

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby (Scénologie)

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

**MICHAIL ČECHOV Z EVROPY DO AMERIKY:
Z JEVIŠTĚ K PEDAGOGICKÉ METODĚ
(MICHAEL CHEKHOV FROM EUROPE TO AMERICA:
FROM STAGE TO PEDAGOGY)**

Mgr. Lenka Pichlíková

Vedoucí práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2020

OBSAH TEZÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Popis disertační práce	3
Metodologie	3
Struktura disertační práce.....	5
Nové poznatky a nové výsledky.....	6
Důraz na významné prvky.....	12
Závěrečné poznámky.....	17

Disertační práce s názvem *Michail Čechov z Evropy do Ameriky: Z jeviště k pedagogické metodě* vychází ze studia průběhu profesního rozvoje pedagogické kariéry Michaila Aleksandroviče Čechova, známého v anglosaských zemích jako Michael Chekhov (1891-1955). Prostřednictvím nově nalezených zdrojů a prozkoumáním pramenného dokumentačního materiálu, které vedlo k analýze umělcovy herecké, režijní a pedagogické činnosti, bylo možné přispět k hlubšímu zkoumání jedinečného fenoménu v širším kontextu historie divadla a poskytnout tak divadelním praktikům i teoretikům nové impulzy pro studium odkazu Čechovovy metody herecké práce i v novém tisíciletí.

Michail Čechov, synovec slavného dramatika Antona P. Čechova, patří do skupiny skvělých předních divadelních umělců, kteří vnesli do herecké praxe nejen významné poznatky, ale i nový a svěží vítr. Jako přední herec Moskevského uměleckého divadla (MCHT) se stal aktivním účastníkem významných změn, k nimž v ruském divadle dochází od počátku 20. století.

Již od roku 1918, nejprve soukromě a poté v rámci uměleckého vedení Prvního Studia Moskevského uměleckého akademického divadla (o šest let později přejmenovaného na MCHAT 2), Čechov učil a psal o Stanislavského herecké technice. V roce 1928 události ve stalinistickém Sovětském svazu donutily Čechova odejít do emigrace, kde pokračoval jako herec v divadle a vyučoval herectví.

Tato studie se zaměřuje zejména na pedagogiku Michaila Čechova, jeho metodu herecké práce, jak se po roce 1935 vyvinula v Anglii a ve Spojených státech amerických, kde jsem Čechovovu hereckou techniku poprvé studovala. Snažila jsem se shrnout Čechovovu metodu, zachytit vztah Čechovovy pedagogiky k metodě, kterou poznal a poté i vyučoval v MCHAT, a k okolnostem, za kterých následně pracoval. Také zdůrazňuji a dokumentuji vývoj jeho pedagogické metody a teorie herectví v průběhu 37 let, jak v Rusku, tak zejména poté, co se stal nezávislým pedagogem v době svého exilu.

Metodologie

V této disertační práci jsem použila celou řadu metodologií k prozkoumání Čechovových pedagogických a dramatických teorií. Vzhledem k tomu, že námětem práce je „metoda“ herecké výuky, vyhradím si slovo

„metoda“ pro jednotlivé systémy technik, které Čechov a jeho současníci vyvinuli. Termín „metodologie“ použiji k popisu a zdůvodnění postupů, jimiž jsem studovala Čechovovu teorii herectví, systém herecké výuky a jeho práci aktivního divadelního pedagoga.

Zkoumání Čechovovy pedagogiky obsahovalo pět aspektů: historický výzkum; analýzu dokumentů a publikovaných spisů; zkoumání způsobů, jak byla po jeho smrti udržována Čechovova metoda (nazývaná také „Čechovovo dílo“); studium jeho metody a její použití v mé vlastní umělecké praxi a výuce herectví. Historický výzkum zahrnoval studium Čechovova života a kariéry herce, uměleckého ředitele a pedagoga. Jednalo se tedy o typický výzkum v archivech a knihovnách mnoha zemí za účelem seznámení se s pramenným materiálem: s dokumenty Čechovovy výuky a původními texty jeho publikovaných i ještě nevydaných děl.¹ (To, že jsem nedávno vystudovala obor knihovnictví a informační vědy, bylo při tomto úsilí neocenitelné.) Analytickou metodu jsem použila jak na nepublikované archivní materiály, tak i zejména na jeho vlastní publikace, které jsem vzájemně porovnávala a podrobně zkoumala. Stejně jako všichni badatelé, přečetla jsem mnohou vědeckou, pedagogickou, scénologickou a uměleckou literaturu, která o Čechovově práci vznikla během posledních 35 let, přičemž své -znalosti archivních dokumentů používám jako prostředek k vyhodnocení výroků jednotlivých autorů (srovnávací metoda).

Když jsem studovala hereckou techniku podle Michaila Čechova, hledala jsem také divadelní instituce a odborníky, kteří v jeho práci pokračují. Účastnila jsem se proto každoročních zasedání Asociace Michaila Čechova (MICHA) a vedla rozhovory s učiteli jeho metody, které jsem tam potkala nebo se o nich dozvěděla, abych poté navštěvovala herecká studia, a to dokonce i v zahraničních zemích, kde tito pedagogové pracovali.

Při uplatňování toho, co jsem se naučila, jsem vycházela z pedagogické metodologie, která byla nejbližší vlastní práci Michaila Čechova. V průběhu

¹ Hlavními archivy, z nichž jsem čerpala, byly sbírky rukopisů Michaila Čechova / Deirdre Hurst du Prey Papers, archivy v Adelphi University (Long Island, NY); the Dartington Hall Trust Archives (zejména the Deirdre Hurst du Prey Collection – v Devon Heritage Center, Exeter UK); New York Public Library for Performing Arts; a Zürcher Hochschule der Künste, Archiv Georgette Boner Papers (Curych). Také jsem navštívila sbírky rukopisů na Cornell University (Ithaca, New York), Columbia University (New York City) a Oxford University (UK); the British Library (Londýn); Rakouskou národní knihovnu a knihovny Divadelního muzea a univerzity (ve Vídni); Bibliothèque Nationale de France (Paříž); Archiv Kanceláře prezidenta republiky - Archiv Pražského hradu [KPR], divadelní knihovnu na DAMU; Institut umění – Divadelní ústav v Praze a řady dalších univerzitních knihoven.

celého projektu se každý krůček metodologického postupu oživil a reagoval na ostatní, takže i umělecké studium mi umožnilo citlivě reagovat na objevy v knihovnách a archivech. Znalost dokumentů mi poskytla základní pomoc pro mou cestu studentky i pedagožky. Je to podobné způsobu, jakým Čechov navrhl svůj pedagogický systém, ve kterém každá složka vedla ke všem ostatním prvkům (viz níže „Schéma pro inspirované herectví“).

Uvědomila jsem si, že pro moje studium byly velmi důležité zdroje jako dokumentární filmy, nahrávky Čechovových přednášek a výše uvedené rozhovory. K výzkumu patřilo i cestování za zdrojem informací, nezbytné pro návštěvu archivů a knihoven, ale také to byl nejlepší způsob, jak bezprostředně poznat zejména v případech Dartington Hall v anglickém Devonshiru a Ridgefieldu v Connecticutu, USA, jak Čechovova pedagogika souvisela s prostředím, ve kterém žil a pracoval.²

Struktura disertační práce

Práce je rozdělena do čtyř kapitol, bibliografie a obsahuje jedenáct příloh.

První kapitola popisuje a analyzuje hereckou metodu Michaila Čechova a s ní spojenou scénickou tvorbu, počínaje „pěti hlavními principy“, které Čechov vymyslel a použil, aby jimi definoval svoji metodu.

Druhá kapitola zachycuje vývoj této metody v jeho pedagogických publikacích.

Kapitola třetí popisuje, jak se moje předchozí profesní studium herectví propojilo se studiem Čechovovy metody v “Asociaci Michaila Čechova” (MICHA), kde jsem prošla intenzivní výukou nejen pro profesionální herce, ale i pro učitele. MICHA je mezinárodní sdružení se sídlem v New Yorku, které pečuje o odkaz Čechovovy tvůrčí metody. Vedle studia Čechovovy techniky jsem také zkoumala samotnou organizaci MICHA a vedla šestnáct rozhovorů s předními mezinárodními herci, režiséry a učiteli vyučujícími Čechovovu metodu (Příloha 6).

² Kromě Dartingtonu, Ridgefieldu, New Yorku, Vídně, Paříže a Prahy, kde Čechov pracoval, a již zmíněných knihoven a archivů, cestovala jsem do dalších míst, kde jsem vedla rozhovory, jako je např. Galway v Irsku, atd.

Kapitola čtvrtá obsahuje aplikovanou pedagogiku. Představuje můj učební plán univerzitního intenzivního kurzu herectví a metodický text pro pedagogy, založený na principech Čechovovy metody. Obsahuje dostupné, ale dosud nepublikované dokumenty, cvičení a výňatky z Čechovových přednášek, které pronesl roku 1955 v Hollywoodu. Závěrečná část kapitoly je zaměřena na filmové herectví.

Kromě šestnácti rozhovorů obsahují **Přílohy** i podrobnou chronologii Čechovova života (Příloha 1); glosář jeho uměleckých a pedagogických pojmů (2); informace o Mezinárodním divadelním festivalu M. Čechova v Ridgefieldu, Connecticut, USA, jehož jsem od roku 2015 dramaturgyní (3); chronologii Čechovovy výuky a pedagogických událostí vztahujících se k Čechovovským technikám po jeho smrti (4); seznam mezinárodních učitelů Čechovovských technik (5); přednášku ke druhé hodině univerzitního kurzu popsaného v kapitole čtvrté (přednáška o životě Michaila Čechova) (7); rejstřík úplných textů z Čechovových publikací a přednášek použitých ve čtvrté kapitole (8); krátké životopisy slavných herců, kteří přišli do styku s Michaiilem Čechovem a jeho kolegou Ždanovem (9); můj kompletní anglický překlad (z ruštiny) kapitoly o psychologickém gestu z roku 1946, Čechov - *О технике актера* (10); dále pak doplňkové materiály – „handout“ - pro studenty kurzu popsaného ve čtvrté kapitole (11). Tyto přílohy, spolu s rozsáhlou bibliografií, jsou určeny jako podpůrný studijní materiál pro všechny čtyři kapitoly, ale zároveň fungují i jako samostatné prameny.

Nové poznatky a nové výsledky

Každá z těchto částí disertační práce přináší nové poznatky ke studiu Čechovovy teorie herectví a pedagogiky a zároveň i nový způsob organizace těchto informací. První kapitola například odděluje prvky jeho metody, které byly odvozeny od metod vyvinutých Stanislavským, Suleržickým a Vachtangovem v MCHT-MCHAT, od pozdějších Čechovových inovací. Použila jsem k rozboru Čechovových vlastní popis metody MCHAT v době, kdy převzal vedení Prvního studia v roce 1922.³

³ V roce 1924 se stane Druhým Moskevským uměleckým akademickým divadlem. Přednášku Čechov neuveřejnil, skládala se spíše z řady poznámek upravených do formátu přednášky o systému Stanislavského. Později Čechov poskytl tuto přednášku Molly Day Thacher (Kazanové) a Markovi Schmidovi (překladaři) z Group Theatre v New Yorku, pravděpodobně kolem roku 1935, ale určitě

Toto oddělení prvků není jen jakýmsi nástrojem formálním, ale i analytickým a historickým, což umožňuje zkoumat Čechovův vztah k tradici MCHT / MCHAT, jak bude dále v disertační práci doloženo. Prezentace celé Čechovovy metody vychází z jeho vlastních pedagogických spisů, přednášek a dokumentů, které doplňuje o spolehlivá tradiční hlediska výuky podle Čechovovy metody po jeho smrti. Je i významným příspěvkem k pochopení jeho metody a nezbytným úvodem k následujícím kapitolám.

Druhá kapitola přináší poznatky týkající se nového porovnávání Čechovových spisů a některých doposud nepublikovaných přednášek jako způsobu pochopení vývoje jeho teorie herectví a pedagogických metod.⁴ Důvodem není ani tak textové porovnání tří amerických vydání *To the Actor: On the Technique of Acting* resp. *О технике актера* (1942, 1946 a 1953) v rovině jazykové a literární, ale spíše v tom, jak jednotlivá vydání představují Čechovovu metodu a související herecké techniky a jak toho využít při výuce. Chtěla jsem si být jista, že toto i budoucí studium Čechovovy metody budou mít pevný základ v jeho textech.

před prosincem 1942, když se přestěhoval do Hollywoodu. Tato verze Čechovova popisu systému MCHT / MCHAT byla použita v souvislosti s pozdějším seznámením s metodou Stanislavského v anglickém jazyce. Viz. Cole, Toby, and Lee Strasberg. 2014. *Acting: A Handbook of the Stanislavski Method*. New York: Lear Publishers (Martino Publishing) pp.105-115.

⁴ Čechovovy pedagogické spisy v chronologickém pořadí zahrnují

[Čechov a Boner 1932-34] Tschechow, Michael [a] Georgette Boner, „Schauspiel-Technik: Pariser Manuskript“; Zürich: ZHdK Archiv Boner Papers, číslo archivu EFB-2008-E001-0059-000;

[Čechov 1932/1989] dopis o Atmosférách napsaný pro studenty Andriuse Jilinsky-Oleky (Žilinskas), které Čechov vyučoval v Kaunasu a Vilniusu. Viz. Adomajtite, A. a A. Guobis. 1989. *Uroki Michaila Čechova v gosudarstvennom teatre litry 1932 god: Materialy k kursu "Masterstvoaktera"*. Moskva: GITIS, pp. 47-58;

[Chekhov 1942] Chekhov, Michael; Paul Marshall Allen and Deirdre Hurst du Prey, eds. 1942. *To the Actor [On the Technique of Acting] (The 1942 Version)*. Manuscript (two copies). Exeter, Devonshire, United Kingdom, Dartington Hall Archives MC/S2/2 – partially published in Chekhov 1953 (see following) and in

[Chekhov 1942/1991] Chekhov, Michael; Mel Gordon; and Mala Powers. 1991. *On the Technique of Acting*. New York: Harper Perennial;

[Chekhov 1946] Chekhov, Mikhail Alexandrovich [Michael Chekhov]; illustrated by Nicolai V. Remisoff. 1946. *О технике актера (O tekhnike aktera)*. [Los Angeles:] Privately printed;

[Chekhov 1953] Chekhov, Michael; Yul Brynner, introd [Charles Leonard, ed.]; illustrated by Nicolai Remisoff (Remizov). 1953. *To the Actor on the Technique of Acting*. New York: Harper & Row Perennial Library;

[Chekhov 1953] Chekhov, Michael; Yul Brynner, introd [Charles Leonard, ed.]; illustrated by Nicolai Remisoff (Remizov). 1953. *To the Actor on the Technique of Acting*. New York: Harper & Row Perennial Library – expanded edition, as [Chekhov 1953/2002] Chekhov, Michael; Yul Brynner and Simon Callow (introd.); illustrated by Nicolai Remisoff. 2002. *To the Actor on the Technique of Acting*. London and New York: Routledge – with an appendix by Andrei Malaev-Babel, partially translating *О технике актера*, Chapter [4], “Psychological Gesture,” pp. 183-215.

Změny v písemné formulaci myšlenek, zejména od roku 1942 přes rok 1946 až k roku 1953, přímo souvisejí s významnými změnami v Čechovově kariéře a s tím, jak patronát a názory postupně se objevujících spolupracovníků a různých skupin studentů na nových místech ovlivnily jeho myšlenky. Fakticky jsem si ověřila zásadní kontinuitu jeho představ o divadle včetně vědomého vývoje pedagogické metody a způsobu, jak své myšlenky vyjádřit. Když se do jisté míry aklimatizoval, vrátil se ve čtyřicátých letech opět k herectví, hlavně filmovému a pochopitelně v angličtině. Přešel ze studia, ve kterém experimentoval a pracoval se studenty na své metodě, k jiným formám výuky – soukromým lekcím v letech 1948-1955 a přednáškám o herectví.

Ve třetí kapitole shrnuji své vlastní odborné vzdělání (DAMU, HB Studio v New Yorku, studium Meisnerovy techniky na Kolumbijské univerzitě a po dva roky letní mistrovské lekce pantomimy vedené Marcelem Marceauem v Americe). Kladu si otázku, jak se dnes vyučuje Čechovova metoda, jaké instituce podporují tuto pedagogiku a jak lze čechovovskou metodu učinit kompatibilní s jinými systémy (Uty Hagenové / Herberta Berghofa a Sanforda Meisnera).

Většina třetí kapitoly obsahuje buď úplně nové učební materiály, nebo v případě osvědčených pedagogických metod prověřuji herecká cvičení individuálním přístupem a prostřednictvím uměleckého výzkumu. Šestnáct rozhovorů uvedených v příloze 6 je zcela nový materiál a týká se mé práce popsané v kapitole tři a kapitole čtyři.

Je třeba poznamenat, že moje průběžné aktivity v MICHA (včetně rozhovorů, které jsem zdokumentovala) poskytly informace užitečné pro obecnější pochopení divadelní pedagogiky, což má důsledky jak pro teorii vzdělávání, tak pro scénickou praxi a teorii (scénologii). V podstatě prokazují, jak volně organizovaná mezinárodní síť odborníků a institucí, fungující jako „forum“ – společná platforma, poskytuje jak podněty, tak konkrétní výuku, aniž by existovala jako stálá vzdělávací instituce: konzervatoř, herecké studio nebo samostatná akademická či univerzitní katedra.

Respekt k Čechovově metodě a jejím pěti hlavním principům a přístup k pedagogickým tradicím přispívají k tomu, aby MICHA jako organizace pokračovala v Čechovově díle i vzhledem k uvedenému množství již publikovaných zdrojů. Soukromá studia či veřejné instituce a univerzitní katedry poskytují většinu školení podporovaných a prohloubených činností v

MICHA. Důraz na vzdělávání učitelů a pocit svobody, na němž založil Čechov svou pedagogiku, přineslo výsledky.

Než přejdeme na čtvrtou kapitolu, je třeba říci několik slov o nových poznatcích obsažených v dodatcích k disertační práci. Vedle již zmíněných rozhovorů v příloze 6, představujících zcela nový výzkum, shromažďuje příloha 1 (chronologie Čechovova života a jeho pedagogická kariéra) nejen informace z různých zdrojů (korespondence, divadelní kritiky, veřejné aktivity, rozhlasové pořady), což ve srovnání s předchozími přehledy přináší nová zjištění, ale zahrnuje i dokumentaci nového výzkumu, který jsem podnikla. Dva další dodatky jsou zvláště zajímavé z hlediska scénologie. Glosář, který se zřídka vyskytuje ve studiích o Michailu Čechovovi, specifikuje (přímo jeho vlastními slovy nebo v souladu se standardním používáním) význam technických termínů používaných v disertační práci.

Důležitým přínosem je příloha 10, kompletní překlad Čechovovy kapitoly o psychologickém gestu, který jsem pořídila podle ruského originálu *О технике актёра* z roku 1946. (V roce 2002 byla tato kapitola částečně přeložena a analyzována v interpretačním překladu Andreje Malaeva-Babela a připojena k rozšířenému vydání *To the Actor: On the Technique of Acting* z roku 1953.)

Studenti divadelní pedagogiky a všichni, kdo se zajímají o dílo Michaila Čechova, mohou považovat za užitečné informativní přílohy (4 a 5) popisující aktivity (včetně informací o výuce a kontaktech na instituce) současných vzdělávacích organizací zabývajících se dílem M. Čechova jak v rámci sítě MICHA, tak i mezinárodních. Zájemci o divadlo a film ve Spojených státech a Anglii mohou použít přílohu 9, která obsahuje krátké životopisy herců, které učil Čechov a někdy i Ždanov. Přílohy 7, 8 a 11 jsou konkrétními studijními materiály k učebním osnovám a výukovým skriptům ve čtvrté kapitole a poskytují dokumentaci i nové informace.

Kapitola čtvrtá představuje učební plán univerzitního kurzu herectví a text pro pedagogy. Je založená na principech Čechovovy metody a uvádí řadu aplikovaných pedagogických metod, se kterými jsem pracovala více než tři desetiletí během mé předchozí herecké a pedagogické činnosti. Pokusila jsem se je sladit s metodou herecké práce M. Čechova, popsanou v první kapitole. Citací jeho vlastních slov, případně jejich parafrázování, jsem použila nejen pro popis cvičení a myšlenkového zaměření kurzu, ale i pro

strukturování metodiky kurzu a především pro bezprostřední předvedení herecké techniky podle Čechova.

Jako hlavní učební text kurzu jsem zvolila rozšířené vydání *To the Actor: On the Technique of Acting* (1953/2002) a současně kladu důraz i na ruské vydání z roku 1946 a také na Čechovovy rukopisy z roku 1942, které byly jen částečně publikovány v roce 1991. V této kapitole jsou použity i některé nevydané záznamy Čechovových hodin herectví zaznamenané Deirdre Hurst du Preyovou a přednášky Čechova, některé také ještě nevydané, z roku 1955. Velká část dokumentů a podpůrných materiálů je uvedena v dodatcích. Pasáže z ruského vydání *О технике актёра* (1946) jsem pro účely této kapitoly znovu přeložila jako příklad zaměření této disertační práce (jak v hlavním textu, tak i v dodatcích) a snahy poskytnout nové zdroje a učební materiály divadelním pedagogům a badatelům.

Čechov byl mimořádně výkonným a pracovitým vůdcem, v pracovním prostoru hereckého studia připravený se svými studenty překračovat práh mezi všední každodenností a světem představ a směřovat proud tvůrčí energie k uměleckému cíli. Od samého počátku činnosti v Dartingtonu Čechov doufal, že se ze studentů herectví v budoucnu stanou profesionální umělci angažovaní v profesionálním souboru při divadelním studiu, jako tomu bylo v případě MCHAT-2. K tomu ovšem došlo pouze během let 1939-1942 v americkém Ridgefieldu, kde Čechov mohl poskytnout nadanějším studentům a mladým profesionálům další výuku a praktickou zkušenost. Mohli vystupovat v profesionálních inscenacích Čechovova divadla (the Chekhov Theatre Players) na jednom či všech třech několikaměsíčních zájezdech po Americe a hrát v představení v Divadle Elmhirstových (Elmhirst Theatre) pro obecnost v Ridgefieldu, a také na Broadwayi (1939, 1941). Došlo tím k závěrečnému velmi úspěšnému testování jeho metody.

Na fotografii pořízené v Dartingtonu v letech 1936-37 je zachycen Čechov v popředí vlevo, v tmavém obleku, jak spolupracuje se studenty na tvorbě sousoší. Říkalo se o něm, že ke studentům je velmi laskavý, ale také velmi náročný. Očekával, že jeho studenti budou pracovat s vnitřním zápallem.



(S laskavým svolením společnosti Dartington Hall Trust.)

Chtěla bych dodat, že kromě toho, že jsem profesionální herečkou a učitelkou, považuji za důležité pomáhat organizacím, které propagují kulturu, zejména v zemích jako USA, kde vláda podporuje pouze malou část kulturního života. Nedávno mi Čechovova metoda pomohla k vytváření komediální postavy v současné hře Christophera Duranga *Vanya and Sonia and Masha and Spike*, inspirované *Strýčkem Váňou* Antona P. Čechova. Účastí na této inscenaci jsem se podílela na získávání finančních prostředků ve prospěch soukromé neziskové organizace Divadelní festival Michaila Čechova v Ridgefieldu, Connecticut, kde působím jako dramaturgyně,⁵ jak je uvedeno v dodatku 3. Každý rok vždy žádám univerzitu o grantové prostředky, z nichž je možné zajistit, aby i naši studenti mohli vidět festivalová představení.

⁵ Viz. <https://chekhovfestival.com/board-of-directors>; porovnejte <https://www.michaelchekhov.org/>

Důraz na významné prvky

Řada prvků v divadelní filozofii a pedagogice Čechova je tak výjimečná a nezbytná pro jakoukoli aplikaci jeho metody, že tyto důležité prvky jsou opakovaně zdůrazňovány v celé disertační práci:

1. Vědomí toho, jak velice je Čechov zakotven v tradicích MCHT, zejména v metodách vyvinutých Konstantinem Stanislavským, Leopoldem Suleržickým a Jevgenijem Vachtangovem. V mnoha případech Čechov myšlenky MCHT tvořivě rozvinul, jako v případě konceptů tělesného centra a atmosféry u Stanislavského a Vachtangova. Tyto metody Čechov adaptuje prostřednictvím svých hereckých technik a poznatků. Podobně se zaměřuje na hercův vztah k publiku (je inspirován Vachtangovem) a dává ho do souvislosti s vyzařováním.

2. Čechov zařadil do své pedagogické praxe i teorie mimořádně objevné prvky, které radikálně proměnily moderní herectví na jevišti i před kamerou a staly se nedílnou součástí divadelní tradice: Stanislavského využívání emocionální paměti nahrazuje cvičeními představivosti. Jako primární herecký prostředek používá psychofyzická cvičení. Skvělý prostředek, který se nenajde v jiných hereckých metodách, je idea psychologického gesta, které odráží podstatu postavy, je její esencí vyjádřenou pohybem, který se zmocňuje celého těla, psychiky i duše.

Jsou zde také inovativní nebo značně rozšířené koncepty jako úloha představivosti při vytváření postavy spolu se ztělesňováním těchto představ v hercových gestech a pohybu, imaginární centra, imaginární tělo postavy, zaměření na fyzické pocity spíše než na vyvolávání emocí.

Je třeba zmínit prvky odvozené od antroposofie Rudolfa Steinera. Čechov navázal na pozorování barev a pracoval s pojmy jako „barvy v pohybu“- prolínání gest s psychickými vlastnostmi, které organicky vedou k emocím vznikajícím z fyzického pohybu. Podobně také tripartitní rozdělení člověka na tělo, duši a ducha, i další prvky, které zařazuje do svých učebních osnov, včetně eurytmie. Stejně inovativní je i Čechovovo vysvětlení funkce volných impulzů, zejména při práci s hlavním úkolem postavy a její charakterizací a také pojetí tvůrčí funkce vyššího já.

3. Uvědomila jsem si, jak Čechovova pedagogika vychází z jeho osobních zkušeností vynikajícího herce, režiséra, uměleckého ředitele a spisovatele, který psal v několika jazycích. Vliv osobních a profesních

zkušeností na jeho metodu je zachycen zejména ve druhé a čtvrté kapitole. Význam životopisných faktů pro zkoumání Michaila Čechova byl v minulosti aplikován na jeho kariéru, zatímco zde se důraz přesouvá na podrobnosti pedagogické metody a na konkrétní filozofické či scénologické aspekty ovlivňující jeho teorii a artikulaci jeho metody.

4. Tak jako mnozí teoretici a praktici přede mnou zdůrazňují, jak jeho duchovní víra a osobní filozofie (včetně, ale nejen, vlivů antroposofie Rudolfa Steinera) souvisela s jeho teorií herectví; zejména s duchovními a psychologickými prvky (vyšší já). Tento aspekt Čechovovy metody může vyvolávat problém dokonce i u učitelů, kteří sdílejí jeho zájem o víru. Ve studiích jako je tato a při praktické výuce se však ukázalo, že duchovní aspekty Čechovovy herecké metody, i když jsou sekularizovány a v rámci psychofyzického přístupu k jednání prezentovány psychologicky, jsou vysoce inovativní a efektivní.

A co víc, jeho duchovní a psychofyzický přístup k herectví, který mezi intelektuály a divadelními umělci spojenými s kulturní tradicí čtyřicátých a padesátých let 20. století zjevně vyšel z módy, má mnohem více společného s řadou dnešních psychologických a duchovních zájmů. Tento jev dokládají záznamy rozhovorů, které jsem vedla s pedagogy MICHA Scottem Fieldingem, Jessicou Cerullo, Fern Sloanovou, Tedem Pughem, Johnem McManusem, Joergem Andreesem a Lisou Daltonovou. V každém případě klade Čechov důraz na „nehmotné“, vnitřní prvky (myšlenky, pocity, vůle, impulzy, představivost), ovládající fyzický a hlasový projev ovlivněný duchovním přístupem, a tím také navazuje svou pedagogikou na MCHAT a další systémy a herecké metody vycházející z dramatického principu.

V průběhu práce mě překvapila Čechovova mimořádná senzitivita a porozumění lidské psychice i to, jak byl schopen propojit tuto citlivost právě s tvůrčím životem herce. Tento holistický přístup a vize jeho metody jsou důležité v globálním měřítku jak v současnosti, tak i v budoucnu. Čechov věřil, že herci různých národností by měli spolupracovat víc než kdykoliv předtím. A potvrdilo se mi, že jako pedagogové rozvíjející tvůrčí individualitu studenta nutně se pohybujeme v transdisciplinárním "třetím prostoru", mezi výukou a terapií.⁶

⁶ Porovnejte s nedávným kurzem vedeným Cass Flemingovou a Roannou Mitchellovou na výročním shromáždění a workshopech MICHA ve dnech 21.–26. června 2020 s názvem „Třetí prostor“:

5. Ze scénologického hlediska jsem také zdůraznila, jak výrazně scénický je přístup Čechova k divadlu, včetně kladení důrazu na představivost a výtvarnou podobu scény, stylu a konceptu atmosféry, tedy všech těchto prvků, které znal od Stanislavského. Tyto prvky rozvinul ve vlastní herecké přípravě, která často zahrnovala kresby zobrazující jeho představu o tom, jak má vypadat jevištní postava (líčení, kostým atd.). Doporučoval studentům seznámit se i s technickými a designovými prvky scény a obohatit tím své herectví. Podstatná byla Čechovova spolupráce s výtvarnými umělci, jako byli scénograf Mstislav Dobužinský a ilustrátor i scénograf Nikolaj Remisov.

6. Na vývoj a přesnost Čechovovy teorie herectví a pedagogického systému měly velký vliv patronát a názory postupně se objevujících spolupracovníků a různých skupin studentů, které učil na nových místech a v různých zemích.

7. Je zřejmé, že Čechovova metoda se dá neobvykle snadno propojit s jinými systémy, ať je to systém Stanislavského, Hagenové / Berghofa, Meisnera, Labana, Decrouxe, Lecoqa či Demidova. Vyjmenovávám jen ty nejvýznamnější metody, ale co se týče slučitelnosti metod, patří sem různé disciplíny z oblasti jógy a Feldenkraisovy metody a také Alexandrovy techniky. Pokud jde o hlasovou techniku, je nutné zmínit se o systémech jako eurytmie a trénink techniky řeči Skinnerové, Linklaterové, Rodenburgové, Millera, Knighta-Thompsona a Lessaca. Poznatky o této slučitelnosti jsou včleněny zejména do třetí a čtvrté kapitoly.

Stejně jako v celé disertační práci, kde zdůrazňuji sedm větších skupin prvků v Čechovově metodě, zjistila jsem, že je nutné vyčlenit konkrétní technické postupy. V kapitole čtvrté jsem proto připravila cvičení důležitá pro „praktickou součást“ prezentace Čechovovy metody. Například cvičení „překročení prahu“, uvedené v této kapitole, se opakuje na začátku každé

Čechovovská technika v pedagogickém, aplikovaném, terapeutickém a komunitním kontextu. “ (<https://www.michaelchekhov.org/scholar-lab>) Viz. také Mitchell, Roanna. 2014. „Seen but not heard: an embodied account of the (student) actor's aesthetic labour / Viděno, ale neslyšeno: názorný popis estetické práce (herece - studenta),“ v *divadle, tanci a představení*, sv. 5, ne. 1, str. 59-73; dostupná URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19443927.2013.868367> . Třetí prostor, nazývaný také „performativní prostor“, byl definován jako zóna transformace nebo kreativní interaktivní prostor, který se vytváří, když učitelé a studenti integrují každodenní praxi a akademické znalosti. V divadelním tréninku se to může stát uvnitř i vně dramatu.

Viz. úvod v Crutchfield, John a Manfred Schewe. 2017. *Going performative in intercultural education: International contexts, theoretical perspectives and models of practice*. Bristol, UK: Multilingual Matters and Channel View Publications Ltd.

hodiny herectví.⁷ Cvičení zaměřená na centra a imaginární centra,⁸ představivost a na jednání s “kvalitami” („nejjednodušší cesta k silným živým prožitkům – vyvolat pocity aniž bychom se do nich nutili“) a psychofyzická cvičení se někdy opakují v průběhu tohoto kurzu v různých kontextech.

Základ Čechovovy metody tvoří cvičení věnovaná nalezení imaginárního těla postavy, archetypálním gestům, psychologickému gestu a atmosféře. Ve čtvrté kapitole se proto na výuku těchto elementů klade zvláštní důraz. Například při vytváření psychologického gesta (PG) je třeba mít představu o tom, co je hlavním cílem herecovy postavy a jak tento cíl najít. PG nelze naučit, pokud student nemá jasnou představu, protože PG zůstává obrazem v mysli a zároveň je i skutečným gestem. PG je nejtýpější příklad psychofyzického základu Čechovovy metody a jak vysvětluje zakladatel Mezinárodní akademie Michaila Čechova Joerg Andrees, „nejtvůrčivější prvek, o který se Čechov s námi podělil. Je tou nejunikátnější technikou, která se dá najít v hereckém světě. Dokonce i ve světě psychologie.“

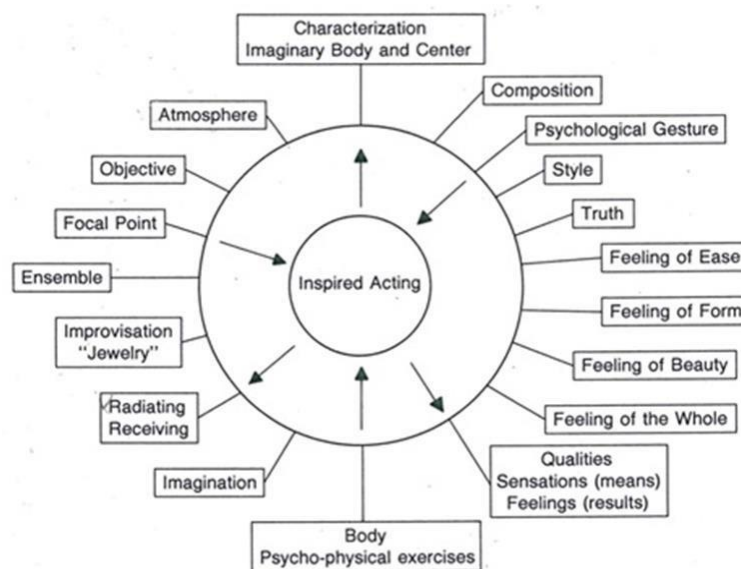
Herecký kurz popsáný v této kapitole také obsahuje užitečná cvičení na partnerskou souhru, kolektivní improvizaci, postupy devised theatre a uplatnění zákonů skladby: zákona tří fází a zákona polarity. Většina materiálů, z nichž vycházím - dosud nepublikovaných, nabyla nového významu a způsob, jak jsou praktická herecká cvičení propojena, jsou podle mne inovační. V lekci o technice filmového herectví a jak si úspěšně počínat při konkurzu se inspiroji prací Joanny Merlinové, poslední žijící studentky Michaila Čechova, s kterou jsem pracovala v MICHA.

Při vytváření tohoto kurzu jsem se pokusila opakovaně klást důraz na důležitý aspekt, který je vlastní Čechovově pedagogické metodě, a tím je snaha objasňovat, proč student dělá herecká cvičení a jaký je jejich smysl a cíl. Snažila jsem se uspořádat herecké hodiny a cvičení takovým způsobem, aby studenti porozuměli tvůrčímu pedagogickému procesu.

⁷ Tento postup, který přivede studenta do tvůrčího prostoru ve školním ateliéru nebo herce do zkoušky, aby poté vstoupil do atmosféry skutečného představení, souvisí také s pojmem „třetí prostor“ (performativní prostor). Viz. diskuse a reference op. cit. výše.

⁸ Mezi Commedia dell'Arte, zajímavou paralelou, mimeovou pedagogikou Marcela Marceaua (se kterým jsem studovala) a Čechovovým rozvojem myšlenky na Centra jsou zajímavé paralely. Viz. můj článek: Pichlíková, Lenka. 2017. „Performing in Mask: Michael Chekhov's Pedagogy, Commedia and Mime,“ v kritických stádiích 2017; dostupná URL: <http://www.critical-stages.org/15/performing-in-mask-michael-chekhovs-pedagogy-commedia-and-mime/>.

Stejně jako sám Čechov nechávám v následující hodině studentům prostor, aby dobrovolně zopakovali a ukázali před ostatními, co se naučili v minulé hodině. Pochopení „úlohy“ každého prvku nebo postupu, jak je zobrazeno na přiloženém schématu, je hlavním cílem Čechovovy metody. Záleží na tom, aby se všechny prvky propojily v jeden celek a vzájemně se inspirovaly. Vzájemnou propojenost a závislost vysvětloval Čechov na této kresbě herečky Male Powersové v Hollywoodu v roce 1949. Prvky metody spojené v kruhu nazval „Schéma pro inspirované herectví.“⁹



Ještě je třeba připomenout pedagogický zdroj, který Čechov zanechal na konci svého života a který se promítá vlastně do každé kapitoly této disertační práce a do všech aspektů Čechovovy metody. Je to řada dvanácti přednášek, které Čechov přednesl v posledních měsících svého života před skupinou herců a hereckých pedagogů, z nichž mnozí byli členy Drama Society of Hollywood, tvořené Čechovovými studenty a následovníky. Naštěstí tito oddaní mladí profesionálové celý cyklus přednášek zaznamenali na magnetofonové pásky. Poslední záznam byl natočen u Čechova doma, doslova těsně před jeho smrtí 30. září 1955.¹⁰ Původní nahrávky byly kopírovány a pravděpodobně široce

⁸ Ilustrace z Chekhov 1942/1991, str. xxxvi.

¹⁰ [Přednášky Čechov 1955] Čechov, Michail. 1955. Dvanáct přednášek z Hollywoodu o tématech dramatického umění. Audiotapes. New York Public Library (NYPL) for Performing Arts, New York (call nos. LT10-4779 až LT10-4790). Další kopie v archivu Dartington Hall Archives (dvě kopie, MCTS-DHDP - MC / S7 / 2) a v Curychu (Zürcher Hochschule der Künste / Archiv, čísla objektů: EFB-2008-E001-0057-000 a EFB-2008- E001-0058-000, bänder 1 & 2.) New York / Dartingtonské audionahrávky mají krátký úvod od Johna Abbotta; curyšské mají předmluvu od Johna Dehnera.

distribučovány; některé z nich byly vysílány na rozhlasové stanici KPFK-FM v Los Angeles v roce 1965.

Ze čtyř pásek byly zhotoveny přepisy, často s parafrázovanými pasážemi původního textu, a další čtyři přednášky byly velice zkráceny. Jejich vydání inicioval v roce 1963 Charles Leonard, který editoval Čechovovu knihu *To the Actor. On the Technique of Acting* z roku 1953. Následně Mala Powersová distribuovala zvukové kopie devíti pásek (z nichž tři byly neúplné nebo zredigované). Jedna přednáška, která má zvláště historický a scénologický význam, přepsána nebyla ani nebylo nikdy využito zvukového záznamu. Podařilo se mi získat digitální kopie pásek v Newyorské veřejné knihovně a provést přepisy. Přestože některé přednášky jsou dobře známé jak divadelním vědcům, tak samozřejmě i učitelům Čechovovy metody, zjistila jsem, že nejsou dostatečně využívány při studiu herectví a neslouží tedy k úplnému porozumění Čechovova pedagogického vývoje a metody. V této disertační práci jsou často citovány jako primární, originální zdroje pro Čechovovu dramatickou teorii a pedagogiku.

Závěrečné poznámky

Zajímavou vedlejší linií umělecké a pedagogické kariéry Michaila Čechova je existence řady patronek a jejich role při spolupráci s Čechovem, kterého chránily a pomáhaly mu. Jeho první manželka Olga Tschechowa mu i po jejich rozvodu umožnila pracovat ve filmech, které režírovala v Německu poté, co opustil Rusko v roce 1928. Druhá Čechovova manželka, Xenija Zillerová, pomáhala od roku 1918 Čechovovi v kariéře a pečovala o jeho zdraví. Dr. Georgette Bonerová byla patronkou jeho divadla v Paříži a co je nejpodstatnější, jeho první pedagogickou spolupracovnicí. Beatrice Whitney Straightová a její matka, Dorothy Whitney Straight Elmhirstová, byly patronkami, studentkami a spolupracovnicemi Michaila Čechova v hereckých studiích-školách v Dartingtonu a Ridgefieldu. Deirdre Hurst du Preyová pořizovala těsnopisné záznamy všech Čechovových hodin herectví a přednášek od roku 1935 do roku 1941, spoluvydala první verzi Čechovova pedagogického textu, publikovala mnoho jeho lekcí, vytrvale propagovala jeho metodu ve své vlastní výuce a archivovala nahrané záznamy o Čechovově práci. Jeho studentka v Kalifornii, Mala Powersová, se stala přední propagátorkou jeho hereckých technik, byla správkyní jeho

pozůstalosti a vydavatelkou několika jeho děl. Nápadně velká řada žen, s nimiž spolupracoval, naznačuje, že Čechov respektoval feministické principy. (Jako jeden z mála mužů v Hollywoodu byl inspirujícím mentorem Marilyn Monroeové, který její talent nezneužíval, ale rozvíjel.)

Při sledování vývoje Čechovovy metody v průběhu více než třiceti let se objevuje prvek, který vzbuzuje můj největší respekt a obdiv: schopnost přizpůsobit se! Stavěl na základě vlastních zkušeností geniálního herce, uměleckého ředitele a novátorského učitele a dosáhl dynamického vývoje ve své pedagogické metodě. Základem bylo deset let výuky a vedení Studia v Moskvě. Další rozvíjení a zpřesňování pedagogických postupů se osvědčilo v období exilu 1931-1935 a během let 1935/36 až 1942, kdy vyučoval ve svých divadelních studiích-školách v Anglii a Americe (včetně přidruženého hereckého studia v New Yorku).

V těchto letech vnesl do své metody zcela nové prvky, které ještě zdokonalil poté, co se roku 1943 přestěhoval do Hollywoodu, kde působil jako filmový herec. Zde vyučoval v letech 1948 až 1955 a vydal významné publikace (1946 a 1953).

V každé kapitole své disertační práce jsem se pokusila zachytit, jak tvůrčím způsobem reagoval Čechov na nové situace, což se odráželo v jeho výuce, psaní a přednáškách o herectví - stále zlepšoval postupy, jimiž by pomohl sobě a zároveň svým studentům, aby se z nich stali lepší herci a lepší lidé. Nepochybně předběhl svou a možná i naši dobu. V každé fázi jeho umělecké cesty cítíme energii a schopnost citlivě prezentovat svou metodu za nových okolností. Jako každý výborný herec a pedagog, při režijní práci i při výuce, zachoval si svěžest, originalitu a živost. Nejdůležitější je, že přenesl tyto pocity na své studenty, aby z nich pak vyzařovala spontaneita a živost na jevišti i před kamerou.

Nakonec můžeme ke schopnosti přizpůsobit se přidat schopnost rozvíjet a pěstovat svůj talent. Můj výzkum potvrdil, jak mnoho společného má jeho metoda nejen se Stanislavským a Boleslavským (a jejich americkými následovníky), ale zejména s technikami, které jsem se naučila v New Yorku u Hagenové, Berghofa a Meisnerových následovníků. Běžné metody

nepopíral, ale reformoval a prohluboval. Když jsem studovala Čechovův přístup k vytváření a vyjadřování emocí postav, nebylo to vlastně pro mě tak neznámé. Jeho metoda využívá psychofyzických cvičení, tvorbu gest s psychologickými kvalitami, což vede k tělesným pocitům vznikajícím organicky z pohybu a okamžitě tak vyvolává potřebné city postavy. Pravděpodobně nejdůležitější myšlenku, kterou jsem se dozvěděla od Uty Hagenové, bylo to, že herec nemá jít přímo za výsledkem („nehrajte city“), ale umožnit, aby se dostavily. Ať už to byl výsledek Čechovova vlivu nebo ne, jeho metoda mi umožnila hladce zapojit myšlenky pro mě nové do mých již zavedených hereckých technik.

Všichni, kdo učíme za pomoci herecké metody Michaila Čechova, hledáme ideál, kterého Čechov opakovaně dosáhl jak na jevišti, tak i ve filmu. Karel Čapek to nazval „skutečně moderním herectvím“.

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) jest 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 vyráží 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 niterná, 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.¹¹

Čapek popisuje to, co je také uchováno v Čechovově pedagogice: psychofyzické jednání, tripartitní člověk v naprosté harmonii. Herec za pomoci živé představivosti a nalezeného psychologického gesta, jež obsahuje množství energie, je poutavé a nese silné podtexty, vstoupí do imaginárního těla postavy a začne představovat jevištní postavu. Myšlenky, pocity a impulzy plynou volně, intuitivně. Herec důvěřuje plně své tvůrčí představivosti,

¹¹ Čapek, Karel. 22. srpna 1922. „Čechov“ v Lidových novinách v Praze.

improvizaci, je si zcela vědom sebe sama, je plně probuzený: živý. Výsledkem je umění vdechnout postavě život a uměleckou pravdu, zaujmout a předat emoce na jevišti během uměleckého času, v dramatické atmosféře, která prostupuje jak představením, tak obecnstvem. Čechov vždy pamatoval na to, co má hra, film, představení samo „říci“, aby nevyvolávalo pouhé pudy, ale aby vyzařovalo a propojilo se s myslí obecnstva, aby obecnstvo povzneslo. Herci důvěřující Čechovově metodě dosáhli a dosahují intenzivního, živého, mimořádného a ideálního stavu. To je právě dědictvím ucelené pedagogické metody Michaila Čechova a klíčem k jemnějšímu, hlubšímu pronikání do tvůrčího procesu – dědictvím, které zůstává neustálým zdrojem pro inspirované herectví.