

Mihail Cehov

sau

Calea discipolului revoltat

Conf. univ. dr. Ioana Visalon
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
ioana.visalon@ugal.ro

Abstract

This article analyzes the ways in which the own artistic researches and biography had shaped the pedagogical method of Michael Chekhov. "The most brilliant of my students" in Stanislavski's words, Mikhail/Michael Chekhov, the grandson of the great playwright, is one of the most important acting school creators of the 20th century. He trained or influenced some of the most brilliant american theater pedagogues and actors, including Stella Adler, Mala Powers, Gregory Peck, Gary Cooper, Yull Brynner, Clint Eastwood, Anthony Quinn or Marilyn Monroe. His theatrical research aimed to provide an acting technique that would stimulate access to imagination, without appealing to the actor's personal affective memory - the main tool in Stanislavskian pedagogy.

Key words: Michael Chekhov, acting method, creative imagination, theater pedagogy

Numit de către Stanislavski *cel mai strălucit dintre studenții mei*, Mihail Cehov (cunoscut, mai apoi, în Statele Unite, sub numele de Michael Chekhov), nepotul marelui dramaturg, este unul dintre cei mai importanți creatori de școală ai secolului al XX-lea. A format sau influențat, la rândul său, o pleiadă de străluciți pedagogi de teatru și de actori, printre care Stella Adler, Mala Powers, Gregory Peck, Gary Cooper, Yull Brynner, Clint Eastwood, Anthony Quinn sau Marlyn Monroe. Cercetările sale teatrale au vizat crearea unei tehnici care să stimuleze accesul la imaginație, fără a mai face apel la memoria afectivă personală a actorului-principalul instrument de activare al energiei creatoare în pedagogia stanislavskiană. Concepția sa teoretică a fost rezultatul direct al căutărilor sale ca artist, ca actor. Considerat a fi unul dintre cei mai mari actori ruși ai epocii sale, Mihail Cehov a creat roluri de o asemenea originalitate, lirism și combustie emoțională încât și-a uimit, pur și simplu, nu doar publicul, care îl adora, ci și colegii de scenă și

regizorii cu care a lucrat. Extraordinara sa dăruire în lucrul asupra rolului se împletea cu o nesecată bucurie a jocului, cu un umor neobosit și plin de candoare.

Fervoarea căutărilor sale ca actor este sursa primară a pedagogiei sale, în cazul său, opera teoretică fiind intrinsec legată de parcursul artistic și uman. Cred că tocmai această legătură directă cu practica scenică este profund caracteristică pedagogiei cehoviene, motiv pentru care voi urmări în cele ce urmează un traseu biografic ale cărui principale jaloane artistice și umane marchează și descoperirile de ordin teoretic.

Născut în 1891, la Sankt- Petersburg, Mihail Cehov a manifestat încă din copilărie un viu interes pentru jocurile teatrale și se amuza imitând diferiți cunoscuți sub privirile încurajatoare ale dădacei sale, spectator fidel al producțiilor lui improvizate.

Luam prima haină interesantă, care îmi cădea sub ochi, amuzându-mă să descopăr cine puteam deveni îmbrăcând-o. Aceste improvizații puteau să ia un ton serios sau comic, funcție de costumul ales, dar, orice făceam, dădaca mea sfârșea prin a râde în hohote, până la lacrimi.¹

La numai 16 ani, Cehov este admis la Școala Dramatică patronată de controversatul scriitor Alexei Suvorin. La doar doi ani de la admitere, timp în care a excelat în roluri comice, este distribuit în rolul titular din spectacolul *Țarul Fiodor Ivanovici* de Alexei Tolstoi. Fotografia- document redă un chip puternic grimat, aproape o mască, de o expresivitate grotescă.

Spectacolul a fost jucat în fața țarului Nicolae al II-lea, care, foarte impresionat de performanța lui Cehov, îl întreabă, cu naivitate, pe actor: *Și cum faceți să nu vă cadă nasul fals?*

Actor de o extraordinară capacitate de transfigurare, al cărui joc îmbina magistral realismul emoției cu o debordantă inventivitate în compunerea personajului², Michael Chekhov și-a consolidat cariera sub directa îndrumare a creatorului *Sistemului*, Constantin Stanislavski. Se face remarcat încă de la debutul său pe scena Studioului Experimental al Teatrului de Artă, obținând, în stagiunea 1912-1913, roluri secundare în numeroase spectacole, inclusiv în legendarul *Hamlet* al lui Gordon Craig.

¹ Mel Gordon, prefața, Michael Chekhov *On the Technique of Acting*, de Harper Paperbacks, 1993, p.7

² Cf *ibid.*, p.12.

Mel Gordon relatează³ un prim moment de contradicție între maestru și tânărul său discipol. Se pare că, după o reprezentație a spectacolului *Bolnavul închipuit*, Stanislavski i-ar fi reproșat lui Chekhov, care juca rolul unuia dintre medici, că *s-ar fi distrat prea mult în rolul său*. Remarca l-ar fi descumpănit amar pe tânărul actor-*Bolnavul închipuit nu este o comedie? Nu ar trebui totuși să ne și amuzăm puțin?* Acest episod, conține, cred eu, aidoma povestirilor zen, o interogație neașteptat de profundă, un fel de radiografie instantanee a unei provocări importante în epoca post-stanislavskiană.

Este suficient să joci cu totală asumare situația comică? E întotdeauna valabilă indicația: ”joacă tu sincer, fii adevărat în situație, că iese ea, comedia, de la sine”? Ei bine, practica arată că **nu întotdeauna ”comedia iese de la sine”**. Simpla asumare a situației, oricât de sinceră, nu poate rezolva întotdeauna problema. Dintre numeroasele exemple pe care le-am întâlnit, îmi permit să amintesc un spectacol cu *D’ale carnavalului*, de I.L. Caragiale, mai precis, celebra scenă a *Catindatului – Știi s-o scoți? Scoate-o!* Asumarea situației era totală, actorul juca durerea de dinți cu o asemenea credință încât stârnea mila și empatia spectatorului. Doar că e greu să râzi de cineva care stârnește mila. Dacă pe primul plan este **asumarea situației**, în cazul nostru, durerea de dinți și nu **caracterizarea personajului** -pe cine doare măseaua?- comedia **nu are șanse** să apară pentru că durerea nu este comică.

Practica teatrală demonstrează de sute de ani că unul dintre resorturile fundamentale ale comediei este bucuria jocului. Bucuria de a te juca de-a personajul, nu neapărat de a-l întruchipa pur și simplu. De a-l caracteriza, de a-l comenta, de a-l caricaturiza. Cu deplină asumare a jocului de-a personajul și nu doar a situației. Asumarea situației este, deci, o condiție necesară, dar nu întotdeauna suficientă pentru ca mecanismul comic să funcționeze.

Nu vom ști, din păcate, cine avea dreptate, dacă Stanislavski a amendat un puseu de cabotinism deranjant al tânărului actor sau dacă maestrul făcea un exces de rigoare, care reteza neinspirat bucuria jocului. Episodul acesta conține, *in nuce*, un punct de divergență important între cei doi mari pedagogi. Cehov va fi din ce în ce mai interesat de caracterizarea personajului, de definirea unei tehnici care să permită actorului să creeze personaje, nu plecând de la propria sa biografie, ci de la apelul la imaginația creatoare.

Pentru artiștii cu imaginație dezvoltată, imaginile sunt entități vii, la fel de reale în ochii sufletului precum sunt obiectele ce ne încojoară pentru

³ Cf. *Ibid.* p.10

*ochii noștri fizici. Apariția acestor entități vii și face să vizualizeze o viață interioară, să participe la fericirea sau suferințele evocate astfel, răsând sau plângând, arzând de focul acestor sentimente.*⁴

Poate nu întâmplător, primul mare succes îl va avea Cehov în spectacolul experimental *Epava „Bunei Speranțe”* de Herman Heijerman, regizat de către un alt viitor important creator de școală, Richard Boleslavsky, cofondatorul (împreună cu Maria Ouspenskaya) al American Laboratory Theatre, principal focar de diseminare a pedagogiei stanislavskiene în America. Mihail Cehov reușește să facă dintr-un rol minor, Kobe, un pescar sărac, adevărata revelație a spectacolului, atrăgându-și reproșul că a depășit intențiile autorului. Potrivit cronicilor vremii, în interpretarea lui Cehov, grație unei adevărate magii a gestului și a machiajului, Kobe era o stranie creatură, de un intens lirism, un adevărat căutător al adevărului, inocent și tulburător⁵.

Transgresarea intențiilor autorului și ale piesei, este, de altfel, un concept ce va sta mai târziu la baza cercetărilor teatrale întreprinse de Cehov, depășind cadrul propus de *Sistemul* lui Stanislavski. Cariera sa pedagogică este rezultatul firesc al căutărilor și experiențelor sale de actor. După o perioadă de asimilare a jocului realist promovat de Stanislavski, la Teatrul de Artă, Cehov se lansează în căutarea unei modalități proprii de interpretare. Tehnica pe care o va preda ulterior se cristalizează, aproape de la sine, în lucrul la diferite personaje.

Apetența sa pentru inovație și plăcerea de a imagina îl conduc la realizarea unor creații pe cât de remarcabile pe atât de contestate. Una dintre aceste creații, rolul alcoolicului Fribe, din *Festivalul Păcii*, de Vakhtangov a fost o adevărată revelație. Evitând clișeele reprezentării beției, Cehov a adus în scenă un personaj în plină disoluție, al cărui corp părea că se dezintegrează sub ochii spectatorului, ale cărui mișcări deveneau din ce în ce mai lente, până spre finalul spectacolului, când *ralenti*-ul se topea în nemișcare totală, în moarte.

Primul rol, despre care există informații certe că Cehov l-a creat plecând de la o anumită imagine mentală a personajului, este rolul Caleb, din adaptarea după *Greierele din horn* de Charles Dickens, la Primul Studio al Teatrului de Artă, în 1915. Vizualizarea unui anume bătrân așezat pe un scaun a fost punctul de pornire pentru crearea acestui personaj. Încet, încet și-a

⁴ , Michael Chekhov *On the Technique of Acting*, de Harper Paperbacks, 1993, p.52

⁵ Cf. *ibid.* p.11

imaginat acțiunile acestui bătrân, ajungând să creeze un personaj care „îmbina o morbiditate de sorginte dostoevskiană cu o enormă iubire pentru fiica sa oarbă”⁶, interpretare pe care, de altfel, Stanislavski ar fi descris-o ca fiind „aproape strălucitoare”.

*Vakhtangov ne-a povestit despre Michael Chekhov, care era capabil să își dedubleze personalitatea într-o măsură incredibilă; i-a uimit pe ceilalți actori cu performanța sa în Caleb, făcându-i să plângă împreună cu el, ca să nu mai vorbim despre efectul pe care îl avea asupra publicului, după care făcea cu ochiul celor din culise, șoptea glumițe partenerilor de scenă, se prostea și se distra pe scenă. Cum era posibil? Ce mai însemna și asta? Putea fi tolerat un astfel de comportament, având în vedere nevoia de disciplină a Studioului? Cum se potrivea asta cu nevoia de concentrare pe care o propovăduia Vakhtangov?*⁷

Plăcerea de a caricaturiza, de a imagina personajul, de a-l „desena” pe ecranul interior al minții, în loc de a face apel la memoria afectivă, determină punctul de plecare al unui alt rol memorabil-Frazer din *Potopul* de Henning Berger, montat de Vakhtangov, la Primul Studio, în 1915.

Frazer, micul afacerist falit, este interpretat la dublu de Cehov și de Vakhtangov, între care exista o veche rivalitate artistică.

Cehov construiește personajul pornind de la imaginea unui om care încearcă inconștient să intre pe sub pielea oamenilor, pentru a ajunge la un contact uman cât mai profund, pentru a atinge fizic inimile lor. Tușele caricaturale apășate, gesticulația amplă, mersul caraghios, cu genunchii îndoșiți, i-au adus nu puține critici din partea celor care erau deranjați de grotescul accentuat al interpretării. Totuși, succesul de public a fost atât de categoric, încât, nu numai că Vakhtangov a preluat Frazer-ul lui Cehov, dar și alți actori care au fost apoi distribuiți în acest rol, au reluat fidel interpretarea sa „neortodoxă”.

În anii ce urmează, reputația sa de actor original și independent se consolidează, pe parcursul celor douăsprezece spectacole în care joacă roluri principale însă viața sa personală și sănătatea sunt bulversate. Tulburările sociale determinate de revoluția bolșevică și pierderea unora dintre cele mai apropiate rude îi afectează echilibrul mental și capacitatea de a juca. Crizele

⁶ Cf. *ibid.* p.14

⁷ Yury Vavadsky, Evgheny Vakhtangov, Progress Publishers, Moscova 1959, traducere în engleză de Doris Bradbury, 1982 <http://www.chekhov.net/>

de depresie și de alcoolism se agravează. Insuccesul suferit în *Malvolio* din *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare îi va declanșa, imediat după premiera spectacolului, o criză de paranoia devastatoare, urmată de o perioadă de anxietate profundă și de tendințe suicidale. Ședințele de psihoterapie sub hipnoză îi ameliorează starea de sănătate, dar, într-o mai mare măsură decât eforturile medicilor, întâlnirea cu filozofia hinduistă și mai ales cu antroposofia lui Rudolf Steiner l-au ajutat să își depășească perioadele de criză.

*Începe să admită că această depresie apărută pe neașteptate-în culmea gloriei-era de fapt un protest tăcut al eu-ului său profund împotriva a ceea ce era pe cale să devină ca interpret- "un sac răuvoitor de egoism alcoolic". Din multe puncte de vedere, Cehov din 1918 seamănă mult cu Stanislavski din 1905: amândoi erau celebri ca actori, dar adânc nefericiți atât ca ființe umane cât și ca artiști. Amândoi căutau din toate puterile să creeze un sistem de formare al actorului mai elaborat, dar Cehov era preocupat în plus și de comunicarea cu publicul. El visa la un nou tip de joc, mai profund, mai impregnat de religiozitatea extatică a vechilor greci decât de mercantilismul și intrigile teatrului rus al acelor timpuri.*⁸

Euritmia, disciplină creată de Steiner, ce combina limbajul trupului cu cel al sunetului și al culorii a avut un puternic impact asupra lui Cehov. Dacă ar fi putut să îmbine adevărul interior al metodei Stanislavski cu frumusețea formală și impactul spiritual al *misterelor* antroposofice, Cehov era convins că ar fi putut crea teatrul ideal.

Studioul pe care îl deschide în 1918, la Moscova, este prima tentativă de a preda propriul sistem de arta actorului, dintr-un lung șir ce va urma parcursul agitat al carierei sale de actor și de pedagog. Celebritatea sa va aduce în fiecare toamnă (din 1918 până în 1922) sute de candidați la porțile studioului său, dintre care, la admitere erau primiți treizeci, pentru ca până în decembrie să mai rămână nu mai mult de trei. Metodele sale de cercetare utilizau inclusiv exerciții de meditație profundă, preluate din tehnica yoga, menite să sondeze inconștientul colectiv sau rasial al studenților, pentru a-i ajuta să se *reîncarneze* în personajele pe care le aveau de interpretat. Yoga rămâne și astăzi un instrument larg utilizat în pregătirea actorilor, chiar dacă practica a dovedit că reîncarnarea sub forma personajului este o așteptare exagerată. Înainte, însă, de a privi cu superioritate astfel de încercări, ar trebui să ne amintim că și în științele exacte, multe dintre experimentele care au

⁸ Mel Gordon, op.cit., p.16

clădit calea progresului, au plecat de la premise naive (vezi scopul de a transforma plumbul în aur al alchimiștilor). Deși puțini dintre studenți i-au împărtășit entuziasmul pentru antroposofie, Cehov reușește, în urma acestor cercetări, să articuleze un vocabular specific de adresare mai directă pentru lucrul cu imaginația și mentalul actorului.

Tehnica lui Cehov se baza în primul rând pe imagini, pe impulsuri instinctive și organice, scurt-circuitând procesele mentale complicate. În loc să îi ceară actorului să „se decontracteze”, Cehov îi cerea să meargă sau să se așeze „cu un sentiment de ușurătate/lejeritate”. Acest tip de indicație oferă actorului un punct de sprijin concret care înlocuia directiva generală a lui Stanislavski de „a se decontracta”. Un alt exemplu: mai degrabă decât să ceară unui interpret care juca un aristocrat mândru, să „se țină drept”, Cehov îi spunea să „își lase corpul cuprins de o senzație de ridicare”.⁹

Va căuta, de altfel, pe tot parcursul activității sale pedagogice să găsească cele mai directe, mai simple, mai puternice declanșee emoționale și mentale, evitând pe cât posibil *intelectualizarea* sarcinilor actricești.

Un alt jalon important în cariera artistică a lui Cehov este rolul titular din *Erik al XIV-lea*, de August Strindberg, spectacol de factură expresionistă, în regia lui Evgheni Vakhtangov, montat la Primul Studio al Teatrului de Artă, în 1921. Personajul tânărului rege, înconjurat și sufocat de intrigile unei Curți corupte, este redat magistral de către Cehov care pleacă de la imaginea unui Erik prins într-un cerc din care îi este absolut imposibil să iasă. În capitolul consacrat **gestului psihologic**, concept de bază a teoriei sale, Cehov se referă la momentul descoperirii imaginii de la care a cristalizat mai apoi creația sa:

Pregătind rolul „Erick al XIV-lea” de August Strindberg la Primul Studio al Teatrului de Artă din Moscova, îi puneam o sumedenie de întrebări regizorului meu, Vakhtangov, încercând să ajung la sufletul personajului și să îl apuc cu totul, dintr-o singură mișcare. Mult timp, Vakhtangov s-a măcinat interior, încercând să caute răspuns la toate întrebările mele. Într-o seară, în timp ce repetam, el exclamă dintr-o dată: „Uite-l pe Erick al tău! Privește! Sunt închis acum într-un cerc magic pe care îmi este imposibil să îl sfărâm!” Cu un angajament total al corpului, a făcut o mișcare viguroasă și dureros de pasională, ca cineva care încearcă să spargă un zid din fața lui sau să rupă un cerc magic. Destinul, suferința interminabilă, încăpățânarea

⁹ Ibid.p.17

*și slăbiciunea personajului mi-au devenit clare și de atunci am fost capabil să interpretez rolul în toate nenumăratele sale nuanțe.*¹⁰

Erik a fost, pentru Cehov, demonstrația absolută a faptului că și personajele complexe, dificile, îndepărtate în timp pot fi create nu plecând de la memoria afectivă a actorului, ci de la o imagine exterioară, care poate fi chiar găsită, sugerată, din afară.

Începând cu 1923, când, în urma morții premature a lui Evgheni Vakhtangov, Cehov preia conducerea celui de-al Doilea Teatru de Artă din Moscova, eliberat astfel de grijile materiale, se poate consacra deplin activității de cercetare. Experimentează intens cu studenții săi, în cadrul orelor de mișcare ritmică sau de comunicare telepatică pe care le introduce în pregătirea viitorilor actori. Entuziasmat de propriile descoperiri va afirma în fața clasei: *Dacă sistemul lui Stanislavski s-ar preda la liceu, atunci exercițiile mele sunt de nivel universitar.*¹¹

După o perioadă de intense căutări, ce includ lucrul la un foarte controversat *Hamlet*, în care va încerca să aplice metode inovative (de exemplu, a dat actorilor indicația de a-și arunca unul altuia mingi în timp ce spun replicile lui Shakespeare) Cehov primește o gravă lovitură din partea cenzurii guvernamentale. Deși va înregistra o spectaculoasă reușită în rolul *Abeleukov*, într-o dramatizare după un roman simbolist, de Andrei Bely, abordarea să va fi aspru judecată de criticii fideli regimului.

Perseverând în cercetările sale, încearcă în lucrul la *Afacerea* de Alexandr Sukovo-Kubilin, să integreze laturile animalice și supranaturale ale personajului său (Muromski), folosind exerciții de imaginație prin care să *intre în contact cu viziunea sa despre Muromski, să-i pună întrebări și să-i provoace reacții.*¹²

Lovitura de grație vine în anul 1927, când Mihail Cehov este declarat oficial „idealist” și „mistic” din cauza folosirii euritmiei și a interesului manifestat pentru ideile lui Rudolf Steiner, interzise în cultura sovietică. Șaptesprezece actori ai celui de-al Doilea Teatru de Artă din Moscova își dau demisia, în semn de protest față de metodele și de tehnicile lui Cehov. Mașinăria de represiune comunistă își continuă tăvălugul prin intermediul principalelor ziare moscovite-Cehov este declarat „artist bolnav” , iar

¹⁰ M. Chekhov, *op.cit.* p.148

¹¹ Mel Gordon, *op.cit.* p.21

¹² *Ibid.* p.24

spectacolele sale „alienate și reacționare”. Din acest punct, însăși viața îi este în pericol.

Din fericire, popularitatea sa imensă, ca actor de teatru și mai nou, de cinema, îi aduc un sprijin nesperat, din chiar interiorul aparatului represiv, temuta poliție politică sovietică GPU. Astfel, Cehov reușește să obțină permisiunea de a părăsi Uniunea Sovietică, emigrând împreună cu familia, în Germania, la invitația regizorului austriac Max Reinhardt. Odată cu sosirea sa la Berlin, în august 1928, începe o perioadă de exil voluntar care îl va purta, timp de șapte ani, prin mai multe țări europene. În toată această perioadă, Cehov va încerca să își continue munca de cercetare și să își formeze propria trupă, conform metodei pedagogice proprii. Dacă a fost aclamat peste tot pentru talentul său de actor, visul de a crea o școală și un studio de teatru a rămas, din păcate, iluzoriu.

În 1929, Cehov debutează în spațiul teatral de limbă germană, la Viena, sub conducerea regizorală a lui Max Reinhardt, cu rolul *Sid*, din *Artiștii*, de George Abott și Philip Dunning. În pofida succesului de public și de presă, experiența este profund dezamăgitoare pentru actorul rus. Cehov deplânge¹³ regia cvasi-inexistentă, repetițiile prea scurte și dezordonate, și mai ales propria lipsă de inspirație în lucru la personajul său.

*Totuși, în angoasa primei reprezentații, o viziune stranie îi apărură: îl văzu pe Sid, personajul său, care îi arăta să se așeze într-un anume fel pe scaun, să vorbească într-un anume registru, să se miște mai lent, să o privească pe soția sa mai intens. Cehov interpretează această viziune într-o manieră personală și mistică: “Oboseala și calmul au făcut din mine spectatorul propriei mele reprezentații... Conștiința mea s-a dedublat-eram în public, eram lângă mine, dar eram și în fiecare dintre partenerii mei.”*¹⁴

Revelația petrecută în timpul spectacolului vienez l-a condus pe Cehov la certitudinea că există o așa numită „conștiință dedublată” a actorului la care se poate apela pentru a ajunge la esența personajului.

Interpretarea sa din *Artiștii* i-a adus nu numai succesul de public, ci și invitația de a juca în nu mai puțin de trei filme germane importante ale aceluși an. În același timp, Cehov profită de șederea sa la Berlin pentru a-și aprofunda

¹³ Cf. *Ibid.* p.25

¹⁴ *Ibid.* p.26

cunoștințele de antroposofie, studiază euritmia și frecventează cu asiduitate centrele Rudolf Steiner.

În capitala Germaniei își face apariția un grup de actori, exilați voluntari ca și Cehov, foștii elevi ai lui Vakhtangov- celebra, mai târziu, companie *Habima*. La insistențele lor, Cehov montează cu ei *A douăsprezecea noapte*, de Shakespeare, spectacol foarte bine primit de public și de presă. Deși tinerii actori nu au, se pare, în afară de entuziasm și zel, foarte multe calități actoricești, Cehov reușește, prin exercițiile de mișcare pe care inventează pentru ei, să creeze un spectacol surprinzător prin atmosfera de plutire și de lejeritate a jocului. Reputația sa de regizor inovator va depăși granițele Germaniei, primind invitația de a conduce două teatre de limbă rusă ce urmau să se deschidă la Praga și la Paris, proiecte care se prăbușesc, însă, foarte curând, din lipsă de fonduri.

După ani de peleginări prin Europa și mai apoi prin America, Mihail Cehov găsește, în sfârșit, prilejul de a-și concentra eforturile pedagogice și de a-și sistematiza ideile, în Anglia la Dartington Hall. Invitat de către o tânără actriță, Beatrice Straight, a cărei familie fondase acolo o comunitate progresistă, cu multiple preocupări, Cehov își va vedea, după aproape douăzeci și cinci de ani, împlinirea visului-*Studioul Teatral Michael Chekhov*. Împreună cu Deidre Hurst, care va deveni mai târziu asistenta sa editorială și cu generoasa sa admiratoare, Beatrice Straight, Cehov recrutează profesorii și studenții care vor studia, timp de doi ani, o programă consistentă și ambițioasă.

*Inovația cea mai radicală a lui Cehov la Dartington a fost o elaborare mai aprofundată a ceea ce el considera că trebuie să înlocuiască memorială senzorială și rememorarea afectivă a lui Stanislavski. Stimularea senzorială provenea de la crearea atmosferei înconjurătoare, de la anumite intenții date, declanșee expresive exterioare care, odată introduse în mișcare, făceau efectiv să se nască sentimente pe care la început ei (studenții) doar le contrafăceau.*¹⁵

În 1939, sub presiunea iminenței războiului, activitatea Studioului de la Dartington este pusă sub semnul întrebării, așa că Cehov se hotărăște să plece în America. Va deschide un studio similar la Ridgefield, Connecticut, un sătuc în apropierea New York-ului.

¹⁵ *Ibid.p.28*

În dorința de a demonstra beneficiile sistemului său, Cehov montează pe Broadway, cu actorii Studio-ului, *Posedații*, o dramatizare după Dostoievski, care nu are parte de o primire călduroasă. Cu toate acestea, după încă trei stagiuni în care continuă să monteze spectacole din ce în ce mai apreciate, cu tineri actori americani, între care se disting Yull Brynner, Hurt Hatfield sau Beatrice Straight, deschide, în 1941, un al doilea Studio, în Manhattan. Aici va definitiva, practic, concepția sa pedagogică, mai ales în ceea ce privește *gestul psihologic*, ultima și cea contestată dintre inovațiile sale.

Silit să închidă cele două studiouri, în 1943, din pricina greutăților financiare, Cehov se mută la Los Angeles, unde va rămâne până la moartea sa în 1955. După nominalizarea sa la Oscar în 1945, pentru rolul psihanalistului din filmul *Spellbound*, își reia activitatea de profesor, predând metoda sa unei pleiade de tineri actori de la Hollywood, între care viitoare staruri ale cinematografului americane (Marlyn Monroe, Anthony Quinn). În acești ultimi ani, demersul său pedagogic va avea cele mai cunoscute și spectaculoase rezultate, certificate de carierele fulminante ale elevilor săi. Pedagogia sa a cunoscut o influență crescândă și după dispariția lui, existând astăzi școli de teatru care predau actorilor exclusiv *Metoda Michael Chekhov*.

Bibliografie

Aslan Odette, *L'Acteur au XX-eme siècle*, Editions L'Entretiens, Vic la Gardiole-2005.

Aslan O., *L'art du theatre*, Editions Seghers, Paris, 1963.

Black David, *The Actor's Auditioning*, Vintage Books, 1990

Boleslavsky Richard, *Acting. The First Six Lessons*, Theatre Arts Inc., 1993.

Chekhov Michael, *To the Actor*, Harper and Brothers, New York, 1953.

Chekhov Michael *On the Technique of Acting*, Harper Perennial, Edited by Mel Gordon, Preface and Afterword, by Mala Powers, 1991.

Chekhov Michael, F.A.Q . s, (<http://www.tcf.org/thirdcoast/Michael-Chekhov-fahq.html>).

Chekhov Theatre Ensemble, New York, www.chekhovtheatre.org.

Gordon Mel, *The Drama Review*, Michael Chekhov ed., vol. 27, no. 3, Fall 1983.