

# **Následovníci Stanislavského – Rusko a USA**

**Rusko**

# Syntéza realismu a avantgardních (antiiluzivních) postupů

- antiiluzivní podoba avantgardního divadla v Rusku – futuristé, kubofuturisté, konstruktivisté
- zkoumání vnějšího výrazu herce v reakci na psychologický realismus – výraz, exprese, forma, tvar (gestalt)
- *divadlo-balagan* – druhý nejvýznamnější koncept ruského divadla poč. 20. století, vedle konceptu *divadlo-chrám* (*divadlo-klášter*)
- balagan je jarmareční bouda, pouťové, lidové divadlo
- Mejerchold v inscenaci hry Alexandra Bloka *Balagančik* (1907) použil antiiluzivní principy, např. divadlo na divadle, a postupy komedie dell'arte

- V. E. Mejerchold proměňuje vztah herce k postavě a publiku, hledá vnější pohybový výraz herce, který vyvolá emocionální odezvu v publiku (viz *biomechanika*)
- A. Tairov pracuje s vnější technikou herce a s rytmem – plastické formy (tělový projev) a fonetické formy (hlasový a řečový projev)
- J. Vachtangov hledá syntézu vnitřního realismu Stanislavského a antiiluzivních principů Mejercholda, spojení ostré herecké stylizace a s psychologickou věrohodností a emocionální plností
- fantaskní (nebo groteskní) realismus Vachtangova je blízký expresionismu pro ostrý výraz a grotesknost

## **Jevgenij Vachtangov (1883–1922) a Michail Čechov (1891–1955) ... experimenty v Prvním studiu**

- těsná spolupráce režiséra a herce, vnitřní souručenství
- mnozí pamětníci neuměli rozlišit, kdo z obou umělců měl na koho vliv
- spolupráce trvala pouze do předčasné Vachtangovovy smrti v roce 1922
- Vachtangov byl původně herec, postupně působil více jako režisér a pedagog
- vrcholem jejich spolupráce byla inscenace hry A. Strindberga *Erik XIV.* z roku 1921, ve které hrál Čechov hlavní postavu

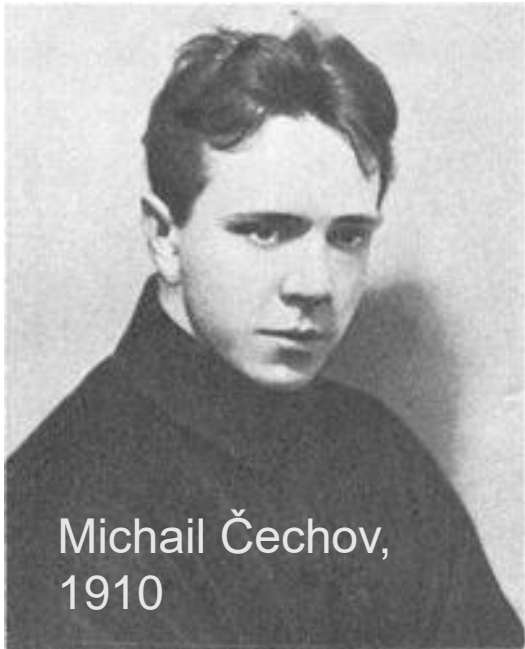
- vrcholné Vachtangovy inscenace na jiných scénách – *Dybbuk* v Židovském studiu (1922, posléze Habima) a *Princezna Turandot* v tzv. Třetím studiu MCHAT (1922)
- rozvíjí vnější herecký výraz směrem k mystickému expresionismu (*Dybbuk*) a směrem k improvizaci komedie dell'arte (*Princezna Turandot*)
- *Dybbuk* – ztělesňování představ vytvořených fantazií, magické vyzařování duchovní energie, přiblížení se světu archetypů



Dybbuk, 1922



Princezna Turandot, 1922



Michail Čechov,  
1910



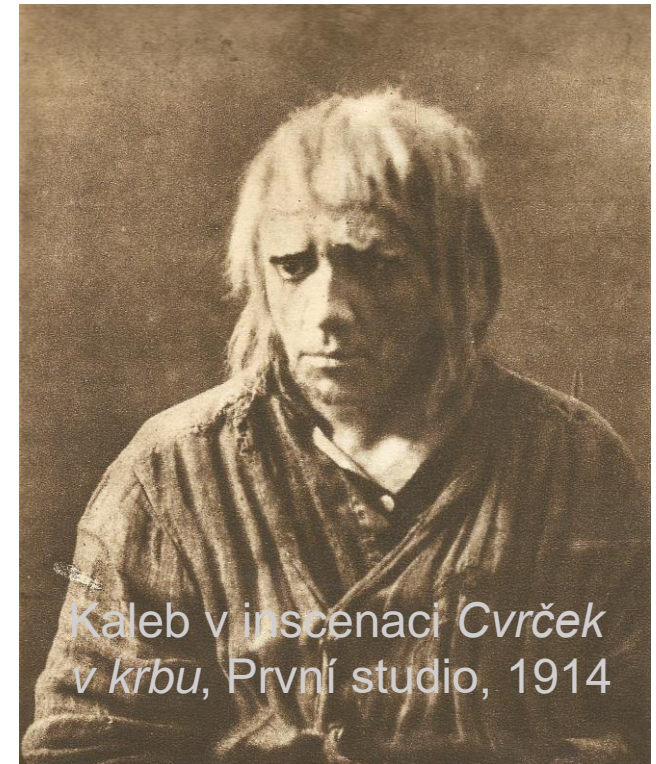
Michail Čechov,  
40. léta 20. století

## Michail Čechov

- synovec dramatika A. P. Čechova
- nejlepší ruský herec 20. století, Stanislavskij ho považoval za svého nejtalentovanějšího studenta a největšího znalce systému
- od roku 1912 člen souboru MCHT a Prvního studia MCHT
- od roku 1922, po předčasném úmrtí Vachtangova studio vedl (v roce 1924 bylo přeměněno na divadlo MCHAT-2)



Hamlet, MCHAT-2, 1924



Kaleb v inscenaci Cvrček  
v krbu, První studio, 1914

- v letech 1917–1918 prošel hlubokou duševní krizí
- komplikované rodinné vztahy, alkoholismus zděděný po otci
- 6 měsíců nehrál divadlo, za revoluce nevycházel z domu, dostal se do existenčních problémů
- na podnět přátel z divadla začal učit herectví
- v roce 1918 založil studio, které pokračovalo v Stanislavského metodě (existovalo 4 roky), pedagogika mu pomohla překonat duševní krizi
- po otci přejal materialistický životní postoj, po překonání duševní krize našel nové spirituální ukotvení, byl inspirován antroposofií Rudolfa Steinera a začal odlišně promýšlet některé části Stanislavského systému (eurytmie)



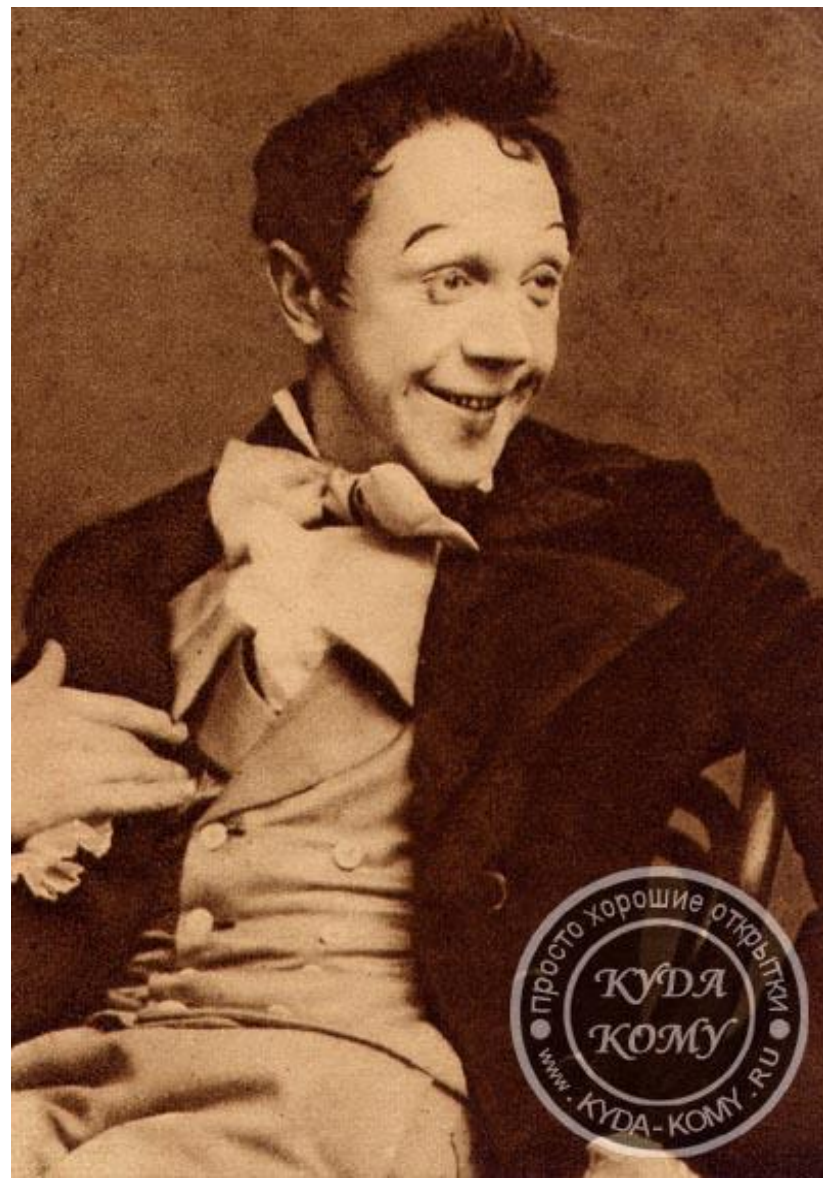
- v roce 1920 se vrátil k herectví (postava Malvolia ve hře *Večer tříkrálový*)
- v roce 1921 ztvárnil dvě odlišné role – Erika XIV. v Prvním studiu (režie Vachtangov) a Chlestakova v MCHATu (režie Stanislavskij)

*... 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, hledte, 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...* Karel Čapek, Lidové noviny 22. srpna 1922



Erik XIV., První studio, 1921

Chlestakov v *Revizorovi*, MCHAT, 1921



- jeho příklon k nové spiritualitě (antroposofie Rudolfa Steinera) byl pro bolševický režim nepřijatelný
- po útocích na svou osobu a hrozbě zatčení se v roce 1927 rozhodl nevrátit z turné v Německu (zde posléze hrál v inscenacích Maxe Reinhardta)
- před emigrací napsal knihu *Hercova cesta* (vyšla o rok později, 1928)
- v roce 1930 chtěl založit divadlo v Československu, ale bohužel nedostal státní dotaci (hospodářská krize)
- následně hrál v Berlíně, Paříži, Londýně, Vídni

- v letech 1932–1934 působil v lotyšské Rize a litevském Kaunasu, kde režíroval a učil herectví, po převratu v Lotyšsku z Pobaltí odjel
- v roce 1935 zakládá *The Chekhov Theatre School* v Dartington Hall v anglickém Devonu, kterou po Mnichovu na konci roku 1938 přenesl do USA
- základem jeho herecké pedagogiky byl Stanislavskij (1. rok práce na sobě, 2. rok práce na roli)
- do systému ale začal vkládat nové prvky (psychologické gesto, atmosféra, rytmus)



- v Anglii začal psát knihu o herecké technice
- začal obměňovat Stanislavského terminologii – vlivem anglickojazyčného prostředí a s vědomím špatného překladu Stanislavského do angličtiny
- v Anglii neměl dost talentovaných studentů, jeho přístup více rezonoval více v USA

- v roce 1939 odešel do USA, kde založil hereckou školu Actors Laboratory a divadelní skupinu *Chekhov Players*
- v Anglii a USA se potýkal s komerčními základy západoevropského divadla; ani v Anglii, ani v USA se mu nepodařilo vytvořit laboratorní studio takové kvality a hloubky, jaké zažil v mládí v Moskvě
- napsal knihu o své herecké pedagogice – ruský rukopis (1946), anglický publikovaný překlad (1953), ruské vydání (1955)
- anglická a ruská verze se liší (*To the Actor: On the Technique of the Acting X O технике актёра*); české vydání je přeloženo podle anglické verze s ruskou variantou názvu *O herecké technice*
- Čechovova metoda herecké tvorby je stále velmi živá v zemích, kde pedagogicky působil – Lotyšsko, Litva, Anglie, USA



# Psychofyzická cvičení

- tělo herce musí absorbovat psychologické kvality
- cílem je oduševnělé tělo

*citlivé tělo a bohatá, pestrá psychika se navzájem doplňují a vytvářejí harmonii* M. Čechov

*... přijde takový Čechov a ukáže, že tělo (prostě a záhadně) jest duše, duše sama, zoufalá, prudká, skákající, chvějící se duše... 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 vniterná, tak duševní, tak málo vnějšková jako žádná jiná... Karel Čapek, Lidové noviny 22. srpna 1922*

## Práce s představou postavy

- práce na postavě nezačíná analýzou dramatického textu, ale rozvíjením představy postavy
- představu má herec prozkoumávat, zpřesňovat, klást ji otázky
- představu herec vnímá jako objektivní skutečnost, byť ze světa fantazie (viz Luigi Pirandello *Šest postav hledá autora*)
- bohatá představa postavy sama vyvolává v herci chuť, aby ji napodobil a zahrál

*... tato bytost je z plamenů. Vidím dlouhé kníry, dlouhé obočí, bradu a dvě kštice na hlavě. Všechno vypadá jako jazyky plamenů (může to být i aura). Pohyby jsou doprovázeny či přesněji vyvolávány jiskrami-silami... Vidím všechno kolem Quijota. Malé a nepatrné tělo. V něm – síla pohybu, emoce lásky, oběti, atd.... Quijote – speciální úkol: je nutné zahrát nadšeně nadšeného. M. Čechov*



## Nápodoba vnitřní představy

- přetělesnění je dosaženo nápodobou vnitřní představy (imaginární postavy)
- napodobené gesto s emoční kvalitou (vnější tvar/výraz) je schopno vyvolat v herci tyto emoce
- herec je schopen vnímat i vnitřní život imaginární postavy
- představování si postavy a její hraní má pro Čechova stejnou psychickou kvalitu – aktivuje tvořivost herce (viz tzv. *zrcadlové neurony*, objevené v roce 1996)
- představa a její napodobení jsou postupně zpřesňovány, korigovány, rozvíjeny

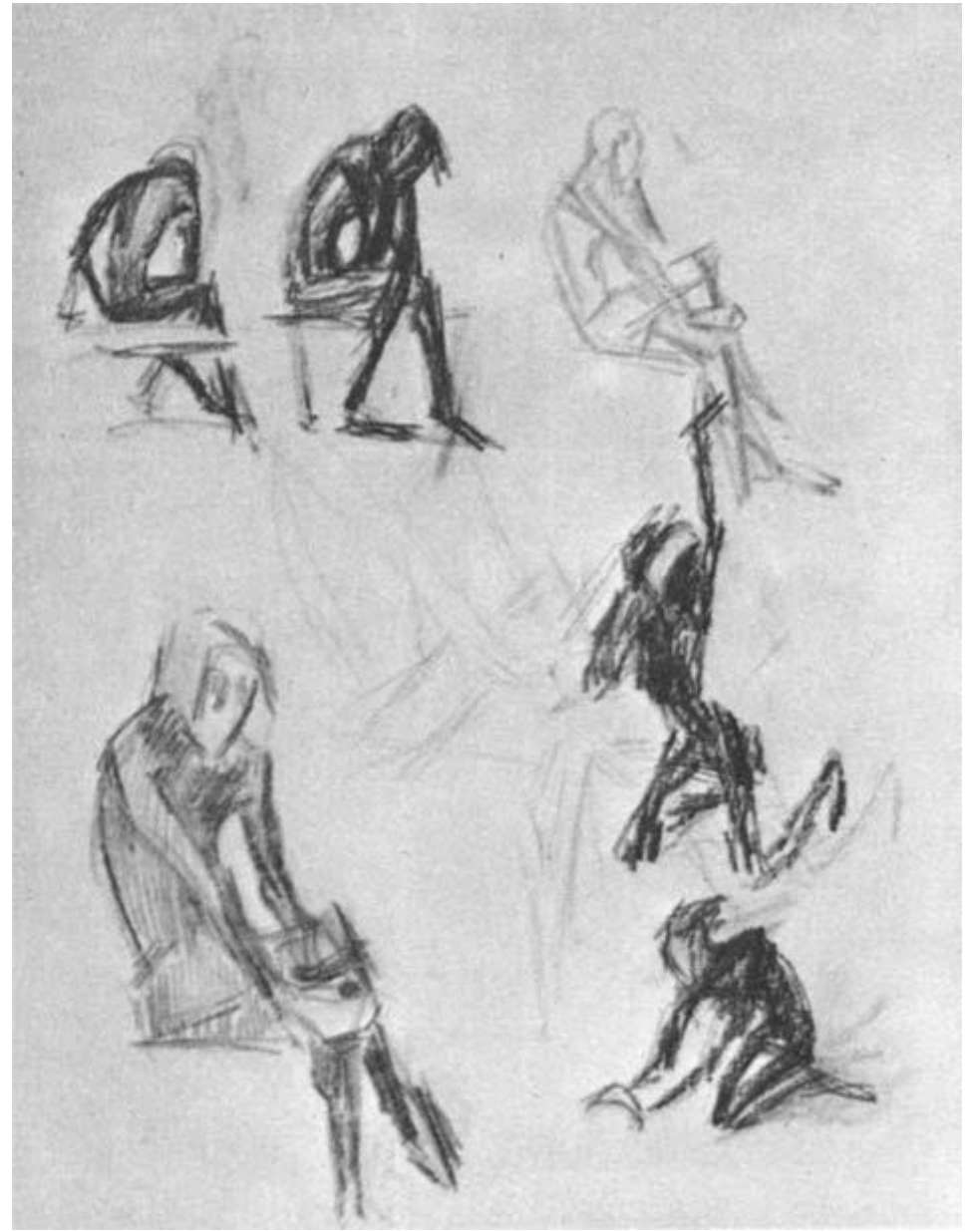
*Vzpomínám si na povídku Antona Čechova, v níž vystupuje stařeček, který si nejdřív dupnul a pak se rozzlobil. M. Čechov*

## Psychologické gesto – celkové gesto postavy

- vliv symbolistických teorií básníka Andreje Bělého, antroposofie Rudolfa Steinera, fantaskního realismu a expresionismu Jevgenije Vachtangova
- mnohé prvky psychologického gesta (např. dostředivý a odstředivý pohyb) zkoušeli Vachtangov a Čechov v Prvním studiu
- obdoba gesta v němém filmu – musí divákům odhalovat emoce postav, vztahy mezi nimi a cíl jejich jednání ve zkratce
- postava není zkoumána analýzou textu, ale psychologickým gestem, jeho prováděním

- Čechov rozlišuje 2 druhy gest – každodenní, obyčejné gesto a gesto archetypální
- psychologické gesto je archetypální – silné, jednoduché a dobře tvarované
- psychologické gesto slouží pouze jako lešení pro budoucí postavu, neukazuje se divákům
- je schopné probudit hercovu vůli a city, stimulovat jeho psychiku
- uchopuje postavu v celku, v zhuštěné formě, v koncentrované podobě
- je analogické skice načrtnuté uhlem





# Shody a rozdíly mezi pojetím Stanislavského a Čechova

## shody

- herectví prožívání, plný prožitek při každé repríze
- přetělesnění (převtělení) herce
- probuzení tvůrčího stavu herce
- osobní tvůrčí téma herce (*svěrchzadača*, česky doslovně *nadúkol*), leitmotiv, který prostupuje všemi díly umělce
- probuzení podvědomí prostřednictvím vědomého, vyvolání emocí herce nepřímou cestou
- vysílání a přijímání energie mezi herci
- inklinace k realismu v řečovém projevu, problémy s veršovou formou

# rozdíly

## Stanislavskij

- herec jedná sám za sebe v daných okolnostech role (hry), konkrétní fyzické jednání v něm probouzí pravdivé prožívání
- víra v pravdivé, autentické jednání herce vycházející z nitra (židovsko-křesťanský koncept)
- tvůrčí stav je vyvolán pravdivým jednáním v daných okolnostech, magickým „kdyby“ a dosažením stavu „já jsem“

## Čechov

- herec pracuje s tvůrčí představou, aktivizuje a zpřesňuje její podobu pomocí otázek a úkolů, představa sama vyvolává v herci chuť ji ztělesnit
- víra v objektivní existenci představy, určitého fantóma (řecký koncept)
- tvůrčí stav je vyvolán představou, jejím postupným rozvíjením v hercově fantazii a prověřováním psychologickým gestem

- herec čerpá ze své emocionální paměti
- jednání postavy je členěno na kousky, jednotlivé etapy a následně propojováno průběžným jednáním
- vnitřní, osobní cit herce
- od vnitřního prožitku k jeho vnějšímu projevení
- naturalismus hercova prožívání
- eliminace přímého vztahu k publiku, publikum nemá pohltit hercovu pozornost, přímá hra pro diváka vyvolává přepětí, křeč, falešnou teatralnost, rutinu a kliše
- herec čerpá ze své fantazie
- jednání postavy a jeho psychická kvalita jsou obsaženy v psychologickém gestu, podoba postavy se postupně vynořuje z mlhy, celek je dán psychologickým gestem
- psychologické gesto archetypální kvality
- od vnějšího tvaru k vyvolání vnitřního prožitku
- odstup od sebe, sledování sama sebe (zdvojené vědomí herce)
- zaujetí vztahu k publiku a kultivace tohoto vztahu (probouzet svou lásku k publiku), posiluje vědomí vnitřního diváka herce, umožňuje zaujetí odstupu od své hry a tvůrčí objektivitu herce k sobě samému

## ... povahové, generační a kulturně-historické rozdíly

### **Stanislavskij**

- měl dar harmonie, nezpochybnitelnou víru v Boha
- měl v sobě laskavost i patos, silnou vůli, určitou velkodušnost 19. století
- přes vnitřní dramatické protikladnosti měl kompaktní charakter
- vyrostl v divadle, v němž dominovala opera

### **Čechov**

- byl neurotický, přecitlivělý, vnitřně roztržštěný
- měl smysl pro humor a pro grotesknost
- měl v sobě laskavost, ale i rozpolcenost 20. století
- jeho víra nebyla samozřejmá, po duševní krizi hledal novou spiritualitu
- dozrával v době, kdy divadlo začal ovlivňovat němý film



# Ruská pedagogická tradice „učitel-žák-učitel“

Příklady žáků-pedagogů:

- Jurij Zavadskij – žák Stanislavského a pedagog Jerzy Grotowského
- Maria Knebelová – žačka Stanislavského a Čechova a pedagožka řady významných herců a režisérů 2. poloviny 20. století
- Georgij Tovstonogov – režisér třetí generace a pedagog 4. generace Stanislavského pokračovatelů, rozvíjel metodu *dějstvitělnyj analiz* (analýza jednáním, analýza pomocí/skrže jednání), kterou Stanislavskij objevil a zkoumal ve 30. letech

**USA**

# Stanislavskij silně oslovil americké divadlo

- turné MCHAT v USA v roce 1923 bylo zásadní pro proměnu amerického divadla
- pro protestanty je divadlo marnivou zahálkou, Stanislavskij ukázal, že takové nemusí být a nemusí být ani (show)businessem
- inklinace amerického divadla k „realismu“, k pravdivé emoci a odmítání teatralizace života
- vedle ruských emigrantů a přímých žáků Stanislavského, ovlivnili americké pojetí systému i židovští emigranti dříve pracující s Vachtangovem (soubor Habima), a žáci M. Čechova

## Kdo pokračoval po odjezdu Rusů

**Richard Boleslavský** (Boleslawski, přezdívaný Boley; 1889–1937)

- člen MCHT od roku 1908, spoluzakladatel Prvního studia
- v roce 1920 odešel do rodného Polska, v roce 1921 odjel do Československa
- hrál se svojí skupinou v Praze, pak se spojil s Kačalovovou skupinou MCHAT
- v roce 1922 odjel do USA, v roce 1923 organizoval americké turné MCHAT; měl přednášky o mchatovském herectví

**Maria Uspenskaja** (Ouspenskaya; 1876–1949)

- od roku 1911 členka MCHT, od roku 1914 členka Prvního studia
- účastnila se zájezdu MCHAT do USA



Richard Boleslavský



Maria Uspenskaja

## American Laboratory Theatre (tzv. Lab)

- zůstali v USA a založili v roce 1923 American Laboratory Theatre po vzoru studií MCHAT (existovalo do roku 1930)
- plán: 3 roku studia podle Stanislavského systému, následně otevřít repertoárové divadlo
- divadlo otevřeli z provozních důvodů dříve, škola a divadlo existovaly současně
- Boleslavský vydal v roce 1933 knihu *Acting: The First Six Lessons* (česky v roce 1948 jako *Herectví: Prvních šest lekcí*)
- druhá lekce knihy *Memory of Emotions* měla největší vliv na vznik americké verze Stanislavského systému, který je v USA nazýván *Method*

# Group Theatre, Actors Lab a Actors Studio

## Group Theatre (1930–1941)

- založili žáci Boleslavského – Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler, Robert Lewis, Sanford Meisner, Elia Kazan
- zaměřili se na inscenování nových her
- absorbovaly nové impulsy ruské avantgardy, předně Vachtangova

## Actors Lab (1941–1950, Hollywood)

## Actors Studio (od roku 1947, New York)

- založili ho bývalí členové Group Theatre – Elia Kazan, Robert Lewis a Cheryl Crawford
- workshop pro profesionální herce, kteří chtěli rozvíjet své herectví
- Stanislavského systému začali říkat „method“

- příchod Lee Strasberga (1901–1982) do Actors Studio
- stal se pedagogem na plný úvazek a od roku 1951 uměleckým ředitelem
- razil své pojetí a začal používat oficiální název „Method“ pro americkou verzi (nikdy se neseťkal se Stanislavským)



Lee Strasberg v Actors Studio



- Strasberg učil relaxační cvičení, improvizaci a předně techniku *affective memory* (emotional recall)
- vyvolávání emocionálních zkušeností a zážitků z hercovy paměti, které by byly analogické k emocionálním prožitkům postavy
- technika *affective memory* byla zaměřená do nitra herce, jeho osobní minulosti; dnes se nepoužívá
- nejvýrazněji se prosadila ve filmu, kde při tvorbě postavy není přítomno publikum (vyjma filmového štábu)

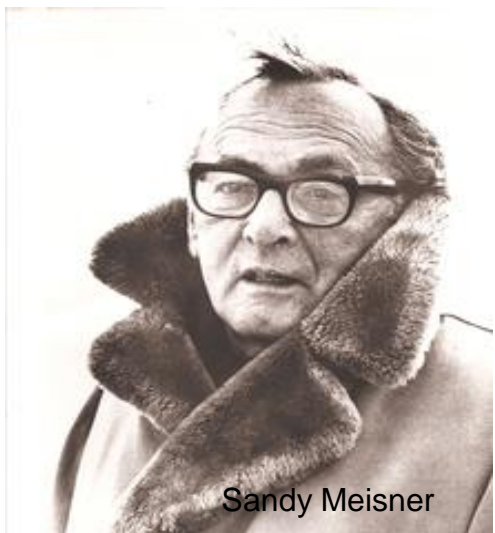




Stella Adler

## **Stella Adler (1901–1992)**

- setkala se se Stanislavským v Paříži a měsíc s ním pracovala



Sandy Meisner

## **Sanford Meisner (1905–1997)**

- učili své verze Stanislavského
- Meisnerova technika je dodnes rozvíjená – repetition exercises

# Herci ve filmu

- žáci Lee Strasberga – James Dean, Paul Newman, Al Pacino, Marilyn Monroe...
- žáci Michaila Čechova – Yul Brynner, Marylin Monroe, Anthony Quinn, Clint Eastwood...
- žáci Stelly Adler – Marlon Brando...



Marlon Brando ve filmu *Tramvaj do stanice Touha*, 1951



James Dean ve filmu *Na východ od ráje*, 1955



Marilyn Monroe, 1952