

Nadaud, Pierre

Michail Čechov a eurytmie Rudolfa Steinera

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 104-116

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-7>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78985>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20231130

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Michail Čechov a eurytmie Rudolfa Steinera

Mikhail Chekhov and Rudolf Steiner's Eurythmy

Pierre Nadaud

Abstrakt

Autor studie si klade za cíl porovnat pojetí herectví Michala Čechova a Rudolfa Steinera. Zkoumá, jak si odpovídají Steinerovo a Čechovovo učení ve třech základních konceptech Čechovovy techniky: *vyšší Já*, *psychologické gesto* a *pravdivá představivost*. Čechov začlenil učení eurytmie do výukových programů, které vytvářel a vedl, a proto v závěru autor hodnotí komplementární povahu Čechovova a Steinerova přístupu k tvorbě a vedení vzdělávacího programu pro herce a herečky.

Klíčová slova

Michail Čechov, Rudolf Steiner, herecký výcvik, eurytmie

Abstract

The author of the study aims to compare Mikhail Chekhov's and Rudolf Steiner's concepts of acting. He examines how Steiner's and Chekhov's teachings correspond in three basic concepts of Chekhov's technique: the *Higher Self*, *Psychological Gesture*, and *True Imagination*. Chekhov incorporated the teachings of eurythmy into the training programs he created and led, and therefore, in the conclusion, the author assesses the complementary nature of Chekhov's and Steiner's approaches to creating and running training programs for actors and actresses.

Key words

Mikhail Chekhov, Rudolf Steiner, actor training, eurythmy

Je mnoho důkazů o tom, jaký vliv měly na práci a dílo herce, režiséra a pedagoga ruského původu Michaila Alexandroviče Čechova antroposofické hnutí a eurytmie, které inicioval Rudolf Steiner. Liisa Byckling, autorka první vědecké biografie Čechova (BYCKLING 2000), ukázala, nakolik mu Steinerovo pojetí divadla a znalost eurytmie pomohly formulovat jeho vlastní koncepci divadelního umění a umožnily tak odlišit se od učení Konstantina Stanislavského.¹ Tento článek není zaměřený na hodnocení vlivu antroposofie na Čechova². Steinerovo divadelní myšlení a praxe jsou natolik rozvinuté, že je lze srovnávat s Čechovovým přístupem. Zdá se, že pověst esoterického charakteru antroposofie je hlavní překážkou ve studiu steinerovského pojetí herectví a umění pohybu: odrazuje od čtení Steinerových děl nebo naopak fascinuje.³ V obou případech je ohrožena možnost metodického zkoumání.

V tomto článku si dávám za cíl srovnat pojetí herectví Čechova a Steinera. Zkoumám, jak si odpovídají Steinerovo a Čechovovo učení ve třech základních konceptech Čechovovy techniky: *vyšší Já*, *psychologické gesto* a *pravdivá představitost*. Opírám se přitom o svou eurytmickou praxi a o texty, které ke Steinerovým dílům o eurytmii odkazují. Dále se opírám o Steinerovy přednášky věnované dramatickému umění, které pronesl v září 1924 v Dornachu (STEINER 2009a), o Čechovovo dílo vydané v USA v roce 1953, *To the Actor: On the Technique of Acting* (CHEKHOV 1953), a o Čechovovo dílo, které obsahuje všechny stránky rukopisu, z prvního vydání vyloučené, *On the technique of acting*, editorů Mela Gordona a Maly Powers z roku 1991⁴.

Herectví podle Čechova a podle Steinera

Michail Alexandrovič Čechov (1891–1955), synovec Antona P. Čechova, je znám jako jeden z nejbrilantnějších žáků Konstantina Stanislavského. Byl přijat do MCHT (Moskevského uměleckého divadla) v roce 1912. Po smrti Jevgenije Vachtangova v roce 1922 řídil Studio, vyučoval, režíroval a vedl soubor. Jeho koncepce vyučování herectví postupně dozrávaly a on je začal odlišovat od koncepcí svého mistra. Liisa Byckling spojuje úzce techniku vytváření postavy, kterou tehdy Čechov vypracoval, s tím, že se

1 K tématu vlivu antroposofie na Čechova viz (BYCKLING 2019).

2 Neil Anderson odpovídá přesně na tuto otázku v článku z roku 2011, kde stručně zmiňuje, za co Čechov vděčí Steinerovi (ANDERSON 2011). Monica Cristini v článku z roku 2019 konstatuje a zkoumá příbuznost mezi přístupy Steinera a Čechova k divadelní výuce. Vidí tuto příbuznost v pochopení lidského ducha, které se neomezuje pouze na psychologický přístup (CRISTINI 2019). Práce Cristini je nejbližší tomu, o co se snažím v tomto článku, i když se orientuji na pedagogiku divadla a pojmám učení Steinera a Čechova jako doplňující se celek: mám na paměti, že Čechov do svého studijního programu pro herce a herečky vždy začleňoval výuku eurytmie.

3 Franc Chamberlain se v článku z roku 2003 přimlouvá za odstranění veškerého esoterismu v pedagogice inspirované Čechovem (CHAMBERLAIN 2003). I Steiner v první přednášce z roku 1924 vyzývá k vyloučení z umění a výuky umění toho, čemu říká „tendence k symbolizování“. V umělecké oblasti je naopak potřeba opírat se pouze o „bezprostřední prožitky“ (STEINER 2009a: 17).

4 Tato druhá kniha, která obsahuje mimo jiné četné zmínky o eurytmii a její výuce, není dosud přeložena do češtiny. Proto odkazují na její francouzský překlad (CHEKHOV 2006).

v letech 1917–1920 seznámil s antroposofií a že od roku 1921 začal spolupracovat s ruským symbolistou a antroposofem Andrejem Bělým (BYCKLING 2007).

Když Stanislavskij rozvíjel svůj Systém, hledal prostředky, jak kontrolovat moment inspirace herce, inspiroval se východními praktikami. Se Suleržickým praktikoval cvičení inspirované jógou, buddhismem a hinduismem s cílem dosáhnout vyššího vědomí. Není vůbec překvapivé vidět Čechova, jak později nalézá podobné myšlenky u Steinera a začleňuje svůj koncept vyššího Já do své metody. Ve stejnou dobu nebyl spokojen s tradiční metodou práce na řeči a gestu. I tam se obrací ke Steinerovi a používá jeho kurz o divadle. (BYCKLING 2007: 106)

Podle Čechova herec „buduje postavu nejprve pomocí představitivosti, pak se snaží imitovat její vnitřní a vnější vlastnosti“ (BYCKLING 2007: 111), zatímco se Stanislavským „se herec snaží a nutí vymačkat ze sebe osobní city“ (Čechov citovaný v BYCKLING 2007: 111).

Čechov tedy vyzývá herce a herečky, aby pěstovali vzdálenost mezi svou osobností a svou uměleckou prací, a dokonce oddělovali „subjekt“, který je aktivní v procesu tvorby, od svých osobností. Tento „subjekt“ je skutečně záměrně a vědomě aktivní během procesu tvorby: je to on, kdo vybírá, rozhoduje a určuje, co považuje za správné, adekvátní (CHEKHOV 2006: 64–66). Tento subjekt – mnohem lépe než osoba zaslepená svými touhami a svým bojem o přežití – je kromě jiného nositelem „schopnosti rozlišit sílu dobra a zla“ (CHEKHOV 2006: 74) a tím nám umožňuje chápat dramatické výzvy divadelních děl, zatímco osobní vědomí by v nich vidělo jen hry o moc⁵. Protože tento pohled je pohledem shora a je totožný s morálním svědomím, označuje ho Čechov jako *vyšší Já*. A umělec, který se na svou existenci dívá z tohoto pohledu, získává „objektivitu humoru“ (CHEKHOV 2006: 74).

Ve svých hereckých kurzech, které vedl v roce 1924, uvádí Steiner podobné rozdíly a zakládá je na svědectví v té době známého herce, Josefa Lewinského⁶:

[...] nebyl bych v divadle schopen vůbec ničeho, říkal [Josef Lewinski], kdybych se spoléhal na způsob, jímž existuji na jevišti: malý hrbáč, s chraptivým hlasem a zcela ošklivým obličejem. Ten by nemohl být ničím. Ale tam – říkal – jsem našel něco, co mi pomohlo. Na scéně jsem ve skutečnosti vždy třemi lidskými bytostmi: první je ten malý křičící a ošklivý hrbáč [moje osoba]; druhá [postava], je někdo, kdo je zcela mimo toho hrbáče, je čistě ideální, zcela duchovní podstata a tuto bytost musím mít vždy před sebou; a pak jsem někým třetím: vyklouznu z obou těchto dvou prvních a jsem tou třetí a s druhou hraju na té první, na hrbáčovi, který kráká. (STEINER 2009a: 20–21)

5 „[...] herci nemusí být nezbytně zřejmé, nakolik při neschopnosti dobře rozlišovat dobro od zla hrozí, že jeho postava na scéně pozbude plastičnosti a jeho interpretace ztratí celou škálu nuancí. Je pak nucen vyjadřovat povšechně obecné pojetí moci a všechna možná klišé, tělesné tenze a jiné nánosy naruší jeho práci.“ (CHEKHOV 2006: 68)

6 Josef Lewinski, 1835–1907, herec charakterních rolí. Byl angažován do vídeňského Burgtheatru Heinrichem Laubem, kde vystupoval až do roku 1906.

Zkušenost nás tedy učí, že herci a herečky dospívají k jistému trojnému pohledu: vnímají se jako osoba, jako postava a ještě se prožívají jako subjekt řídící postavu a osobu v jejich interakcích. Na základě tohoto svědectví Steiner tvrdí, že to, co nazývá „trojčlenností“ herců, je „dovednost“, vědomý výdobytek. Steiner má v úmyslu kultivovat tuto trojčlennost každodenně, po způsobu hudebníka:

1. Cvičit se v poslechu vlastního hlasu a v důsledku poslechu vlastního těla tak, že osvobodíme „z hrтанu to, co je řečeno, jako kdyby hlas bzučel ve vzduchu kolem nás“ (STEINER 2009a: 21).⁷
2. Rozvíjet důkladnou schopnost pozorování gest, pohybů a chování svých současníků.
3. Pozorovat všechno s jistým humorem, neboť scénický umělec musí „být vždy nad tím, s čím pracuje, aby tomu dal tvar“ (STEINER 2009a: 23).
4. Pozorovat korespondenci mezi vlastním citěním a jevy světa (na příklad mezi barvami a citěním, chutěmi a emocemi) a dál s přesností pozorovat svůj vlastní vnitřní život, díky pečlivé rekapitulaci a rozjímání průběhu uplynulého dne i snů přicházejících ve spánku.⁸

Závěr, který Steiner vyvozuje z tohoto pohledu shora, je přesto prozaičtější než ten, který z něho těží Čechov. Pro Čechova je vyšší Já tvůrčí subjekt na způsob spisovatele, avšak Steiner dává do centra umělecké práce subjekt, který je současně umělec, filozof a řemeslník. Zatímco Čechov se zaměřuje na cvičení a posílení jedinečnosti kreativity herců, Steiner vykreslí cestu k větší umělecké svobodě a uvědomění. Hudební praxe nám skýtá jasný příklad steinerovského ideálu, v němž se úzce mísí pocity, myšlení a zručnost, nebo jinak řečeno poslech, znalost a dovednost. Praktikování hudby spojuje umění a vědu do jedné umělecké znalosti, která v sobě propojuje hudební citění a promyšlenou kompozici: harmonie je soubor pravidel založených současně na struktuře zvuku a na jeho poslechu. Tento hudební model je zásadní pro pochopení antroposofie a eurytmie.

7 K tématu důležitosti poznat své tělo a svou osobnost Steiner dodává: „Právě oklika přes řeč k tomu může mnoho přispět [k poznání vlastního těla a osobnosti], a to zcela zvláštním způsobem, neboť při poslechu vlastního hlasu se zcela instinktivně integruje i to ostatní z lidské formy [tzn. procítění vlastní tělesnosti]“ (STEINER 2009a: 21). *Sprachgestaltung* neboli „utváření řeči“ vyvinuté Steinerem a Marií Steiner von Sivers pro herce, řečníky a učitele lze nalézt v přednáškách nazvaných „Die Kunst der Rezitation und Deklamation“ (1912-1921), přeložených v publikaci *Creative Speech: The Formative Process of the Spoken Word* (STEINER-VON SIVERS and STEINER 2014) a „Methodik und Wesen der Sprachgestaltung (1919-1924)“, přeložených ve vydání *Poetry and the Art of Speech* (STEINER VON SIVERS and STEINER 1981).

8 V článku z roku 2012, *Rudolf Steiner al lavoro con l'attore: l'immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio*, Monica Cristini výstižně prezentuje hlavní linie Steinerova herectví, které si klade za cíl dát „nástroje pro ukotvení rozlišení mezi já, které tvoří, a já, které cítí“ (CRISTINI 2012: 64).

Pohybové umění Rudolfa Steinera

Eurytmie se rodí od roku 1911 z dvojího poznání: 1. je možné mít jasné vědomí toho, jak cítíme zvuky, které tvoří fonémy jazyka, 2. toto cítění je pohybové povahy.⁹ V roce 1919, ve svých přípravných poznámkách pro přednášku nazvanou „Povaha eurytmie“ přednesenou v Berlíně 14. září 1919, Steiner píše:

Pohybové umění nazývané eurytmie se zrodilo z imitace pohybů vnímaných a procítěných v lidské řeči skrze zvuky a řady zvuků.

Eurytmie činí viditelnými pohyby prováděné hrtanem a fonačními orgány.

Eurytmie není náhodný objev pohybů lidského jedince, ale transponované vykonávání jistých pohybů prováděných hrtanem a fonačními orgány. (STEINER 2009b: 48)

Tím, že naši pozornost zaměříme více na to, co je vyslovováno, než na to, co je slovy míněno, si přirozeně všímáme, že fonémy jsou nositeli různých, velmi přesných vlastností, které nacházejí své ekvivalenty v pohybech našich končetin. Například „š“, „f“ nebo „s“ jsou syčivé zvuky, které vybízejí k pohybu: „š“, lehký švih; „f“, široké máchnutí; „s“, vykreslení a ovládnutí dráhy. Další hlásky, „d“, „t“ nebo „k“ vznikají úderem a vybízejí k vizualizaci toho, co je zastavuje: „d“ nám dává chuť vidět to, na co dopadá, „t“ na co ťuká, nebo „k“ na co naráží. „R“ je zvuk vibrující, „l“ je zvuk tekoucí atd. (STEINER 2009a: 64). Fonémy jsou jistým způsobem spřízněny se „zvukovými gesty“.¹⁰

Ernst-Michael Kranich píše, že už od vědeckých prací Williama S. Condon z šedesátých let minulého století uskutečněných s použitím kamery, která natáčí zrychleně, víme, že mluvící osoba vykonává nepatrné pohyby od hlavy až k nohám. Téměř simultánně (s latencí pouhých 50 milisekund) naslouchající osoba vykonává tytéž nepatrné pohyby¹¹. Condonův popis je mimořádně přesný a soustřeďuje se na pozorování individuálních pohybů¹². S pomocí téhož filmového postupu se Serge Maintier zaměřil

9 „První den,“ napsala ve svých pamětech tanečnice Lory Smits, „mi [Rudolf Steiner] řekl, že musím získat pro každou samohlásku zvláštní pocit [...]. Pociťovala bych tedy charakter ‚a‘, ‚e‘, pochopila bych, že ‚i‘ vyžaduje vytáhnout se ven, zatímco ‚o‘ vyžaduje křivku, která se uzavře. [...] Pak začal mluvit o souhláskách a popsal vlastnosti ‚v‘, ‚b‘, ‚s‘ a zdůraznil velký kontrast mezi těmito pohyby a gesty samohlásek. [...] Se samohláskami jsme se pohybovali uvnitř sebe. Souhlásky naproti tomu vyžadují, abychom pochopili, co se děje kolem nás a abychom mohli reagovat.“ (STEINER 2009b: 10)

10 Autorem této formulace je Ernst-Michael Kranich (2006: 87).

11 Ve svých výzkumech o lidských interakcích rozvíjí William S. Condon koncept „synchrony“ (sbírka změn v těle objevujících se během mluvení) a „interakční synchrony“ (přesná koordinace forem tělesných pohybů mezi účastníky dialogu) (CONDON and OGSTON 1971: 150–173). Condon a Louis W. Sander dokonce prokázali synchronicitu mezi pohyby novorozence a řečí dospělých (CONDON and SANDER 1974).

12 „Tady jsou mikropohyby, které vykonává, když artikuluje první foném *w*: Jeho hlava se otáčí trochu doprava, dopředu a dolů. Současně se jeho oči začínají přivírat, ústa se otvírají, trup jde dopředu a točí se doprava, pravé rameno zůstává nehybné, zatímco jeho pravý loket, pravé zápěstí a prsty se pohybují v jistých směrech, které se nemění. Téměř všechny tyto pohyby si zachovávají stejný směr během doby, co trvá foném *w*. Některé pokračují ještě malou chvíli, ale když se modifikují, je to v souladu s ostatními změnami, které nastanou následně.“ (KRANICH 2006: 88)

více než Condon na předvídatelnost gest spojených s verbální produkcí. Ve spolupráci s laboratoří LIMSI CNRS Orsay pro modelaci dynamiky tekutin se soustředil na pohyby vzduchu způsobené mluvením (MAINTIER 2007). Navzdory velmi přesnému pozorování se Condon nezajímal o předvídatelnost těchto pohybů a gest (nesrovnává dva mluvící subjekty vyslovující jediný a tentýž foném). Naproti tomu jeho práce odhaluje všudypřítomnost pohybů a gest při mluvení: gesta a pohyby jsou látkou, jádrem intence řeči. Maintier díky své studii odhaluje, že mluvení může být pozorováno přímo jako sled tvořivých gest: gesta fonačních orgánů tvarují vzduch vypouštěný při mluvení. Tato gesta jsou v této druhé studii pozorována jako předvídatelná a opakovatelná.

Jsou to tato zadržaná gesta, tato „gesta v zárodku“ obývající lidskou řeč, jež se eurytmie snaží pozorovat, zvětšovat a činit vědomými a záměrnými. Tato gesta pracují na „ztvárnění imaginárního sochařského a malířského, hudebního, rytmického a melodického obsahu slov“ (STEINER 2008: 37). Eurytmie se tedy zmocňuje něčeho z řeči, co není myšlenkou nesenou diskursem (smysl) a ani reprodukováním anatomických postupů (striktně fyzické způsoby přednesu). Jako harmonie v hudbě zachycuje formu zvuků při poslechu, zachycuje eurytmie základní pocíťovanou formu řeči v přednesu. K tématu užívání eurytmie v herectví Steiner říká: „Řeč, která není formovaným gestem, je v podstatě něčím, co nemá pevnou půdu pod nohama“ (STEINER 2009a: 81).

Čechov a eurytmie

Čechov se účastnil Steinerovy přednášky v roce 1922, navštěvoval po dobu několika let kurzy eurytmie v Moskvě a pokračoval v návštěvách kurzu během svého berlínského exilu po roce 1928 (ASHPERGER 2008: 26, 39). Vyučoval eurytmii ve svých hereckých souborech během své kariéry pedagoga a režiséra, praktikoval ji například, když zkoušel *Hamleta* v roce 1923 i při adaptaci románu Bělého *Petrohrad* (BYCKLING 2007: 110) a také při trénincích ve své škole v Anglii, kde byl výukou eurytmie pověřen specializovaný profesor.¹³ Byckling přináší svědectví o nadšených reakcích Marie Knebel, jež byla studentkou Stanislavského i Čechova, jak virtuózně její profesor dokázal „převést do gest písma slov“ (BYCKLING 2007: 126). Tato praktika umožňuje pochopit a zesílit přítomnost gesta v srdci verbálního projevu.¹⁴

Čechov převzal tuto koncepci procítěného gesta spojeného s chtěným záměrem a prožitou emocí a přenesl ji do procesu tvorby postavy, stejně jako do práce porozumění divadelním textům¹⁵. Vynalézá tvůrčí postup, při kterém požaduje od herců

13 „V Dartington Hall obsahoval trénink hodiny eurytmie a přednesu (ve steinerovském pojetí) a Čechov zaslal do Goetheanuma žádost o profesora specializovaného v těchto oborech. Úkol byl svěřen Alici Crowterové, která později zavedla tato umění v Austrálii.“ (ANDERSON 2011: 169)

14 Kromě jiného umožňuje tato praktika sloučit v jednom syntetickém uměleckém gestu psychologické interpretace divadelních textů a fyziologické praktiky přednesu.

15 V roce 1917, Čechov promýšlel své první poznatky, které provázely jeho studium eurytmie, a napsal: „Obrátil jsem tehdy své myšlenky k použití ‚gesta‘, které má na divadle tak mocný účinek na psychiku, a uvědomil jsem si, že každá hra, každá postava, každá scéna, každý kostým, dekorace, režie, proslov

a hereček, aby vyjádřili širokým gestem, které má začátek a konec, co cítí postava a jaké jsou její záměry v nějaké scéně, nebo v celém dramatickém díle. Tento postup nazývá *psychologické gesto*. Jeho prvotním cílem je „včlenit gesto do řeči“¹⁶, to znamená učinit vědomými gesta, která obývají řeč a duši postav, tím, že je fyzicky projeví. Schopnost „snadno včlenit do tělesného prvku vnitřní mobilitu duše a ducha“ (STEINER 2009a: 29) je ostatně pro Steinera tím, co charakterizuje specifickou schopnost herců a hereček. *Psychologické gesto* tuto schopnost rozvíjí a posiluje. Dále je jeho funkcí jim poskytnout neintelektuální znalost pohnutek, emocí, vnitřní atmosféry a duševních stavů nějaké postavy v dané situaci nebo v celé hře. Ve své koncepci *psychologického gesta* Čechov tvrdí, že existuje výrazová kontinuita mezi všemi našimi emocemi, úmysly a pohyby našich končetin. Gesto je pro Čechova společným základem fyzického a psychického, materiálního a duchovního:

Můžeme tedy říci, že stejný pohyb se vyjadřuje fyzicky v jednom případě (gesto) a psychologicky v případě jiném (záměry a obrazy); „psychologické gesto“ znamená současně gesto samo o sobě i pocity, které jsou s ním spojeny. Použijeme tedy tento termín pro skutečně viditelná gesta, stejně jako pro gesta neviditelná, virtuální. (CHEKHOV 2006: 113)

Je tedy možné probudit naši citlivost s pomocí jistých základních fyzických gest, jak Čechov navrhuje v páté kapitole své knihy *Hercova cesta*,¹⁷ pohybem, který jde od fyzického k psychickému. Přitom hlavní poslání *psychologického gesta* je v opačném směru, od psychického k fyzickému, kdy má herci a herečce pomoci krystalizovat a „zpřesnit onen pestrý svět rodících se obrazů“ (CHEKHOV 2006: 114), kterým je jeho intuice během objevování role.

Tvůrčí představivost

To, jak Čechov formuje herce a herečky, je zaměřeno hlavně na kultivování jejich tvůrčích schopností. Přeje si z nich udělat tvůrce, ekvivalent spisovatelů, malířů nebo sochařů, a ne pouhé interprety, kteří svou osobnost propůjčují různým postavám. Jedno ze cvičení navrhované v knize *Hercova cesta* spočívá pro herce či herečku v požadavku vymyslet si nějakou vlastní postavu (ČECHOV 2017: 157). Aby dosáhli tohoto cíle, předpokládá Čechov, že herci musejí kultivovat současně oddělení osobního *já/vyššího Já* a *pravdivé představivosti* (CHEKHOV 2006: 59), jedno nejde bez druhého.

Antinomie mezi osobním a vyšším *Já* má svůj původ ve dvou odlišných a komplexnějších směrech našeho myšlení, dvou pólech naší pozornosti. První z těchto pólů má svůj původ v pozornosti k současné nebo připomínané smyslové zkušenosti. Prožít

(pronesený přes gesta Eurytmie) – jedním slovem všechno, co publikum vidí a slyší na jevišti, lze vyjádřit jako živoucí a sugestivní ‚gesto‘ se svými specifickými vlastnostmi“ (CRISTINI 2019: 346).

16 Tento výraz je Čechovovou citací Steinera (CHEKHOV 2006: 121).

17 „[...] svým citům nemůžeme přímo rozkazovat, ale můžeme je jistými nepřímými prostředky lákat, provokovat a přemlouvat.“ (ČECHOV 2017: 173)

váme se jako „osoba ve světě“ definovaná svým psychologickým životem a svou komunikací s ostatními. Druhý z těchto pólů pramení v pozornosti, kterou věnujeme svým pocitům. Tehdy se prožíváme jako ten nebo ta, kdo „vnímá svět v sobě“, orientovaný, orientovaná k ozvěnám světa ve svém duchu a ve svém cítění¹⁸. Navrhují označit první pól naší pozornosti jako „vztahová existence“ a ten druhý jako „vnitřní život“¹⁹. Umělecká představitost, kterou chce Čechov rozvíjet, je vázána na náš vnitřní život a nikoli na naši vztahovou existenci. A protože je vázána na náš vnitřní život, prezentuje představitost z hlediska naší vztahové existence, která je zakotvena ve smyslové zkušenosti, paradoxní charakteristické rysy. V následující tabulce tyto rysy představitosti vysvětlují podle každého z oněch dvou pólů.

	Vztahová existence (zakotvena v naší smyslové zkušenosti)	Vnitřní život (zakotven v našich pocitech)
Povaha činnosti	Představitost je reprodukováním nedávné zkušenosti nebo vzpomínky	Představitost je současně percepcí a produkcí (Čechov mluví o „vizualizaci“)
Typ pravdivosti	Obraz je přesný, protože se shoduje se současnou nebo minulou zkušeností	Obraz je pravdivý nebo správný, protože představuje vnitřní koherenci (Čechov říká, že je „autonomní“)
Způsob prezentace obrazu	Obraz je pouhým nástrojem našeho myšlení	Obraz se nám zdánlivě vnucuje (Čechov říká, že je „objektivní“)

Obraz současně vytvářený a vnímaný

Když jsme zapojeni do smyslové zkušenosti, představitost umožňuje prostřednictvím obrazů reprodukovat zkušenosti, které získáváme nebo jsme získali. Když se více zaměříme na vnitřní život, obraz je tvárný, Čechov říká „flexibilní“ (CHEKHOV 2006: 53), to znamená, že se více podřizuje naší vůli. Čechov pro vyjádření skutečnosti, že obrazy zároveň vnímáme a vytváříme, používá termín „vizualizace“ (CHEKHOV 2006: 51). Kromě toho, obraz už není ve vztahu s minulou nebo přítomnou zkušeností, ale s jinými obrazy. Stejně jako je zkušenost to, co tvoří náš jediný svět, když se naplno zapojíme do naší vztahové existence, představitost je to, co tká náš svět, když se ponoříme do vnitřního života.

18 Annick de Souzenelle právě tak rozlišuje, ale neodděluje lidský vztahový a duševní život a nazývá je „člověk v kosmu“ (vztahový a psychologický život a komunikace) a „kosmos v člověku“ (duševní život a vědomí o ozvěnách světa v člověku) (SOUZENELLE DE 2010: 47).

19 Tento termín ostatně Čechov v citovaných dílech často používá.

Vnitřní koherence obrazu

Pravdivost obrazu vytváří jeho soulad se smyslovou zkušeností. Když se orientujeme na svůj vnitřní život, pozorujeme také jistou pravdivost obrazů, ale ta není vázána na soulad se smyslovou zkušeností. Čechov používá několik termínů: mluví o „autonomii“ tohoto imaginárního světa, o „správnosti“ obrazů, o specifické „logice“ nebo o „po sobě jdoucí pravidelnosti“ (CHEKHOV 2006: 52–53). Konečně cituje Goetha, který ve své metodě zkoumání rostlin a minerálů vytváří termín „exaktního objevu“ (CHEKHOV 2006: 52–53). Jde zde o možnost posuzovat výtvarné dílo duchem a jejich objektivitu. Všechny tyto termíny jsou v uměleckém prostředí užívány²⁰.

Obraz, který na nás působí

Koherentní, správný, autonomní obraz má tedy vnitřní vlastnosti, které mu umožňují na nás působit. Podle svědectví malířů a spisovatelů může navíc obraz vyprodukovaný naší vůlí tuto vůli ovládnout. Jeví se nám, jako by byl nadaný vlastním životem (někteří spisovatelé například dosvědčují, jak vymyšlené postavy rozhodují o rozuzlení zápletky). Čechov tehdy mluví o „objektivitě imaginárního světa“ (CHEKHOV 2006: 50). Na tomto místě Čechov vášnivě diskutuje o otázce, jestli zdrojem těchto výtvarů ducha je odraz zkušenosti (osobní *já* a vztahový život) nebo jestli tento imaginární svět pochází celý z představivosti (*vysší Já* a vnitřní život). Čechov tak opouští jednu důležitou vlastnost představivosti, kterou Steiner přejal od Goetha a zachoval ji. Podstatou této vlastnosti je umožnit empirickou zkušenost a pozorování, ale také *se* žít touto zkušeností a pozorováním: svět, který nás obklopuje, není pouze světem osobních zájmů, úvah nebo egoistického kalkulu, je také světem plným forem, které intenzivně komunikují s naší představivostí.

V jedné přípravné poznámce k přednášce věnované eurytmii z ledna 1920 navrhuje Steiner opatrnou definici umění a tvorby. Píše: „*Umění vzniká: buď na základě pozorování, s tím, že se vyhneme konceptualizaci, nebo na základě prožitého, aniž se stane reprezentací*“ (STEINER 2009b: 57). Steiner upozorňuje v těchto řádcích na to, jaký vztah spolu udržují myšlení a umělecký prožitek. Pozorování světa je zdrojem umění za podmínky, že je vyloučena pojmová aktivita, která se snaží vysvětlovat (například zjišťovat vztahy příčiny a následku). Prožívání světa je zdrojem umění za podmínky, že se nevyčerpá v jediné myšlence: umění se snaží zakonzervovat, přepsat to prožité, spíše než by ho pojmenovalo (jde o to, dát pocítit radost a přepsat ji tak, aby se dala předat, a nikoli radost zaznamenat nebo o ní informovat). Jak jsem již uvedl, Steiner nabízí ve svých kurzech pro herce a herečky řadu pozorovacích cvičení, která dávají do souvislosti náš vnitřní svět a svět kolem nás. Některá cvičení vedou k prohloubení našeho vnímání korespondence mezi předměty našich smyslů a jejich rezonancí v na-

20 Ohlasy tohoto přístupu lze nalézt v úvahách Jacquese Lecoqa o „základním gestu“ (*geste essentiel*), „básnické pospolitosti“ (*le fond poétique commun*), „správném gestu“ a „oprávněném gestu“ (*geste juste et geste justifié*). Viz např. (LECOQ 1997: 33–34, 77–78).

šem vnitřním prožívání: mezi barvami a pocity, chutěmi a emocemi, živly a fonémy a jinými. Všechna tato cvičení pozorování a všechna tato poznání prostřednictvím duchovně-fyzických gest umožňují se lépe orientovat v tomto světě imaginace a napomáhají k jeho ztvárnění a sdílení.

Závěr

Čechov vidí ve scénickém umění svébytnou tvůrčí činnost, nikoli pouze umění interpretační. Ztělesnění postavy má pro něj stejnou hodnotu jako vytvoření této postavy v psaném dramatu. A stává se někdy, že herci stvoří svou vlastní postavu, která se stane univerzální figurou, například Chaplinův tulák Charlie.

Steinerova eurytmie se snaží vrátit tělo řeči tím, že cvičí herce, aby vyjadřovali výrazový gestický obsah fonémů. Čechov přebírá toto cvičení, které umožňuje vnést gesto do řeči a význam do gesta, a realizovat tak divadelní umění či „Jevištní umění, které gesto používá, ale nenechává člověka zmizet zcela v gestu; nenechává ani člověka objevit se zcela v řeči“ (STEINER 2009a: 65). Čechov vytváří svou koncepci *psychologického gesta* ze základního poznání eurytmie (schopnost vyjádřit pohyby duše a ducha tělesným gestem). Steiner ovšem hodlá eurytmií kultivovat naše gestické vyjádření zvuků řeči a učinit vědomými ty vztahy, které tvoří jeho obecnou formu, stejně jako hudebník kultivuje své vnímání rozpětí mezi zvuky. Tato „harmonie řeči“ je kolektivní a objektivní skutečností, protože se nespolehá na nějakou individuální inspiraci, ale snaží se ustavit vztahy, které může studovat každý pro svůj vlastní prospěch. Oproti tomu, *psychologické gesto* v pojetí Čechova stojí na individuální tvorbě, jež je podle něj rovněž objektivní a jež si bere za základ nikoli pevný svět, řeč, ale emoci nesenou situacemi, v nichž se vyvíjejí postavy každého dramatického díla. Steiner se tedy opírá o kolektivní realitu, aby vybudoval jakousi „harmonii hereckého umění“, zatímco Čechov hodlá kultivovat individuální schopnost, aby odhalil v každém představení nové skutečnosti. Ukazuje se tedy, že obě tyto práce se v hereckém výcviku doplňují, poněvadž jedna, Steinerova eurytmie, umožňuje poznat a kultivovat řeč a identifikovat její vlivy na vnímání, a druhá, Čechovovo cvičení kreativity, umožňuje z této řeči stvořit individuální dílo. To ostatně Čechov zdůrazňuje:

Herec, který pracoval na vokalizaci a využil eurytmie, aby oživil každý zvuk, z toho výtěží velkou výhodu. Zaprvé, kvalita jeho scénické řeči a celé jeho bytosti získají vnitřní harmonii a krásu [...]. Zadruhé, zvuk se stane spolehlivým poslem tvůrčích záměrů herce. Zatřetí, v jeho citové výbavě se probudí jemné pocity a budou pro něj podle libosti přístupné. Za čtvrté, naučí se používat hlas, aby mohl svou postavu tvořit s více nuancemi. (ČECHOV 2006: 136)

Konečně, Steiner i Čechov zdůrazňují polaritu existující v nás mezi osobní racionální bytostí a bytostí citovou a morální. Ale Steiner nepřisuzuje činnost představivosti jedinému pólu, jako to dělá Čechov. Nedefinuje umění činností představivosti, ale

dialogem mezi představivostí a pozorováním vnější i vnitřní reality. V tomto dialogu se pro Steinera otevírá prostor pro poetičnost smyslové zkušenosti a pro zhmotnění uměleckého díla.

Bibliografie

- ANDERSON, Neil. 2011. On Rudolf Steiner's Impact on the Training of the Actor. *Literature & Aesthetics* 21 (2011): 1: 158–174.
- ASHPERGER, Cynthia. 2008. *The Rhythm of Space and the Sound of Time Michael Chekhov's Acting Technique in the 21st Century*. Amsterdam/New-York: Rodopi B.V., 2008.
- BYCKLING, Liisa. 2000. *Mikhail Chekhov v západnom teatre i kino* [Michail Čechov in Western Theatre and Film]. St. Peterburg: Akademicheskii proekt, 2000.
- BYCKLING Liisa. 2007. Mikhaïl Tchékhev et la philosophie religieuse en URSS dans les années 1920 [online]. *Revue Russe* 29 (2007): 101–113. [citováno dne 13.10.2022]. Dostupné online na: https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2007_num_29_1_2307.
- BYCKLING, Liisa. 2019. Michael Chekhov, Spirituality, and the Soviet Theatre [online]. *Culture Crossroads* 14 (2019): 1: 127–138. [citováno dne 13.10.2022]. Dostupné online na: <https://culturecrossroads.lv/index.php/cc/article/view/97>.
- CHAMBERLAIN, Franc. 2003. Michael Chekhov: Pedagogy, Spirituality, and the Occult [online]. *Academic Electronic Journal in Slavic Studies* (2003): 4. Toronto: Slavic Quarterly. [citováno dne 13.10.2022]. Dostupné online na <http://sites.utoronto.ca/tsq/04/chamberlain04.shtml>.
- CHEKHOV, Michael. 1953. *Être acteur, Technique du comédien*. Paris: Pygmalion, 1953.
- CHEKHOV, Michael. 2006. *L'imagination créatrice de l'acteur*. Paris: Pygmalion, 2006.
- ČECHOV, Michail. 2017. *Hercova cesta. O herecké technice*. Př. Zoja Oubramová. Praha: AMU, KANT, 2017.
- CONDON, William S. and William D. OGSTON. 1971. *Speech and body motion synchrony of the speaker-hearer*. In David L. Horton and James J. Jenkins (eds.). *Perception of Language*. Columbus: Charles E. Merrill, 1971: 150–173.
- CONDON, William S. and Louis W. SANDER. 1974. Synchrony Demonstrated between Movements of the Neonate and Adult Speech. *Child Development* 45 (1974): 2: 456–462.
- CRISTINI, Monica. 2012. Rudolf Steiner al lavoro con l'attore: l'immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio [Rudolf Steiner při práci s hercem: tvůrčí imaginace jako klíč ke studiu postavy]. *Acting Archives Review* 2 (2012): 4: 36–67.
- CRISTINI, Monica. 2019. Psychological Gesture, Concentration and Meditation on Character Development with Rudolf Steiner and Michael Chekhov. *Medicina nei secoli arte e scienza* 31 (2019): 2: 335–354.
- KRANICH, Ernst-Michael. 2006. *L'homme et son corps: anthropologie anatomique, physiologique et psychologique*. Laboissière-en-Thelle: Triades, 2006.
- LECOQ, Jacques. 1997. *Le corps poétique*. Arles: Actes Sud, 1997.
- MAINTIER, Serge. *Speech – Invisible Creation in the Air* [online]. 2007. [citováno dne 21.1.2023]. Dostupné online na: <https://www.youtube.com/watch?v=i6eFtohBEWA>.

- SOUZENELLE DE, Annick. 2010. *Symbolismus lidského těla*. Př. Miroslav Šebela. Praha: Malverne, 2010.
- STEINER, Rudolf. 2008 [GA279]. *Eurytmie jako viditelná mluva*. Př. Jan Dostal. Hranice: Fabula, 2008.
- STEINER, Rudolf. 2009a [GA282]. *Cours aux acteurs, Art de la parole et art dramatique*. Yverdon-les-Bains: Éditions Anthroposophiques Romandes, 2009.
- STEINER, Rudolf. 2009b [GA277]. *L'eurythmie, parole visible*. Laboussière en Thelle: Triades, 2009.
- STEINER-VON SIVERS, Marie and Rudolf STEINER. *Poetry and the Art of Speech* [online]. *London School of Speech Formation*. 1981. [citováno dne 21.1.2023]. Dostupné online na: https://rsarchive.org/Lectures/GA281/English/LSF1981/PoeSpe_index.html.
- STEINER-VON SIVERS, Marie and Rudolf STEINER. 2014. *Creative Speech: The Formative Process of the Spoken Word*. Forest Row: Rudolf Steiner Press. 2014.

doc. MgA. Mgr. Pierre Nadaud PhD.

Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta,
Vedoucí Atelieru fyzického divadla
Mozartova 1, 662 15 Brno, Česká republika
pnadaud@post.jamu.cz

[yorick]

Pierre Nadaud je tanečník a herec, který se věnuje choreografii a fyzickému divadlu, autor více než čtyřiceti představení kombinujících silnou poetiku a vrstevnatou dramatickou koncepci. Vysokoškolský pedagog, vedoucí workshopů, kouč a mentor specializující se na choreografickou tvorbu a herecký výcvik (komedie a klaunství). Tvůrce uměleckých vzdělávacích projektů a koordinátor učitelských týmů. V současné době se zaměřuje na vlastní scénickou tvorbu, facilitace umělecké kolektivní práce, studuje již tři roky eurytmii a vyučuje komediální herectví.

Pierre Nadaud is an artist, dancer, and comedian, competent in the field of choreography and physical theatre, author of more than forty pieces combining strong poetics and layered dramatic conception. He is also a university instructor, workshop leader, coach, and mentor specialising in choreographic creation and actor training (comedy and clowning), as well as a creator of elaborated artistic educational projects and coordinator of teacher's teams. He is used to carrying out projects with many types of institutional partners. Nadaud focuses on the art of facilitating artistic collective work, on eurythmy, and teaching of acting.

