Theatre Players. Když Čechov soubor opustil, jeho další osud ho nezajímal natolik, aby aspoň jednou přišel na jejich představení. Stejně přerušil Michail styky i se svým učitelem Stanislavským. Brzy po odchodu z Ruska se sice osobně setkali a psali si, záhy však jejich kontakt absolutně skončil. O Čechovově nepochopitelném nezájmu o své jediné dítě jsem se již zmínila.

Přesto život Michaila naučil kompromisu. Na začátku emigrace dostal několik nabídek, aby přijal angažmá v menších souborech. Jeho pojetí divadla však přesahovalo hranice a ‚provinciální‘ divadla v Litvě nebo Lotyšsku se mu zdála pro jeho ambiciózní záměry nepostačující. Nakonec však vedl malá studia a pracoval s nepočetným souborem.

Čechov také nezakrýval svůj názor na film jako umělecký žánr, kterým ve srovnání s divadlem opovrhoval. Přesto ve filmu hrál, i když hlavně z finančních důvodů. A právě film mu přinesl opravdové uznání kritiky (nominace na Oskara) a proslavil ho.

Čechov se také nikdy nebál experimentovat. V mládí hodnověrně ztvárňoval starce, oblíbil si různé převleky, hrál komediální i dramatické role, divákům předkládal netypický repertoár v originálním nastudování. Zároveň se však pokoušel vyhovět vkusu publika,

protože potřeboval finančně prosperovat. Přeorientoval se na amerického diváka a jeho vkus a v porovnání s ruskou divadelní tradicí si zřejmě propastný rozdíl uvědomoval.

Přesto se Čechov nikdy nedokázal plně přizpůsobit kapitalistické společnosti a podmínkám trhu, který určuje přinejmenším ekonomický úspěch. To samozřejmě nedokáže většina umělecky zaměřených lidí, ale Čechov měl často hmotnou zodpovědnost nejen za sebe, ale i za divadlo a soubor.

Většinu uměleckého života provázel Michaila Čechova souboj s jazykem. Ne že by se cizí jazyk nenaučil, ale chyběla mu větší příležitost pracovat s mateřštinou a hlavně s literárním jazykem Dostojevského a A. P. Čechova, jejichž jazyk obdivoval.

Dalším jazykovým problémem byl fakt, že Čechov ve své metodice herectví zavedl vlastní terminologii. Při překladu jeho termínů však někdy došlo k chybám. K jiným jazykovým nepřesnostem došlo i proto, že Čechov použil pro stejný jev nebo skutečnost jiný termín než Stanislavskij. U Čechova docházelo k promíchávání ruštiny, němčiny a angličtiny. Někdy text doplňoval poznámkami a termíny v jiném jazyce. A s prací překladatelů nebyl často spokojený, protože se mu zdálo, že překlad není stejně výstižný a přesný jako originál.

Ve svém metodickém přístupu k herectví se zaměřoval na jazyk, tedy řeč, který nechápal jako prostředek porozumění, jako pouhý ‚obal intelektuálního obsahu‘. Tím by se pomíjelo umění řeči. Jazyk se nemá přizpůsobovat intelektu, ale intelekt se má tříbit jazykem. Proto také využíval plastičnost, rytmus a melodii řeči. Stejně jako Stanislavskij miloval hudbu a v určité době se oba zabývali hudbou profesionálně.

Michail Čechov podstatnou část svého života strávil snahou vytvořit hereckou metodu, díky které by se herec naučil ztvárnit pravdivě a přirozeně danou postavu. Důležitý pro něj byl vnitřní svět postav, ne forma představení (scéna, kostýmy nebo výprava). Bral v úvahu osobu herce a zdůrazňoval intuitivní přístup k roli. Snažil se být srozumitelný a systematický a formou přednášek a cvičení se mu podařilo propojit teorii s praxí. Stanislavskému vytýkal přílišnou složitost a analytičnost a otevřeně prohlašoval, že Stanislavskij není dobrý učitel. Totéž ostatně o Čechovovi říkal Stanislavskij. Uvědomoval si, že ze Stanislavského systému vyšel, a nakonec pochopil, že se jejich přístupy k herectví vlastně příliš neliší. A umělecký svět ho vždy považoval za Stanislavského pokračovatele.

Čechov uvedl několikrát úspěšně do života model škola-studio-divadlo. Tento model znal z Ruska a také na západě se ho snažil realizovat. Ve Spojených státech se Čechovovy ideje střetly s realitou. Pochopil nutnost vytvoření divadla, které má blízko k divákům a umí reagovat na zájem obecnosti. Čechov se neuměl vypořádat s komercí a neměl víru ani sám

v sebe, měl-li hrát v angličtině. To, že v USA nemohl hrát v divadle, cítil jako osobní prohru. Naštěstí se ale mohl uplatnit v pedagogice a teorii.

Michailovi neustále jakoby unikala šťastná koncovka. Něco začal, ale buď to nedokončil, nebo se nemohl dlouho těšit z triumfu. To ho samozřejmě stálo mnoho energie a nevyplněných nadějí. Divadla a divadelní studia opouštěl z důvodů politických, častá stěhování zapříčinila také vlastní ekonomická situace a zdravotní problémy. Čechov se snažil uplatnit v USA v nesprávném období. Přišel do ‚doby filmu‘, kdy vládla mladá poválečná generace, plná optimizmu, sebevědomí, dravosti a víry ve vlastní síly a úspěch. V takovém prostředí si složitá, filozofická a mystická povaha Čechova jen těžko hledala pochopení. Je jisté, že Michail Čechov měl velký herecký talent a předpoklady, aby své vize o přístupu k herectví zdokumentoval a předal dalším hercům. energii věnoval hraní, režii, pedagogické a teoretické práci. Bohužel, celý život se potýkal se zdravotními problémy, neustále se stěhoval a musel se adaptovat v novém prostředí. Překonával jazykové bariéry a jeho finanční situace nebyla stabilní. To vše mohou být důvody, proč není v dnešní době práce Michaila Čechova známa širšímu okruhu veřejnosti. Zdá se, že jeho životní příběh je příběhem nenaplněného talentu.

Literatura:

- [1] ANIKST, A. 1972. *Теория драмы в России от Пушкина до Чехова*. Москва : Наука, 1972. 642 с.
- [2] BEEVOR, A. 2005. *The Mystery of Olga Chekhova*. London : Penguin Adult, 2005. 320 s. ISBN 141925949.
- [3] BYCKLING, L. 2000. *Михаил Чехов в западном театре и кино*. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. 550 с. ISBN 5-7331-0212-8.
- [4] CIGÁNEK, J. 1964. *A. P. Čechov*. Praha : Orbis, 1964. 197 s.
- [5] CIMLEROVÁ-KLOSOVÁ, L. 1953. *Ruské realistické drama a české divadlo v XIX. století*. Praha : SPN, 1953. 100 s.
- [6] ČECHOV, A. P. 1952. *Hry*. Přel. L. Fikar, B. Mathesus. Praha : Československý spisovatel, 1952. 381 s.
- [7] ČECHOV, M. 1990. *Hercova cesta*. Přel. Z. Oubramová. Praha : Panorama, 1990. 224 s. ISBN 80-7038-154-X.
- [8] ČECHOV, M. 1996. *O herecké technice*. Přel. Z. Oubramová. Praha : Divadelní ústav, 1996. 131 s. ISBN 80-7008-054-X.
- [9] ČECHOV, M. 2000. *Письма Виктору Громову*. Москва : Согласие, 2000. 276 с. ISBN 5-86884-086-0.
- [10] ČECHOV, M. 2000. *Путь актера*. Москва : Согласие, 2000. 276 с. ISBN 5-86884-086-0.
- [11] ČECHOV, M. 2002. *To the Actor*. London : Routledge, 2002. 220 s. ISBN 0-415-25876-6.
- [12] ČECHOV, M. P. 1961. *Lidé kolem Čechova : setkání a dojmy*. Přel. M. Mervartová. Praha : Lidová demokracie, 1961. 163 s.
- [13] GROMOV, V. A. 1969. *Михаил Чехов*. Москва : Искусство, 1969. 214 с.
- [14] GROMOVA-DAVYDOVA, A. D. 2000. *Вспоминая великого артиста*. Москва : Согласие, 2000. 276 с. ISBN 5-86884-086-0.
- [15] HRISTIĆ, J. 2003. *Čechov dramatik*. Přel. D. Karpatský. Olomouc : Votobia, 2003. 157 s. ISBN 80-7198-544-9.
- [16] HYVNAR, J. 2000. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s. ISBN 80-86102-07-6.
- [17] KŠICOVÁ, D. 2007. *Od moderny k avantgardě: rusko-české paralely*. Brno : Masarykova univerzita, 2007. 467 s. ISBN 978-80-210-4271-1.

- [18] MARTÍNEK, K. 1966. *Prameny ruské divadelní moderny*. Praha : Svět sovětů, 1966. 116 s.
- [19] MARTÍNEK, K. 1981. *Ruské klasické drama a divadlo–1. díl*. Praha : AMU, 1981. 85 s.
- [20] MARTÍNEK, K. 1981. *Ruské klasické drama a divadlo–2. díl*. Praha : AMU, 1981. 131s.
- [21] MARTÍNEK, K. 1985. *Světové divadlo*. Praha : Divadelní ústav, 1985. 87 s.
- [22] MISTRÍK, M. 2003. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : Veda, 2003. 308 s. ISBN 80-224-0779-8.
- [23] STANISLAVSKIJ, K. S. 1949. *Dotvoření herce*. Přel. A. Kautská, V. Očadlíková. Praha : Athos, 1949. 206 s.
- [24] STANISLAVSKIJ, K. S. 1954. *Moje výchova k herectví*. Přel. A. Šormová. Praha : Orbis, 1954. 238 s.
- [25] STANISLAVSKIJ, K. S. 1946. *Můj život v umění*. Přel. F. Píšek. Praha : Svoboda, 1946. 429 s.
- [26] STROJEVA, M. N. 1955. *Чехов и Художественный театр*. Москва : Искусство, 1955. 314 с.
- [27] ŠTEFKO, V. 2004. *Přednášky o divadle I*. Bratislava : Divadelní ústav, 2004. 366 s. ISBN 80-88987-53-9.
- [28] TOPORKOV, V. 1957. *O herecké technice*. Přel. V. Adámek, E. Šmeralová. Praha : Orbis, 1957. 99 s.
- [29] WEKWERTH, M. 1964. *Proměny divadla*. Přel. E. a J. Balvínovi. Praha : Orbis 1964. 126 s.
- [30] ZMATLÍK, I. 2001. *Čechov a Mrožek: aneb listování v paměti*. Praha : Artur, 2001. 166 s. ISBN 80-86216-08-X.

Recenze k pařížskému představení *Tři sestry*, kritik Jean-Jacques Gautier v listu *Le Figaro* ze dne 14. 11. 1968:

Až do dneška jsem „Tři sestry“, které jsem viděl v interpretaci různých souborů z mnoha zemí považoval za dílo krásné, patetické, muzikální, ale statické. Za hru melancholickou, dokonce zoufalou, odehrávající se v podmanivém ovzduší, jejíž tři ženské postavy, vážné a nehybné, působí jako tři sochy u bran hrobky, před kterou se sní o šťastném zítřku. Zde jsem viděl a objevil něco jiného. Ještě než se dostanu k tomu nejdůležitějšímu, totiž k tomu, co je v tomto představení zcela nové a uchvacující, musím blahopřát režisérovi pražského Divadla Za branou Otomaru Krejčovi, že našel bezpečně tři herečky „ani úplně stejné, ani úplně odlišné“, podle příslušnosti k jedné rodině a obsadil jimi role Olgy, Máši a Iriny, že našel v těchto ženách, které obývají společný příbytek, temperamenty tak odlišné, každá postava žije svými vlastními záchvěvy, tu úsměvnými, tu rozkošnickými nebo vyčerpanými. Ty, které mají ještě trochu naděje, ji kolébají jako dítě, které má zemřít, ta, která vládne v domě, je zestárlá a zničená, odstrčená a na konci sil. A postupně, jedna po druhé, jsou unášeny touhou, jsou rozčarovány a zase netečné vůči zklamání a útěchám: tolik životů se vyčerpá, aniž byly opravdu prožity.

Ale toto všechno jsou jen charaktery, které vysní básník, zůstanou stejné, ať je herečka jakákoli.

Hlavní předností československého souboru je, že v jeho interpretaci hra opravu žije: žádná jednotvárnost, žádná stereotypní gradace. Všichni herci jsou vynikající a práce se světly dosahuje výšin uměleckého díla. Přesto výjimečnost představení spočívá v něčem jiném. Všimněte si, jak málo je zde rekvizit – i ta nejnepatrnější je velmi důležitá, v okamžiku, kdy má sehrát svou roli, kdy pomáhá divadelní postavě lépe uskutečnit její úkol. Je to ohromující symfonie pohybů, gest, chování, kde mimika, přechod, čtvrtobrat nebo způsob, jakým lidské tělo narazí na neživý předmět, nabývá významu, vzniká jakýsi reliéf, velice hluboce a pevně spjatý s dějem. Úzkostlivá kadence drží krok s poněkud mlhavou poezií, na kterou jsme byli zvyklí ze sta předchozích interpretací. A je tu ještě jeden zázrak: tato strohá přesnost nic neubírá na půvabu a tajemnosti, nedusí živelnost, nadšení a emoce herců.

Divadlo Za branou nám dalo toto poučení: Čechovovy „Tři sestry“, které jsme měli rádi (třeba pro kontrast duší), jsou také ještě něčím jiným: divadelní komedií, kterou lze probudit pohybem, aktivitou, aniž přitom ztrácí na své kráse a dojmavosti. Abych předešel určitým námitkám, chci dodat, že „pražské události“ mě v ničem neovlivnily. Na tomto místě se zajímám pouze o divadlo a o estetiku.

(Zmatlík, 2001, s. 50, 51)

Významné inscenace Čechovových her po roce 1945 v Čechách a na Moravě

Višňový sad

Divadlo na Vinohradech, Praha, premiéra 16. 4. 1946
Překlad – Eva Klenová, režie – Jiří Plachý

Tři sestry

Městské komorní divadlo, Praha, premiéra 22. 12. 1948
Překlad – Ladislav Fikar, režie – Jaromír Pleskot

Strýček Váňa

Krajské oblastní divadlo, Olomouc, premiéra 28. 11. 1953
Režie – Karel Jernek, scéna – Oldřich Šimáček, kostýmy – Bronislava Tomášková, hudba –
M. Kašpar

Tři sestry

Krajské oblastní divadlo, Pardubice, premiéra 9. 5. 1954
Překlad – Ladislav Fikar, režie – Karel Novák

Ivanov

Komorní divadlo, Praha, premiéra 14. 10. 1954
Režie – Bedřich Vrbský, výtvarník – Adolf Wenig

Višňový sad

Státní divadlo, Ostrava, premiéra 7. 11. 1954
Překlad – Ladislav Fikar, režie – Miloš Hynšt

Strýček Váňa

Divadlo D 34, Praha, premiéra 18. 11. 1955
Režie – E. F. Burian, výtvarník – Vladimír Nývlt

Racek

Divadlo S. K. Neumanna, Praha, premiéra 2. 11. 1957
Překlad – Bohumil Mathesius, režie – Václav Lohnický, výtvarník – Vladimír Synek

Strýček Váňa

Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, premiéra 12. 10. 1959

Režie – Luboš Pistorius, výtvarník – Vladimír Heller

Višňový sad

Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha, premiéra 1. 11. 1959

Překlad – Ladislav Fikar, režie – Karel Palouš

Racek

Národní divadlo, Praha, premiéra 4. 3. 1960

Překlad – Josef Topol, režie – Otomar Krejča, výtvarník – Josef Svoboda

Tři sestry

Divadlo E. F. Buriana, Praha, premiéra 19. 4. 1963

Překlad – Ladislav Fikar, režie – Karel Novák

Platonov

Jihočeské divadlo, České Budějovice, premiéra 7. 11. 1964

Režie – Milan Fridrich, výtvarník – Eva Milichovská

Racek

Státní divadlo, Ostrava, premiéra 23. 10. 1965

Režie – Radim Koval, scéna – Vladimír Šrámek

Strýček Váňa

Východočeské divadlo, Pardubice, premiéra 6. 11. 1965

Režie – Helena Glancová, výtvarník – Jiří Fiala

Tři sestry

Divadlo Za branou, Praha, premiéra 1. 10. 1966

Překlad – Karel Kraus a Josef Topol, režie – Otomar Krejča

Ach, ten Platonov!

Divadlo E. F. Buriana, Praha, premiéra 16. 11. 1967

Režie – Karel Novák, výtvarník – Vladimír Nývlt

Višňový sad

Činoherní klub, Praha, premiéra říjen 1969

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Jan Kačer

Ivanov

Divadlo na Vinohradech, Praha, premiéra 13. 11. 1969
Režie – Jaroslav Dudek, výtvarník – Zbyněk Kolář

Ivanov

Divadlo Za branou, Praha, premiéra 13. 2. 1970
Režie – Otomar Krejča, výtvarník – Josef Svoboda

Strýček Váňa

Komorní divadlo, Praha, premiéra 12. 11. 1970
Režie – František Miška, výtvarník – Vladimír Nývlt

Platonov

Státní divadlo, Brno, premiéra 12. 12. 1970
Režie – Zdeněk Kaloč, výtvarník – Albert Pražák

Strýček Váňa

Divadlo F. X. Šaldy, Liberec, premiéra 6. 11. 1971
Režie – Jaroslav Král, výtvarník – Jaroslav Malina

Racek

Divadlo Za branou, Praha, premiéra 1. 3. 1972
Režie – Otomar Krejča, výtvarník – Josef Svoboda

Tři sestry

Státní divadlo, Ostrava, premiéra 28. a 31. 10. 1972
Překlad – Jiří Lexa, režie – Radim Koval

Strýček Váňa

Činoherní klub, Praha, premiéra 25. 1. 1973
Režie – Jan Kačer, výtvarník – Jan Kačer

Platonov

Divadlo S. K. Neumanna, Praha, premiéra 20. 2. 1974
Režie – Otomar Krejča, výtvarník – Vladimír Synek

Racek

Činoherní klub, Praha, premiéra 25. 2. 1975
Režie – Jan Kačer, výtvarník – Otakar Schindler

Strýček Váňa

JAMU, Brno, premiéra 7. 11. 1975

Režie – Arnošt Goldflam, scéna – Arnošt Goldflam, kostýmy – A. Votavová

Racek

Státní divadlo (Reduta), Brno, premiéra 14. 11. 1975

Režie – Zdeněk Kaloč, scéna – Albert Pražák, kostýmy – Jarmila Opletalová

Višňový sad

Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, premiéra 15. 11. 1975

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Oto Ševčík

Racek

Západočeské divadlo, Cheb, premiéra 7. 1. 1978

Režie – Jan Grossman, výtvarník – Michal Hess

Ivanov

Státní divadlo, Brno, premiéra 1. 9. 1978

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Zdeněk Kaloč, scéna – Albert Pražák, kostýmy – J. Opletalová

Tři sestry

Divadlo bratří Mrštíků, Brno, premiéra 4. 11. 1978

Překlad – Jiří Lexa, režie – Milan Pásek

Višňový sad

Západočeské divadlo, Cheb, premiéra 17. 2. 1979

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Jan Grossman

Tři sestry

Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, premiéra 26. 4. 1980

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Lída Engelová

Višňový sad

Divadlo E. F. Buriana, Praha, premiéra 12. 11. 1980

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Jan Kačer

Racek

Realistické divadlo Z. Nejedlého, Praha, premiéra 13. 3. 1981

Překlad – Luboš Pistorius, režie – Luboš Pistorius

Tři sestry

Činoherní studio, Ústí nad Labem, premiéra 5. 1. 1982

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Ivan Rajmont, scéna – Ivo Žídek, kostýmy – Irena Greifová

Strýček Váňa

Divadlo S. K. Neumanna, Praha, premiéra 14. 1. 1983

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Jan Grossman, scéna – Michal Hess

Ivanov

Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, premiéra 26. 9. 1984

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Oto Ševčík

Racek

Divadlo E. F. Buriana, Praha, premiéra 5. 11. 1985

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Ivan Rajmont, scéna – Ivo Žídek, kostýmy – Irena Greifová

Ivanov

Činoherní klub, Praha, premiéra 30. 1. a 1. 2. 1988

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Ivo Krobot

Strýček Váňa

Národní divadlo (Nová scéna), Praha, premiéra 12. 9. 1990

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Ivan Rajmont, scéna – Ivo Žídek, kostýmy – Irena Greifová

Racek

Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, premiéra 2. 3. 1991

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Jan Burian

Racek

Divadlo Na zábradlí, Praha, premiéra 20. a 21. 4. 1994

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Petr Lébl, scéna – Petr Lébl

Platonov

Divadlo Pod Palmovkou, Praha, premiéra 11. 2. 1995

Překlad – Ivan Wernisch, režie – Ivo Krobot

Ivanov

Divadlo Na zábradlí, Praha, premiéra 22. 10. 1999

Překlad – Leoš Suchařípa, režie – Petr Lébl, hudba – W. A. Mozart, Filip Topol

Cyklus Čechov Čechům

Klicperovo divadlo, Kradec Králové, premiéra r. 2003, režie - Vladimír Morávek

Platonov je darebák

Divadlo Na zábradlí, Praha, premiéra 25. 11. 2005

Překlad – Ivan Wernisch, režie – Jiří Pokorný

Višňový sad

Divadlo na Vinohradech, Praha, premiéra 5. 2. 2008

Režie – Vladimír Morávek, hudba – Michal Pavlíček, Raněvská – Dagmar Havlová

Tři sestry

Divadlo na Fidlovačce, Praha, premiéra 15. 1. 2009

Režie – Juraj Deák, hudba – Ondřej Brousek

Tři sestry

Městské divadlo Brno, premiéra 30. 5.2009

Režie – Stanislav Moša

Racek

Činoherní studio Ústí nad Labem, premiéra 23. 4. 2010

Režie – Natálie Deáková, překlad – Leoš Suchařípa

Racek

Národní divadlo, Praha, premiéra 9. 7. 2011

režie – Michal Dočekal, Překlad – Leoš Suchařípa

Tři sestry

Divadlo v Dlouhé, Praha, premiéra – 7. 9. 2011

režie – Martin Františák, překlad – Leoš Suchařípa

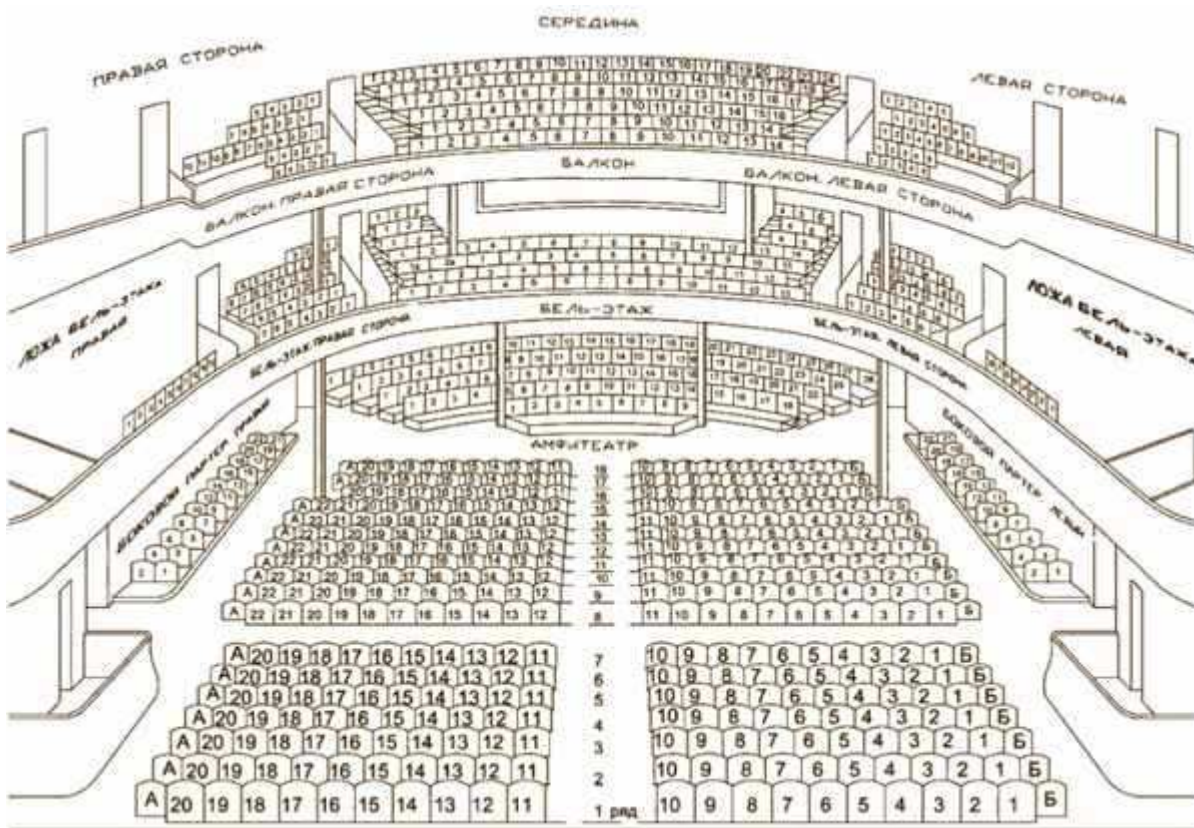
Ivanov

Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, premiéra 29. 3. 2012

režie – Štěpán Pácl, překlad – Leoš Suchařípa

Пříloha 3

Сál Moskevského uměleckého divadla po přestavbě 1900–1903



Příloha 4

Biomechanická cvičení v praxi



Drahý pane Čechove, můj milý pane profesore:

Je to už deset let, co jsem měl naposledy to štěstí s Vámi mluvit. Myslím, že jsem vám nikdy během toho roku, kdy jsem s Vámi pracoval, nevyprávěl celý příběh svého putovní za Vaší teorii hereckého umění.

Začalo to koncem dvacátých let, když jsem Vás viděl hrát v Paříži. Tehdy jsem dospěl k hlubokému přesvědčení, že pouze Vaším prostřednictvím mohu najít to, oč jsem usiloval – konkrétní, hmatatelný způsob, jak ovládnout tak těžko zachytitelnou věc, které se říká herecká technika.

V následujících letech jsem pak hledal způsob, jak se o Vaší technice dozvědět víc, ale většinu bez úspěchu. Snažil jsem se dostat do Vaší skupiny v Dartington Hall v Anglii. Pak jsem ale zaslechl, že jste se s většinou svých žáků přestěhoval do Ameriky a pokračujete ve své práci v Connecticutu, a trvalo mi zase několik let, kdy se mi do cesty stavěla světová válka, než jsem přijel do Ameriky, a to s jediným cílem – pracovat s Vámi.

*Teď, když držím v ruce rukopis knihy *To the Actor*, dosáhl jsem svého cíle - v této knize jsem našel, co jsem marně všude hledal, předně to, co jsem se snažil aplikovat ve své práci od krátkého období, kdy jsem s Vámi mohl pracovat. Neboť i když jsem navštěvoval mnoho škol a mnoho velmi slavných a velmi tvořivých herců, režisérů a pedagogů, nenašel jsem u nich to, co by člověka naučilo nejdůležitější části techniky herecké práce. Vědí, jak učit dikci, jak naučit zachycovat narážky, ale většinou vás nutí, abyste po tom nejpodstatnějším v herecké práci pátrali sami, jen s vágně formulovanými pravidly, která, jak jsem zjistil, jsou pouhou terminologií a nepřinášejí žádný konkrétní užitek.*

Jste-li klavíristou, máte před sebou nástroj, který se učíte ovládat svými prsty pomocí usilovného cvičení, a pak na něm můžete jako tvůrčí umělec hrát a vyjadřovat své city. Jako herec musíte hrát na nástroj, který se ovládá nejobtížněji – na své vlastní já, na své fyzické a emocionální bytí. Nedostatečnost různých hereckých škol spočívá v tom, že se tento fakt opomíjí. A právě proto Váš rukopis, který mám teď před sebou, má pro každého herce – a myslím, že pro každého tvůrčího umělce – cenu, kterou nelze vyvážit zlatem.

Jak už jsem řekl, všechno, co jsem se od Vás naučil, jsem posléze aplikoval ve všech médiích, kde jsem pracoval, nejen jako herec, ale i jako režisér, a nejen v divadle, ale i v televizi, v práci s kamerou, v návrzích dekorací, v koordinaci tak složité mašinérie, jako je živě vysílaná televizní inscenace.

*Podle mě je Vaše kniha *To the Actor* vůbec nejlepší ve svém oboru, takže ji s jinými knihami, které se dosud v této oblasti objevily, nelze ani srovnávat. A podle mého názoru se čte stejně dobře jako dobrá beletrie.*

Mohu Vám tedy pouze poděkovat, že jste v této knize mně i jiným umělcům v mistrné zkratce přiblížil, jak si osvojit to, co nazýváte „tvůrčí proces“.

Váš Yul Brynner

Příloha 6

Psychologické gesto



Egoizmus



Despotizmus



Očekávání



Otevřenost

Nejdůležitější události v životě Michaila Čechova

- 16. 8. 1891** – Alexandru Pavloviči Čechovovi a jeho ženě Natálii se narodil syn Michail
- 1907–1910** – Michail navštěvuje divadelní školu při DIVADLE LITERÁRNĚ UMĚLECKÉ SPOLEČNOSTI (známém také jako MALÉ nebo SUVORINOVO DIVADLO) v Petěrburgu a po absolvování zde získává herecké angažmá
- 22. 10. 1911** – hraje poprvé Cara Fjodora ve stejnojmenné hře A. K. Tolstého
- 16. 6. 1912** – je angažován do MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA
- 6. 10. 1912** – slavnostní otevření STUDIA MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA
- 4. 2. 1913** – první představení *Zkázy Naděje* od Hermana Heyermanse, role Kobuse
- 10. 2. 1913** – do kin přichází film *300 let panování rodu Romanovců*, Čechov hraje Michaila Fjodoroviče Romanovova
- 17. 5. 1913** – umírá jeho otec Alexandr P. Čechov
- 27. 10. 1913** – přebírá roli Jepichodova ve *Višňovém sadu* na scéně MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA
- 15. 11. 1913** – premiéra *Slavnosti smíření* Gerharda Hauptmanna, režie – Vachtangov, role – Fribe
- 1. 8. 1914** – Německo vypovědělo Rusku válku, začátek 1. světové války
- 3. 9. 1914** – tajně se oženil s Olgou Konstantinovou Knipperovou
- 24. 11. 1914** – premiéra *Cvrčka u krbu* (podle povídky Ch. Dickense *Cricket on the Hearth*, role – Kaleb)
- srpen 1915** – dostává povolávací rozkaz, po lékařské prohlídce dostává tříměsíční odklad
- 14. 12. 1915** – premiéra *Potopy* Henninga Bergera, režie – Vachtangov, role – Frazer
- 10. 2. 1916** – začíná se Stanislavským zkoušet Trepleva v Čechovově *Rackovi* na hlavní scéně MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA
- 17. 12. 1916** – zemřel Leopold Antonovič Suleržickij
- 22. 2. 1917** – revoluce v Rusku
- konec května 1917** – Čechov náhle odchází ze zkoušky *Racka*, odchod vysvětluje „záchvatem nervové nemoci“

24. 10. 1917 – říjnová revoluce

listopad 1917 – rozchod se ženou

13. 12. 1917 – spáchal sebevraždu jeho bratranec Volod'a Čechov, toho večera odchází Michail z divadla, aniž by dohrál představení

konec prosince 1917 – žádá Stanislavského o roční zdravotní dovolenou

začátek roku 1918 – otevírá soukromé herecké studio

16. 6. 1918 – oženil se s Xeníí Karlovnou Zillerovou

12. 10. 1918 – poprvé po období duševní krize vystupuje na jevišti

srpen 1919 – znárodnění divadel v RSFSR

22. 8. 1919 – začíná se Stanislavským zkoušet Chlestakova v Gogolově *Revizorovi* na hlavní scéně MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA

3. 10. 1920 – přebírá roli Malvolia ve „*Večeru tříkrálovém*“ na scéně PRVNÍHO STUDIA

29. 3. 1921 – premiéra *Erika XIV.* Augusta Strindberga, režie – Vachtangov, titulní role

11. 4. 1921 – první veřejné vystoupení ČECHOVOVA STUDIA

8. 10. 1921 – premiéra Gogolova *Revizora* v režii Stanislavského, role Chlestakova

10. 10. 1921 – pro nedostatek času se vzdává vedení ČECHOVOVO STUDIA

29. 5. 1922 – zemřel J. B. Vachtangov

23. 6. 1922 – PRVNÍ STUDIO MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA zahajuje turné po pobaltských republikách, Německu a Československu

16. 8. 1922 – představení *Cvrčka u krbu* na KRÁLOVSKÝCH VINOHRADĚCH

23. 9. 1922 – Čechovovi je svěřeno vedení PRVNÍHO STUDIA

od 2. 10. 1923 – zkouší každý den Hamleta

13. 8. 1924 – PRVNÍ STUDIO, přejmenované na MOSKEVSKÉ UMĚLECKÉ DIVADLO-2, dostává budovu na náměstí Sverdlova

20. 11. 1924 – premiéra *Hamleta*, titulní role

14. 11. 1925 – premiéra *Petrohradu* Andreje Bělého, role senátora Ableuchova

listopad 1926 – první rozpory v MOSKEVSKÉM UMĚLECKÉM DIVADLE-2

- 8. 2. 1927** – premiéra *Procesu* Suchovo-Kobylina, role – Muromskij
- 8. 3. 1927** – Čechov podává demisi z funkce ředitele divadla, kterou Lunačarskij nepřijal
- duben, květen 1927** – vyvrcholení problémů v MOSKEVSKÉM UMĚLECKÉM DIVADLE-2
- 31. 5. 1927** – Čechov dává opoziční skupině v divadle výpověď
- 12. 8. 1927** – premiéra filmu *Člověk z restaurace* (*Человек из ресторана*), ve kterém Čechov hlavní roli
- leden–únor 1928** – vychází Čechovova kniha *Hercova cesta*
- 3. 2. 1928** – začíná zkoušet *Dona Quijota*
- počátek července 1928** – odjíždí s manželkou do zahraničí na dovolenou a na léčení, do SSSR se už nevrátil
- 29. 8. 1928** – posílá souboru MOSKEVSKÉHO UMELECKÉHO DIVADLA-2 dopis, ve kterém oznamuje, že z divadla odchází
- 17.–22. 9. 1928** – Čechov se setkává v Berlíně se Stanislavským
- 11. 11. 1928** – premiéra *Artistů* (*Артисты*) ve Vídni, režie – Max Reinhardt, role klauna Skida
- 12. 4. 1929** – premiéra hry *Juzik* v Reinhardtově KOMORNÍM DIVADLE, titulní role
- květen 1929** – začal pracovat na filmu *Hlupákem z lásky* (*Полину – глупец из-за любви*), režie – Olga Čechovová
- březen–květen 1930** – korespondence s T. G. Masarykem a J. Kvapilem o možnostech založení ruského divadla v Praze
- květen–červen 1930** – hraje u Reinhardta roli ruského knížete ve hře *Phea*
- 15. 10. 1930** – odjíždí do Paříže
- červen 1931** – vystupuje se svým souborem v pronajatém sále divadla ATELIER v Paříži
- listopad 1931** – hraje se svým souborem pantomimu *Palác se probouzí*
- 28. 2. 1932** – odjíždí do Rigy
- 23. 4. 1932** – premiéra *Smrti Ivana Hrozného* od A. K. Tolstého v lotyšském NÁRODNÍM DIVADLE, režie – Čechov, V. Hronov, role – Ivan Hrozný
- 11. 10. 1932** – premiéra *Hamleta* v LITEVSKÉM STÁTNÍM DIVADLE v Kaunasu, režie – Čechov

- 21. 10. 1932** – hraje Hamleta na premiéře své inscenace v lotyšském NARODNÍM DIVADLE v Rize
- 25. 11. 1932** – premiéra *Vsi Stěpančikovo* F. M. Dostojevského v DIVADLE RUSKÉHO DRAMATU v Rize, role – Foma Opiskin
- listopad 1933** – režíruje v LOTYŠSKÉ NÁRODNÍ OPEŘE Wagnerova *Persifala*
- leden 1934** – lékaři u Čechova diagnostikují stenokardii
- 14. 3. 1934** – premiéra *Persifala*
- 15.–16. 5. 1934** – státní převrat v Lotyšsku, Čechova začínají pronásledovat jako sovětského občana
- září 1934** – na radu lékařů se jede léčit do Itálie
- 6. 2. 1935** – odplouvá se souborem bývalých herců MOSKEVSKÉHO UMĚLECKÉHO DIVADLA do USA
- podzim 1935** – podepisuje smlouvu s Beatrice Straightovou a jejími rodiči o založení divadelního studia v Anglii
- říjen 1935** – odjíždí do Anglie
- 1936–1937** – vede divadelní studio v Dartington Hall v Anglii
- 7. 8. 1938** – umírá K. S. Stanislavskij
- prosinec 1938** – studio z Dartington Hall se stěhuje do Ridgefieldu, stát Connecticut, USA
- 1. 9. 1939** – začátek 2. světové války
- 2. 10. 1939** – první představení Čechovova divadelního studia na Broadwayi, Dostojevského *Běsi*, režie – Čechov
- 22. 6. 1941** – Německo napadlo Sovětský svaz
- 7. 12. 1941** – útok na Pearl Harbor, USA vstupuje do války
- 1942** – na scéně NOVÉ OPEŘY v New Yorku režíruje Musorgského *Soročinský jarmark*
- září 1942** – rozpouští divadelní soubor a zavírá školu
- 26. a 27. 9. 1942** – představení na rozloučenou – *Večer povídek A. P. Čechova*, kde Michail vystupuje jako herec v angličtině
- počátek roku 1943** – odjíždí do Hollywoodu, kde hraje ve filmu *Píseň o Rusku* (*Песнь о Родине*)

1944 – do kin přicházejí filmy, ve kterých hraje M Čechov – *Píseň o Rusku* a *V naší době*.

8. 5. 1945 – končí 2. světová válka

říjen 1945 – do kin přichází film A. Hitchcocka *Spellbound (Očarovaný, Зачарованный)*, ve kterém hraje Čechov roli doktora Brulowa, za kterou je nominován na Oscara

1946 – hraje ve filmu *Přízrak růže*

podzim 1946 – zkouší *Revizora* s herci ACTOR'S LABORATORY, hraje ve filmech *Přísahám* a *Abiina irská růže*

1947 – pro nemoc postupně omezuje svou činnost jen na pedagogickou práci

1948 – vede kurzy herectví, točí film *Texas, Brooklyn a nebesa*

1952 – do kin přicházejí filmy *Pozvání* a *Svátek hříšníků*

1953 – vychází kniha *To the Actor*

1954 – do kin přichází film *Rapsodie*

1. 10. 1955 – Michail Čechov umírá

Nejdůležitější filmy, ve kterých Michail Čechov hrál

V RUSKU

- 1913 *Трехсотлетие царствования дома Романовых (1613—1913)*
- 1914 *Когда звучат струны сердца*
- 1914 *Хирургия*
- 1915 *Сверчок на печи*
- 1915 *Шкаф с сюрпризом*
- 1916 *Любви сюрпризы тщетные*
- 1927 *Человек из ресторана*

V НЁМЕЦКУ

- 1927 *Один против всех / Einer gegen alle*
- 1929 *Призрак счастья / Phantome des Glücks*
- 1929 *Шут своей любви / Der Narr seiner Liebe*
- 1930 *Тройка / Troika*

V USA

- 1944 *Песнь о России / Song of Russia - Ivan Stepanov*
- 1944 *В наше время / In Our Time - Uncle Leopold Baruta*
- 1945 *Заворожённый / Spellbound - Dr. Alexander 'Alex' Brulov*
- 1946 *От всего сердца / Cross My Heart - Peter*
- 1946 *Призрак розы / Specter of the Rose - Max Polikoff*
- 1946 *Ирландская роза Эбби / Abie's Irish Rose - Solomon Levy*
- 1946 *Клянусь!*
- 1948 *Техас, Бруклин и небеса / Texas, Brooklyn and Heaven - Gaboolian*
- 1948 *Триумфальная арка / Arch of Triumph*
- 1949 *Цена Свободы/ The Price of Freedom*
- 1952 *Приглашение / Invitation - Dr. Fromm*
- 1952 *Каникулы для грешников / Holiday for Sinners - Dr. Konndorff*
- 1954 *Рапсодия / Rhapsody Prof. Schuman*

Příloha 9

Obrázky



A. P. Čechov s manželkou



A. P. Čechov s herci Moskevského uměleckého divadla



Mladý A. P. Čechov s rodinou



Michail Čechov s manželkou na zahradě



Olga Čechovová – první manželka M. Čechova



M. Čechov při setkání K. S. Stanislavského a M. Reinhardta v Berlíně, 1928



M. Čechov v roli Ableuchova



M. Čechov – vlastní karikatura

Resume

The thesis analyzes the historical development of Russian drama and it also discusses various acting techniques and their development. It focuses on efforts to create a method or system of acting which would help the actors perform characters in a natural and persuasive way. In this context, the thesis deals with Mikhail Chekhov – actor, director, theater director, teacher, theorist of acting, but also a Russian emigrant and nephew of Anton Pavlovich Chekhov. Chekhov was a student of K. S. Stanislavsky. He worked in the Moscow art theatre and later founded and participated in the work of theatre studios in Europe and the United States of America. He dedicated a substantial part of his life to pedagogical and theoretical work.

The circumstances were excellent for Chekhov to assert and excel in the area of Russian and even worldwide theatre scene. These conditions initiated but also limited both his private and professional lives. A decisive factor in his professional career was his cooperation with K. S. Stanislavsky and M. Reinhardt, while meeting the Elmhirsts was crucial for the fate of his career. The Elmhirsts allowed him to build a theater studio in which he could exercise and develop his ideas about the acting technique and general approach to acting.

Personal, health, political and economic reasons led to Chekhov moving often, and therefore he often did not complete the tasks he had begun. His acting method has found its supporters but to the wider public he is primarily known as a film actor.

Резюме

Жизнь и творчество Михаила Чехова в контексте исторического развития русской драматургии.

В работе анализируется историческое развитие русской драмы, а также рассматриваются различные актерские техники и их развитие. Она сосредоточена на усилиях по созданию актерского метода или системы, которые помогут актеру передавать характеры естественным и убедительным образом. В этом контексте диссертация представляет Михаила Чехова - актера, режиссера, театрального режиссера, педагога, теоретика актерского мастерства, но также и русского эмигранта и племянника Антона Павловича Чехова. Чехов был учеником К. С. Станиславского. Он работал в Московском художественном театре, а позже основал и принимал участие в работе театральных студий в Европе и Соединенных Штатах Америки. Он посвятил значительную часть своей жизни педагогической и теоретической работе. Обстоятельства были превосходны для Чехова, чтобы утвердиться и преуспеть в области русской и даже мировой театральной сцены. Эти условия побуждали, но также и ограничивали, как его личную, так и профессиональную жизнь. Решающим фактором в его профессиональной карьере было его сотрудничество с К. С. Станиславским и М. Рейнхардтом, в то время, как встреча с Элмхирстовыми стала судьбоносной. Элмхирстовы позволили ему построить театральную студию, в которой он смог бы осуществлять и развивать свои идеи об актерской технике и общем подходе к актерскому мастерству.

Личностные, физиологические, политические и экономические причины приводили Чехова к частым переездам, и поэтому он часто не выполнял задачи, которые начинал. Его актерский метод нашел своих сторонников, но широкой публике он известен, прежде всего, как киноактер.