

Rieger, Lukáš

Výuka herectví na JAMU v době "povinného Stanislavského" : rozhovory s absolventy

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 59-81

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-5>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78983>

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

Access Date: 16. 02. 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.

Výuka herectví na JAMU v době „povinného Stanislavského“. Rozhovory s absolventy

Teaching Acting at JAMU in the Time of “Compulsory Stanislavsky”. Interviews with Graduates

Lukáš Rieger

Abstrakt

Systém K. S. Stanislavského byl před rokem 1989 na českých divadelních školách povinný. Autor se pokouší zachytit reálné vlivy jeho formálního zařazení do školních osnov tím, že vede rozhovory s jedenácti absolventy herectví nebo režie studujícími v letech 1951–1987 na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Studie zachycuje proměny tehdejšího pedagogického prostředí: jeho ideologické zabarvení, personální úroveň, přetrvávající dojmy studentů z účinnosti výuky; mapuje pedagogické osobnosti, které tehdy na škole působily, a to, jakým způsobem k systému Stanislavského přistupovaly; uvádí výhrady a postřehy tehdejších studentů a jejich názory na vliv systému v jejich pozdější divadelní praxi.

Klíčová slova

herectví, herecká pedagogika, systém Stanislavského, Janáčkova akademie múzických umění, rozhovory s absolventy

Abstract

Before 1989, the Stanislavsky system was compulsory in Czech theatre schools. The author attempts to capture the real effects of its formal inclusion in the school curricula by conducting interviews with eleven acting or directing graduates, who had been studying at the Janáček Academy of Performing Arts in Brno between 1951 and 1987. The paper captures the changes in the pedagogical environment at the time: its ideological colouring, the level of its personnel, and the students' lingering impressions of the effectiveness of the teaching. It maps the pedagogical personalities who were active at the school at the time and the way in which they approached the Stanislavsky system; it presents the reservations and observations of the then students and their opinions on the following impact of the system on their careers as theatre practitioners.

Key words

acting, acting pedagogy, Stanislavsky system, Janáček Academy of Performing Arts, interviews with graduates

Úvod a metodologie

Herecká pedagogika Konstantina Sergejeviče Stanislavského je celosvětově vnímána jako střed kánonu – jako impuls, který vytyčil určitý způsob uvažování, k němuž se ve svých pozitivních i negativních reakcích mnozí herci, režiséři a pedagogové stále vztahují a svými vlastními osobitými nálezy jej dále rozvíjejí a předávají. I dnes najdeme místa, která se původních Stanislavského postupů drží možná až úzkostlivě věrně (Rusko), stejně jako ta, jež si jeho herecký systém sice výrazně adaptovala, zároveň však jeho základní východiska stále pokládají za platná a inspirující (USA). V uplynulých dvaceti letech jsem konzultoval s několika herci, režiséry a pedagogy z obou zmíněných prostředí jejich divácké zážitky se současným českým herectvím¹ a přijde mi, že navzdory tomu, že naše herecká pedagogika v minulosti určitou zkušenost se Stanislavského hereckými metodami učinila, nepovažuje je v současnosti za významné a raději se více zajímá o postupy alternativní. Zdá se mi, že se té skutečnosti v českém odborném tisku již delší dobu nevěnuje pozornost.²

Tato studie je pokusem zachytit jednu z možných příčin tohoto stavu – a sice zkušenosti, které formovaly názory generace pedagogů současných českých divadelních profesionálů. V době jejich vysokoškolských studií byl totiž dogmaticky prosazován a zároveň ideologicky zneužíván právě systém Stanislavského.³ Ke zkoumání jsem si vybral pouze jednu z našich vysokých divadelních škol – a sice brněnskou Janáčkovu akademii múzických umění (dále JAMU). Je to proto, že jako její absolvent⁴ a posléze i pedagog⁵ znám poměrně důvěrně místní prostředí, což mi kromě určité badatelské výhody poskytuje i důležitý motivační faktor. Zároveň jsem k ní díky své dvouměsíční stáži v rámci doktorského studia na jaře 2003 v Institutu Borise Ščukina v Moskvě⁶ získal i jistý odstup právě z optiky kontinuální pedagogické praxe Stanislavského metod.

1 Soukromé osobní rozhovory na toto téma jsem vedl v prvním desetiletí 21. století s ruskými pedagogy a režiséry: Vladimírem Poglazovem, Rodionem Ovčinnikovem, Sergejem Fedotovem a Oxanou Smilkovou; ve druhém desetiletí pak spíše s herci a pedagogy pocházejícími z prostředí amerického: Brianem Caspem a Lucíí Rossi.

2 Za výjimky můžeme považovat studie o herectví Jaroslava Vostrého, z nichž bych upozornil především na publikaci *Je dnes ještě možné herecké umění?* (VOSTRÝ a SÍLOVÁ 2008), kterou napsal společně se Zuzanou Sílovou.

3 „Čteme-li dobové dokumenty, je na první pohled zřetelné, jak všechno předurčovala podivná imanence s vnitřně spojitým ideologickým systémem, který ovládl bytí jako celek – od matérie až k herecké metodě Stanislavského.“ (HYVNAR 2008: 143)

4 Magisterský stupeň činoherního herectví jsem zde studoval v letech 1996–2000 v ateliéru prof. Josefa Karlíka a Mgr. Vladimíra Kelbla, následně doktorský stupeň téhož oboru v letech 2000–2005 pod vedením prof. Pavla Švandy.

5 Učit jsem začal jako odborný asistent doc. Oxany Smilkové v letech 2003–2005. Po odchodu z jejího ateliéru jsem v letech 2006–2010 působil jako pedagog herectví v ateliéru vedeném Mgr. Evou Jelínkovou a vzápětí v letech 2010–2014 v ateliéru prof. Ivo Krobota. Od roku 2014 jsem vedoucím vlastního ateliéru činoherního herectví.

6 Jedná se o jednu ze současných moskevských divadelních škol, která se postupně vyvinula z Třetího studia MCHATu založeného Jevgenijem Vachtangovem v roce 1914. V roce 1945 získala oficiální status

Vlivy systému Stanislavského na výuku herectví na JAMU zkoumám v období od jejího založení v roce 1947 do rekonstrukce Divadelní fakulty v roce 1990. Časový rámec významných historických událostí a některé obecnější postřehy čerpám především z oficiálních publikací, které vydala JAMU při příležitosti svého dvacátého, čtyřicátého a sedmdesátého výročí, encyklopedie *Postavy brněnského jeviště I–III* a publikace *Osobnosti divadelní fakulty JAMU*. Materiálů, které by dokumentovaly konkrétní koncepce a náplně učiva, je však v uvedených publikacích mizivé množství – a lépe tomu není ani v případě archívu Divadelní fakulty JAMU.⁷ Proto jsem se rozhodl, že využiji metodu orální historie. Vybral jsem si jedenáct respondentů studujících ve zkoumaném období, jejichž jména ani pohlaví z důvodu anonymizace neuvádím: sedm z nich je absolventy herectví a pět absolventy režie.⁸ Vzhledem k množství studentů, kteří na JAMU tehdy studovali, se sice jedná pouze o malý vzorek, ovšem s ohledem na dobu jejich studií již dnes mnoho dalších možných respondentů (především v případě starších ročníků) není. Můj výběr je reprezentativní jednak v tom, že zachycuje pouze takové absolventy, kteří se později v divadelním prostředí skutečně profesně uplatnili, a jednak tím, že jednotlivé doby trvání jejich studií jsou průběžně rozmístěny po celém zkoumaném období – jejich výpovědi mi tak slouží jako „pars pro toto“. Jsem si vědom důsledků nízkého počtu respondentů: mohou se odrazit v tom, že zkušenost, kterou zde zachycuji a jejímž prostřednictvím rekonstruji jejich oborovou paměť, může být náhodná (resp. výjimečná) a zároveň, že ji často nemohu ani ověřit ani vyvrátit. Riskuji tím, že se při interpretaci některých témat dopustím určitého zkreslení. Avšak stěžejní důvod, proč jsem se rozhodl tento výzkum realizovat i v takto provizorních podmínkách, tkví v již výše naznačeném věku některých respondentů, který předznamenává, že za několik let již bezprostřední zachycení jejich zkušeností cestou orální historie možné nebude vůbec.

vysoké školy a název Divadelní učiliště B. V. Ščukina (Театральное училище им. Б. В. Щукина) a v roce 2002 byla přejmenována na Divadelní institut Borise Ščukina (Театральный институт имени Бориса Щукина). Její konzervativní metodika se (tak jako u většiny ostatních moskevských škol) odvíjí z živé tradice Stanislavského pedagogiky. Konkrétní podněty, které jsem během této zkušenosti získal, jsem popsal ve své habilitační práci, publikované pod názvem *Cesty herecké pedagogiky* (RIEGER 2016).

7 Archív divadelního oddělení JAMU byl na jaře 2023 kompletně digitalizován. Přestože však jsou v něm důsledně uchovávány osobní složky všech absolventů, z nichž lze vyrozmět například jména pedagogů vyučujících konkrétní předměty, které si daný student zapsal, koncepce a náplně těchto předmětů již zde zaznamenány nejsou. Od roku 1986 byly rovněž tisknuty a uchovávány tzv. studijní plány – brožury obsahující aktuální přehled předmětů a pedagogů každého jednotlivého ročníku. Z vlastní zkušenosti však vím, že oficiální podoba těchto studijních plánů vydávaných vždy na začátku akademického roku se nemusí pokaždé shodovat s tím, jakým způsobem potom výuka skutečně probíhala. V živém akademickém prostředí totiž dochází i k nečekaným personálním změnám, které byly sice v některých případech do archivovaného výtisku brožury zpětně zachyceny (například formou ručně psané poznámky na okraji stránky), stávalo se tak však pouze nahodile.

8 V jednom případě dokonce dotyčný vystudoval obory oba. Pět z oslovených se nadto během své praxe věnuje (nebo věnovalo) i herecké pedagogice. Jednotlivé respondenty označuji šifrou R 1–11. Přehled jejich studijních oborů, doby studia, data pořízení rozhovoru a jejich délky uvádím v Seznamu respondentů.

V rámci tohoto kvalitativního výzkumu jsem používal metodu polostrukturovaných rozhovorů.⁹ Respondentům jsem kladl dvě otázky – ti však jejich témata ve svých odpovědích a následných debatách často vzájemně propojili. První otázka zněla: Jakým způsobem byl v době vašeho studia do výuky herectví implementován systém Stanislavského? Druhá otázka: jaké jsou vaše dnešní názory na účinnost této metody z hlediska vaší pozdější profesionální praxe? Je pochopitelně problematické až nemožné požadovat, aby si dotazovaný vybavil své reálné zkušenosti z doby před čtyřiceti až sedmdesáti lety a oddělil je od pozdějších reflexí, které rovněž formovaly jeho dnešní názor. Vzpomínky respondentů tak většinou působí dojmem, že jejich držitelé své současné postoje zastávali již tehdy.¹⁰

V předkládané studii se pokouším nastínit principy, jakými na JAMU do roku 1990 v různých časových obdobích probíhala výuka herectví. Zároveň průběžně zachycuji konkrétní příklady toho, jak a kým bylo v této výuce využíváno prvků herecké metody K. S. Stanislavského a jaký přínos to podle osobního názoru respondentů mělo pro jejich pozdější praxi.

Z výpovědí vystupuje do popředí několik osobností učitelů s různorodými teoretickými východisky i přístupy k praktické výuce. Názory někdejších studentů hodnotících po letech své pedagogie se pochopitelně vždy neshodují. Důvodem mohou být nejen rozdílné osobní zkušenosti a sympatie, ale i míra vzájemného kontaktu – během studia se totiž studenti stýkali především s vedoucím svého vlastního ročníku,¹¹ což znamená, že v ostatních ročnících mohli učit pedagogové, které moji respondenti téměř nepoznali. Právě na vedoucích ročníků závisela reálná podoba povinného začlenění Stanislavského systému do výuky: zda se jednalo o podněty prověřené jejich vlastní hereckou zkušeností, nebo jen o průběžné teoretické odkazy, či pouze o formální splnění předepsaných postupů zcela postrádající osobní ručení.

Ve vzpomínkách oslovených žáků (včetně pozdějších pedagogů) lze ovšem nacházet i shodný tón spočívající v kritické charakterizaci „schizofrenního“ ideologického prostředí, ve kterém se něco jiného říkalo a něco jiného dělalo.

9 Vedl jsem je s každým respondentem zvlášť v období od března do listopadu 2022. Jejich stopáž se pohybuje od dvaceti minut po dvě hodiny (nejčastěji trvaly jednu hodinu). Všechny je mám uložené ve formě audiozáznamu ve svém archívu.

10 „Z charakteru rozhovoru je patrné, že narátor v průběhu vyprávění podrobuje své vzpomínky analýze, neboť dílem spontánně, dílem záměrně tvoří svůj příběh na pozadí doby.“ (VANĚK a MŮČKE 2011: 142)

11 Ten je zpravidla provázel po celou dobu studia – nebylo tomu tak ovšem pokaždé. Nezřídka se stávalo, že bylo pedagogické vedení ročníku po dvou letech (nebo i dříve) vyměněno, případně, že výuka probíhala ve dvou (či více) paralelních skupinách, z nichž každá měla vlastního nezávislého vedoucího. Oficiální almanachy a archivní dokumenty bohužel tyto konkrétní pedagogické situace nezachycují.

Počátky výuky herectví na JAMU a zavedení „povinného Stanislavského“

JAMU byla sice založena v roce 1947 (rok po pražské AMU), dramatický obor byl však otevřen až v roce 1948. Prvním děkanem fakulty se stal vedoucí divadelního semináře Filozofické fakulty Masarykovy univerzity Frank Wollman, který k výuce herectví oslovil herečky a pedagožky brněnské konzervatoře Zdeny Gräfovou (1886–1976)¹² a Marii Waltrovou (1897–1978).¹³ V této době trpěl nově založený obor především nedostatkem zkušených pedagogů.¹⁴ Vedoucím studentů prvního ročníku se stal významný herec Mahenovy činohry Rudolf Jurda (1921–1978)¹⁵ – kromě nich však byli přijati i stávající studenti konzervatoře, kteří již v prvním roce existence dramatického oboru vytvořili zároveň druhý a třetí ročník.

Jedním z těchto „transformovaných“ studentů byl i pozdější vedoucí mého ateliéru prof. Josef Karlík (1928–2009).¹⁶ Formální přechod ze školy jednoho typu na jiný byl pro něho i po letech důvodem k přemýšlení o smyslu vysokoškolského studia herectví. Vzhledem k problematickým provozním podmínkám a chudému personálnímu zabezpečení tehdy žádné významnější zlepšení nezaznamenal. Podle jeho vzpomínky v profesorské práci z roku 1994 (KARLÍK 1994)¹⁷ došlo k jeho prvnímu setkání se systémem Stanislavského na semináři s režisérem Jaroslavem

12 Zdena Gräfová byla především pedagožkou mluvy. Jako herečku ji formovala již realistická škola v podobě soukromých hodin u Karla Želenského (JOCHMANOVÁ 2020a: 42–57). V její pozůstalosti v MZK jsou zachovány dokumenty i o jejich vlastních hereckých koncepcích – ovšem o jejich zapojení do výuky herectví mi není nic známo.

13 Marie Waltrová učila na konzervatoři od roku 1936 a na JAMU pak od jejího založení až do roku 1955. Pro první ročníky nově ustanovené školy byla právě ona významnou pedagogickou a uměleckou autoritou. Její vyučovací metoda vycházela z pečlivé práce na intonaci jevištní řeči. Kladně na ni vzpomínal jak Josef Karlík, tak Helena Kružíková (JOCHMANOVÁ 2020b: 74). Poprvé na jevišti vystupovala ještě s Eduardem Vojanem (WALTROVÁ 1959: 64). Je velká škoda, že ze zdravotních důvodů už nemohl na JAMU učit i její manžel – dlouholetý pedagog brněnské konzervatoře a zakladatel Svobodného divadla (dnes Městského divadla Brno) – Rudolf Walter.

14 Ovšem nejzkušenějším a napříč všemi pozdějšími ročníky i bez výhrad ctěným byl pedagog historických a teoretických předmětů Karel Bundálek (1919–1990), který na JAMU působil až do roku 1987. A váženým byl ještě i v osmdesátých letech a to i přesto, že předmět, který tehdy vyučoval, byla „marxisticko-leninská estetika“. V jeho podání totiž na rozdíl od ostatních šlo skutečně více o estetiku, nežli o politiku.

15 Rudolf Jurda byl jednou z nejvýraznějších hereckých osobností brechtovské éry v Mahenově činohře v šedesátých letech. Do Brna přišel v roce 1948. Ihned se stal pedagogem nově založené JAMU a své umělecké ambice realizoval také jako režisér. „Jurdovi šlo hlavně o to, postavit proti žánrovému drobnopisu jak v hereckém výkonu, tak v pojetí scény zjednodušený výraz, smysl pro ohraničený tvar, kontrast, expresivnost až křečovitou; nevzrušovat rétorickou nadsázkou, ale napětím mezi vnější nehybností postavy a jejím vnitřním přetlakem“ (KUDĚLKA 1979–1984: 59). Jako pedagog se svým počínáním zřejmě příliš spokojený nebyl, neboť poté, co jeho ročník v roce 1952 absolvoval, učit přestal. Znovu se ale na krátkou chvíli na JAMU vrátil v letech 1965–1969.

16 Konzervatoř začal studovat v září 1946 a o dva roky později v září 1948 se stal studentem třetího ročníku nově ustanovené JAMU.

17 Přednáška byla znovu vydána v rámci jeho „sebraných textů“ v roce 2009.

Novotným.¹⁸ Ze vzpomínky lze vyvodit, že tématem hodiny byly tehdy etudy zaměřené na pravdivé reakce na „nečekané události“.¹⁹ Studenti měli zadáno stejné jednání (vylepování plakátů), ke kterému však každý z nich dostával jiné okolnosti a tedy i motivace – Karlík měl vylepovat plakáty v době voleb (jeho spolužák se měl zamilovat do plakátu Greta Garbo). V nečekaném okamžiku na něj učitel zavolal „Někdo jde!“, čímž chtěl zřejmě vyzkoušet, jak se Karlík dokáže nově vzniklé okolnosti spontánně a logicky přizpůsobit. Jenomže ten v reakci na podnět – a v duchu svého komediantského naturelu – opustil realistický žánr a začal tančit a zpívat „zcižující“ improvizovaný komentář: „Tak toto vám já nesežeru, tak na to já vám pěkně séru!“. Poté proměnil imaginární natěračskou štetku ve zmrzlinu a vyvolával „Zmrzlina, přistupte blíže, tady se to líže!“, načež se stříhem vrátil k původnímu vylepování plakátů. Pro Karlíka byla po letech jeho reakce vzdorem vůči interpretačnímu herectví a zároveň projevem jeho tendence k autorskému divadlu, ve kterém se herec pouze nepodřizuje pravidlům zadané situace a textu, nýbrž své jevištní hledání začíná od tzv. „nulového bodu“ (neboli „čistého listu“), tedy od improvizace přímo na jevišti – neomezován dramaturgickými analýzami hry (KARLÍK 2009: 64–79).

První dva roky existence dramatického oboru na JAMU byly ještě víceméně „svobodné“. V září roku 1950 vystřídal Wollmana v pozici děkana Jaromír Michal (fonetik bez profesionálního vztahu k divadlu) a nově založenou školu začaly prudce ovlivňovat poulnorové společenské změny. Základní učební osnovy se staly poplatnými socialistickému realismu, který byl u nás povinně zaváděn coby prodloužení sovětské kulturní politiky prosazované jejím tehdejší představitel Andrejem Ždanovem. Pedagogický sbor byl rozšířen o celou řadu začínajících učitelů, z nichž někteří se postupem času osvědčili více a někteří méně. V prvé řadě to byla v roce 1950 herečka Jarmila Lázníčková (1910–2003) a o rok později herec Rudolf Krátký (1919–2009), kteří později vytvořili tandem vyučující převážně ve čtyřletých cyklech až do roku 1976 (odchod Lázníčkové), resp. 1984 (odchod Krátkého). Dalším dlouhodobým pedagogem angažovaným v roce 1951 se stal herec Oldřich Vykypěl (1912–1983). Kromě nich herecké ročníky učili také režiséři: od roku 1949 Milan Pásek a od roku 1950 Aleš Podhorský (KOVALČUK 2017).

Ve školním roce 1951/52 začal studovat můj nejstarší respondent R 1. Podle jeho slov se on a jeho spolužáci stali vůbec prvním ročníkem, pro který byla výuka podle systému Stanislavského zavedena povinně.²⁰ Jejich učitelé tehdy neměli žádné relevantní

18 Jaroslav Novotný (1910–1990) byl režisérem Mahenovy činohry po pouhé dvě sezóny (1949–1951), během nichž vyučoval na JAMU (KUDĚLKA 1990–1994: 654–656). Je otcem režiséra, producenta a pětinasobného držitele titulu „Bavič roku“ v anketě TýTý Petra Novotného.

19 Jedná se o cvičení, ve kterém by měl student dokázat v rámci improvizace zareagovat na nečekaný dějový fakt (událost) „pravdivým“ způsobem. To znamená tak, jak by to učinil, kdyby se mu to stalo v jeho reálném životě. Přestože si tento podnět dopředu připravuje (ve skutečnosti tedy pro něj „nečekaný“ není), jeho reakce v rámci etudy by měla být natolik přesvědčivá, aby vyvolala dojem, že jeho překvapení je skutečné. Ve svém následujícím jednání by měl student problém vzniklý tímto podnětem řešit spontánně v rámci logiky fiktivního světa hry.

20 Takto zásadní informaci pro tuto studii se mi skutečně podařilo získat pouze z rozhovoru s respondentem R 1.

zkušenosti nejen s hereckou pedagogikou, ale i se zmiňovanou metodou.²¹ Vzhledem k vysokému počtu studentů (herci i režiséři navštěvovali většinu předmětů společně) byl jejich ročník rozdělený do čtyř „kroužků“. První učil Rudolf Krátký, druhý Ondřich Vykypěl (zde studoval respondent R 1), třetí Miroslav Pavlovský (původním příjmením Pietsch) a čtvrtý herec Bohuslav Smutný. Poslední dva jmenovaní přestali na škole po prvním ročníku působit a jejich studenti přešli do skupin k ostatním dvěma pedagogům.²² Herecká tvorba se vyučovala podobně jako dnes: šestnáct hodin týdně, tedy čtyři dny po čtyřech hodinách²³ – s tím, že jeden celý den (úterý) byl věnován četbě a rozboru pedagogického románu Stanislavského *Moje výchova k herectví*. Tento teoretický seminář spočíval skutečně pouze v tom, že se na začátku hodiny přečetla jedna kapitola, kterou pak žáci spolu s učitelem „větu po větě“ rozebírali. Podle respondenta R 1 byla tato výuka vedená Oldřichem Vykypělem naprostá ztráta času.²⁴

Vlastní hodiny herecké tvorby spočívaly z poloviny v plnění jednoduchých zadání, například: „Sedíš doma a slyšíš, jak volají, že hoří, – zahraj svoji reakci.“ nebo: „Umřela ti maminka – tak ukaž.“ Druhá polovina lekce byla věnována práci s imaginární rekvizitou – můj respondent vzpomínal na to, že na hodině předváděl, jak čistil imaginární krávy. Sám dnes smysl těchto úkolů hodnotí negativně: přišly mu zbytečné a zavádějící. Připouští, že tato zadání rozvíjejí fantazii – tu však osobně pro herectví považuje za sice výhodnou, ovšem nikoli za rozhodující. Metodickou proměnu proti předcházejícímu pedagogickému přístupu věnujícímu se převážně praktické práci s textem (významovému členění, intonační pravdivosti, hlasové charakteristice postav apod.) vnímal jako zhoršení. Etudy podle Stanislavského na něj působily jako cosi velice abstraktního a skutečnému herectví vzdáleného.

Zmiňované zadání mi připomíná cvičení na paměť fyzického jednání (память физических действий), se kterým jsem se seznámil v metodických materiálech Ščukina institutu. Studenti mají prázdnými rukama vykonávat za pomoci představivosti určitou fyzickou činnost přesně tak, jak by ji dělali, kdyby v nich drželi patřičné předměty. Do detailů přesně prováděné cvičení má potenciál poměrně komplexně prověřit

21 Podle svědectví respondenta R 2 byly jejich vlastní herecké zkušenosti v tehdejší brněnském divadelním prostředí formovány především tradicí vídeňské frašky a francouzské komedie.

22 Společensko-politické klima doby charakterizuje okolnost, že byl do každého „kroužku“ přidělen jeden z absolventů dělnických rychlokurzů, kteří za osm měsíců studia získali maturitní zkoušku, aby na ostatní spolužáky „dávali pozor“. Respondent R1 vzpomínal rovněž na jednoho studenta režie z vyššího ročníku – komunistu, který chodil do školy s revolverem z obavy před náhlým útokem kontrarevoluce.

23 Původně trval školní týden šest dní a sobotní výuka spočívala v tzv. sebekritice. Později, když zahájila činnost vojenská katedra, byl tento předmět přesunut na pátek odpoledne a ještě později zrušen úplně.

24 Tohoto mnohaletého pedagoga herectví (pravidelného ročníkového vedoucího) zachytil dramaturg brněnské *Lucerny* z roku 1950, Jaroslav Nezval, ve své kritice této inscenace takto: „Soudruh Vykypěl jako Mlynář je přímo prototyp herectví představování. Herec neslyší vlastní text, nehodnotí jednání a myšlenky partnera, neusiluje o vzájemný styk se spoluhráči. Herec nežije, nýbrž předstírá; prázdnou a vznosnou intonací oblužuje diváka“ (NEZVAL 1950: 861). Takto bylo tehdy možné strhat kteréhokoli herce (například i Vlastu Fialovou), neboť zmíněná kritéria jsou krajně subjektivní a z dnešního hlediska tedy pro divadelní recenzi nevhodná. Kuriózní ovšem je, že Oldřich Vykypěl měl právě to, čehož nedostatky mu byly vytýkány, tedy principy herectví prožívání, učit v rámci systému Stanislavského.

ovládání několika základních elementů Stanislavského systému.²⁵ Otázkou pochopitelně je, jak srozumitelně bylo toto zadání studentům objasňováno a jak účelně s ním bylo dále nakládáno. V programu Ščukina institutu se jedná o úkol, kterému se podle metodických pokynů (BUROV a LJUBIMCEV 2005) věnuje celkem sedm dvouhodinových lekcí plus čtyři zkoušky na kontrolní klauzuru v polovině prvního semestru – tedy nikoli půl roku či déle, jak tomu bylo v případě respondenta R 1. Cílem zadání na Ščukinově institutu je detailní studie reálného vzoru, ovšem respondent mi na můj přímý dotaz objasnil, že on rozhodně při přípravě úkolu „čištění imaginární krávy“ na žádný statek, kde by takovou činnost mohl podrobně pozorovat, nedojížděl. Celé cvičení se tak v „české“ variantě zřejmě minulo svým původním účelem.

Společným zadáním všech etud celého prvního ročníku bylo „nemluvit“ – tedy vytvářet situace, ve kterých byly okolnosti a vzájemné vztahy pro více jednajících osob domluveny tak, aby k tomu při vzájemném jednání nevznikal důvod. Výsledky těchto cvičení – závazných pro všechny čtyři studijní skupiny – se na konci roku prezentovaly na předváděčkách, na kterých byli přítomni i pozvaní profesionální herci působící mimo školu.

Toto zadání etud je opět podobné etapě výuky na Ščukinově institutu: Etudy na partnerský vztah v situaci přirozeného mlčení (Этюды на общение в условиях органического молчания), které rozvíjejí etudy na „nečekanou událost“.²⁶ Jenže v době respondentových studií byla dle jeho tvrzení jediným pedagogickým kritériem ideová vhodnost námětu.²⁷ Na důkaz toho mi uvedl příklady dvou etud svých spolužáků, které byly na závěrečných klauzurách kladně hodnoceny. První bylo mlčenlivé čekání na vlakovém nádraží na maminku, která se měla vrátit z koncentračního tábora – vlaky přijíždějí a odjíždějí, ale ona stále nevystupuje. Druhá zachycovala skupinu neza-

25 Cvičení vycházejí z kapitoly Pocit pravdy a víra Stanislavského *Moji výchovy k umění* – přímo v ní jsou ovšem nazývány „bezpředmětné jednání“ (беспредметное действие). „Na správně vypracovaných bezpředmětných jednáních prověřujeme, nakolik student vládne svojí *pozorností* a udržuje ji zaměřenou na objekt, cítí, co je to *svalové uvolnění* (tzn. vynakládá pouze tolik úsilí, kolik je ho k danému jednání zapotřebí), jak pracuje jeho *představivost*, jak zdůvodňuje *dané okolnosti*, nakolik *věří* pravdě svého jednání a vnímá jeho logiku“ (ŠICHMATOV a EVOVOVÁ 1966: 95).

26 Na rozdíl od nich se již jedná o etudy pro dva či více účinkujících. Nečekaná událost, která je i zde klíčovým faktorem, však nyní slouží k vyvolání vzájemného konfliktu. Jeho rozvíjení a řešení má stejné parametry jako v předchozím případě. Dohodnutým omezením je, že některá ze vstupních okolností organicky (tj. v logice pravidel fiktivního světa hry) brání řešit konflikt mluvením (jednající osoby například musí být potichu, aby neprobudily babičku spící ve vedlejší místnosti). Tímto zadáním je na Ščukinově institutu završena práce v prvním semestru.

27 Profesorka AMU Božena Půlpánová vysvětlovala ve svém příspěvku na konferenci *Náš učitel Stanislavskij* pořádané 28. 9. 1951, k čemu podle tehdejších představ měly etudy sloužit: „Tedy jednat ze sebe“ znamená stávat se již v prvních etudách opravdu tím, v čem vidí ideál současníci. Proto je žák zejména veden k tomu, aby celým svým životem rozvíjel v sobě nejlepší vlastnosti své povahy a bojoval proti nedostatkům svého charakteru. K tomu mu napomáhá kolektivní kritika“ (PŮLPÁNOVÁ 1952: 111). Nešlo tedy ve skutečnosti ani o spontánní (necenzurované) jednání, ani o zachycení stávajícího stavu (*jaký jsem*), nýbrž o ztotožnění se s ideálem (představou toho, *jaký bych měl být*). Místo, aby se student učil rozvíjet svoji sebereflexi, byl veden ke ztotožňování se s ideálem – tedy naopak k rozostření vnímání skutečnosti a představy. To je ovšem zásadní zkrácení Stanislavského metody.

městnaných za první republiky dělících se o jídlo vyhrabané v popelnici. Etuda, kterou si se svojí spolužačkou připravil on, spočívala v pozdním příchodu na divadelní představení. Byl ohodnocen trojkou a pokárán za povrchní námět ve srovnání s uvědomělým přístupem svých spolužáků – a tím bylo zhodnocení jeho hereckého výkonu odbyto.

Pedagožka Lola Skrbková

V roce 1952 se stal děkanem Divadelní fakulty Antonín Kurš (1901–1960), v jehož divadelním životopise se nacházely jak zkušenosti s meziválečnou avantgardou, tak setkání se systémem Stanislavského v Sovětském svazu ve třicátých letech.²⁸ Sám se výuce herectví v nižších ročnících přímo nevěnoval – působil až jako režisér při realizaci absolventských inscenací. Význam jeho osoby v době dogmatického prosazování zvlgarizovaného Stanislavského je rozporuplný. Na jednu stranu tehdy vznikl politicko-estetický tlak, který nevydržel například Milan Pásek (1920–1990) – pověřený od roku 1950 vedením katedry činoherního herectví – a po dvou letech, v roce Kuršova nástupu, ze školy odešel.²⁹ Na druhou stranu na něj již po dvaceti letech vzpomínal jeden z tehdejších pedagogů, Zdeněk Srna, takto: „Jestliže se tato léta oficiálně povinného optimismu neproměnila v myslích těch, kteří tenkrát spoluvytvářeli divadelní obor na JAMU, v trvalý pocit tísně, skepse, nejistoty a rezignace, je to dílem Antonína Kurše“ (SRNA 1969) – a podobně na něj po dalších dvaceti letech vzpomínal i brechtovský bojovník Bořivoj Srba: „Kurš nejen postavil výchovu mladých herců a režisérů na pevnou organizační základnu, ale také silou svého osobního přístupu k problémům divadelní tvorby ji do velké míry programově usměrnil. Ve svých třídách svými promyšlenými pedagogickými metodami vychoval pak řadu budoucích význačných umělců“ (SRBA 1985–1989: 764). V roce 1953 přišel (mimo jiné i z důvodu krize návštěvnosti divadel) zákaz přijímání do prvních ročníků, jehož odvolání se v roce 1956 podařilo Kuršovi vybojovat. Tři roky nato (v září 1959) byla zrušena celá Divadelní fakulta – podařilo se však, opět Kuršovi, divadelní obor na JAMU zachránit založením katedry činoherního herectví. V příštím roce, v září 1960, Antonín Kurš zemřel.

28 „Tento levicový avantgardista se v meziválečném období účastnil aktivit dělnických divadelních souborů, a proto byl ve třicátých letech vyslán (pod cizím jménem) na roční stáž do Sovětského svazu, kde byl mimo jiné druhým asistentem Alexandra Tairova v jeho Komorním divadle. V Sovětském svazu se rovněž setkal se systémem Stanislavského, který po válce někdy až dogmaticky prosazoval, ostatně byl osobním přítelem ministra Zdeňka Nejedlého“ (KOVALČUK 2017: 134). Antonín Kurš je rovněž autorem předmluvy a českého překladu Stanislavského *Režisérského plánu Othella* (STANISLAVSKIJ 1954). K osobnosti A. Kurše viz dále studie Martiny Musilové v tomto čísle.

29 „Výchova studentů na divadelní fakultě JAMU, která se počátkem padesátých let rozvinula do šíře, byla nepříznivě poznamenána silným zdogmatizováním marxismu-leninismu, sklony k vulgarizaci výkladu uměleckého díla i divadelní tvorby. Stalo se tak obzvláště pod silným tlakem, který přicházel zvenčí a jenž podával marxismus-leninismus netvořivým způsobem, přísahal jedině na estetiku A. A. Ždanova a absolutizoval metodu K. S. Stanislavského. Tomuto tlaku podléhali někteří učitelé školy a jeho nositeli na JAMU se ochotně stávali levičáckí studenti, představitelé tzv. studentokracie. Milan Pásek vzdal r. 1952 svoje úsilí o samostatné pedagogické postupy ve výuce pro herce i o múzickou formu jevištního výrazu ve Studiu; JAMU dobrovolně opustil“ (ZÁVODSKÝ 1969).

V posledním roce svého působení ovlivnil výuku herectví ještě jedním významným počinem: angažoval coby pedagožku herečku Lolu Skrbkovou (1902–1978), která pak na JAMU vyučovala do roku 1969 (během těchto deseti let vedla celkem dva herecké ročníky).³⁰ K ní se vztahují svědectví dalších tří respondentů: jednoho z jejího prvního ročníku (R 2) a dvou z následujícího cyklu (R 3, R4). Ačkoli se o Skrbkové hovoří jako o širitelce myšlenek avantgardy a pokračovatelce odkazu E. F. Buriana – čemuž odpovídaly i její režie absolventských představení, které jeho inscenační postupy napodobovaly (*Komedie o strašidle a Každý něco pro vlast*) – v praktické herecké výuce vycházela naopak spíše z odkazu Stanislavského a o Burianově škole svým studentům pouze vyprávěla.³¹ V knihovně JAMU je dosud její rukopisný překlad *Umění herce a režiséra* od žáka J. B. Vachtangova a hlavního budovatele moskevského Institutu Borise Ščukina B. J. Zachavy (ZACHAVA 1964).³²

Z rozhovorů vyplývá, že Skrbková alespoň v prvním semestru skutečně používala některá cvičení, která jsou mi známá z programu této školy.³³ Respondent R 2 například vzpomínal opět na etudy s imaginárními předměty.³⁴ Vzpomínka studenta druhého cyklu (R 4) se zase týkala etudy založené na napodobování „lehké děvy“ zadané spolužačce. Díky tomuto zadání se musela dotyčná vypravit do nočního podniku, aby charakteristické projevy zkoumané profese autenticky vyzpozovala a nepředváděla je pouze „přibližně“ – tzn. na základě všeobecných představ nebo již existujících uměleckých vzorů. Úkol připomíná další vachtangovské zadání: profesionální návyky (профнавыки). Ty ovšem již přímo u Stanislavského nenajdeme – nacházejí se však právě v metodice Ščukinova institutu. Využit v zadání „napodobování“ lze označit za konkrétní případ vachtangovské syntézy s metodou představování. Úkol tehdy mezi studenty vzbudil veselý ohlas, protože byl od korektně působící Skrbkové nečekáný.

Práce na improvizovaných etudách vyvolávala leckdy mezi studenty druhého cyklu nechuť. Bohužel o poznámkách Skrbkové k jejich provedení, ze kterých by se teprve dalo poznat, nakolik se v postupech autenticky orientovala, či případně, jak si je vlivem vlastní herecké zkušenosti přizpůsobila, jsem se již dnes od nich nedozvěděl nic konkrétního. Studenti měli v etudách vystupovat „sami za sebe“ (řečeno se Zachavou

30 Lola Skrbková vystudovala dramatický obor na Státní konzervatoři hudby v Praze (1927). Krátce poté začala spolupracovat s E. F. Burianem (podle respondenta R 2 dotovala založení D 34 z peněz svého otce – majitele krejčovství). Učit začala už ve čtyřicátých letech „[...]“ ve škole „Děčka“ a na Pražské konzervatoři (1941–1947)“ (ŠKROBÁNKOVÁ 2020: 117).

31 Podle svědectví respondenta R 2 se dostala k materiálům o Stanislavského pedagogice ještě za svého působení u E. F. Buriana, který měl napojení na ruské umělce.

32 Jedná se o teoretický výklad syntézy postupů umění „prožívání“ a „představování“ v duchu J. B. Vachtangova vycházející ze Zachavových bohatých pedagogických zkušeností. V Moskvě tato kniha vyšla v roce 1964. Kdy a jakým způsobem vytvořila Lola Skrbková svůj překlad, mi známo není.

33 Nemohla je však čerpat ze Zachavovy knihy, neboť ta je zaměřená více teoreticky. Konkrétní příklady cvičení, tvořících tradiční výukovou osnovu Ščukinova učiliště, vyšly popsané například v do češtiny dosud nepřeložené knize *Jevištní etudy* (Сценические этюды) v roce 1966 – jejími autory jsou rovněž pedagogové této školy L. M. Šichmatov a V. K. Lvonová (ŠICHMATOV a EVOVOVÁ 1966). Jestli ji však Lola Skrbková měla někdy v rukou, nebo jestli čerpala z jiných zdrojů, netuším.

34 Konkrétně si vybavil etudu „holení“ svého spolužáka Ladislava Freje.

se tedy jednalo o etapu „já v daných okolnostech“). Téma etud leckdy nebylo zadáváno vůbec, nebo jim bylo řečeno, aby využili něčeho z dětství: „vzpomínku na rodiče, na domov“. V čem se respondenti napříč ročníky shodli, bylo to, že etudy byly pouze pro jednotlivce – nikdy tedy nešlo o etudy párové, které však na Ščukinově institutu tvoří završení tří hlavních metodických linií pojmenovaných jako cesty „k sobě“, „k daným okolnostem“ a „k partnerovi“ (BUROV a LJUBIMCEV 2005: 4). Od druhého semestru se již u Skrbkové pracovalo na dramatických textech (monolozích a dialozích).

Hodnocení významu jejího pedagogického úsilí mými třemi respondenty je rozporuplné: od vděčného celoživotního respektu (R 2) po pohrdavé odsouzení (R 3). V první polovině šedesátých let panovalo napětí mezi progresivním budováním brechtovského divadla v Mahenově činohře a již tehdy zkostnatělým socialistickým realismem vyučovaným na škole. K pozitivním hodnocením Skrbkové patří to, že své studenty dokázala připravit nejen na práci s partnerem, ale že je upozorňovala i na zjevné rozpory mezi subjektivní představou vyjadřování prožitku postavy a komplexními požadavky jevištní formy,³⁵ neboť byla nejen učitelkou „věřící“ v systém Stanislavského, ale zároveň i divadelní praktičkou s avantgardní minulostí. Přesto se však pro všechny studenty přesvědčivou nestala.

Miloš Hynšt a „Zlatá šedesátá“

Po smrti Antonína Kurše se v roce 1961 stal vedoucím katedry činoherního herectví Miloš Hynšt (1921–2010).³⁶ Postupně si s sebou přivedl spolupracovníky z Mahenovy činohry: pedagogy režie a dramaturgie (Evžena Sokolovského, Aloise Hajdu a Bořivoje Srbu) a herectví (Josefa Karlíka, Vlastu Fialovou a navrátivšího se Rudolfa Jurdu). „Hynšt přinesl do Mahenovy činohry vyhraněný názor, který se opíral o Brechtovo epické a politické divadlo, ale i o antiiluzivnost avantgardy a názory Rollandova Divadla lidu.“ (KOVALČUK 2017: 135). Jeho divadelní nastavení se pochopitelně významně odrazilo i ve výuce herectví. Nejednalo se ovšem o „tupé“ odmítnutí dosavadních postupů, nýbrž o jejich poučení a prozřetelné doplnění: „Nezatrácuje Stanislavského, ale kontrapunkticky ho poměřuje Diderotem, Brechtem, Mejercholdem a jinými“ (KRÁTKÝ 1969).

Respondent R 5 reprezentující toto období není absolventem pouze herectví, nýbrž také postgraduálního studia režie. Jeho hereckým pedagogem byl již zmiňovaný Rudolf Jurda,³⁷ který podle něj jako herec uměl zahrát všechno, ale jako pedagog příliš

35 „To má své zákonitosti, ten verš. To má rytmus. To si tam nemůžeš dělat, že přemýšlíš!“ (R 2).

36 Miloš Hynšt vystudoval herectví na brněnské konzervatoři u Rudolfa Waltra. Jako začínající režisér působil nejprve v Horáckém divadle v Třebíči a poté jako umělecký ředitel v Horáckém divadle v Jihlavě. Následovalo sedm let v ostravském Státním divadle a v roce 1959 se stal uměleckým šéfem činohry Státního divadla v Brně. Zde se mu podařilo prosadit radikální program, avšak jeho vlastní režijní tvorba v tomto směru zůstávala na půli cesty. Na JAMU se habilitoval prací o melodramatu. Vrcholnou éru pak zažil ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti (SRNA 1979–1984).

37 V Jurdově studijní skupině bylo posluchačů herectví sedm – další čtyři studovali v paralelní třídě vedené Oldřichem Vykypělem, o kterém můj respondent řekl, že byl: „Velký soudruh. Herecky i pedagogicky průměrný“ (R 5).

výrazný nebyl. Stanislavského základy zesměšňoval a svoji výuku realizoval tím, že se studenty od prvního ročníku inscenoval krátké divadelní kusy.³⁸

Od třetího ročníku přednášel hercům teorii divadla brechtovský propagátor Miloš Hynšt. K všeobecnému překvapení se na jeho hodinách probíral i Stanislavskij.³⁹ „Hynšt z pozice režiséra říkal, že tento systém je dokonalý v tom, že herce učí to, co muzikant musí umět: stupnice, prstoklady... Technika herecká musí být dokonalá na ‚pocitu pravdy a víry‘ a ‚průběžném jednání‘“ (R 5).⁴⁰ Ze všech pedagogů na JAMU se cítil nejvíce ovlivněn právě jím. Shodou okolností však nikoli během svého magisterského studia herectví v šedesátých letech (kdy se s ním potkával pouze na teoretických seminářích), ani během postgraduálního studia režie v osmdesátých letech (kdy již Hynšt na JAMU nepůsobil), nýbrž až při práci v divadle, kde s ním spolupracoval v pozici asistenta režie. Respondent R 5 tento dojem zformuloval na konci postgraduálního studia v poděkování své diplomové práce: „Za všechno, co ve mně je, děkuji doc. Hynštovi.“ Za tento výrok ho tehdy chtěl jeho vedoucí, Pravoš Nebeský, ze studia vyloučit, zastal se ho však Milan Pásek.

Respondentovo vůbec první setkání se Stanislavským proběhlo v rámci historky, kterou jim na hodině herecké výchovy vyprávěl Rudolf Jurda. Byla o tom, že „[...]“ když v padesátých letech v Mahenově činohře dělali *Lucernu*, tak v noci (v dobách nočního zatýkání) vyzvedli herce, kteří tam hráli muzikanty, naložili je, odvezli na brněnskou přehradu, tam je vypustili do lesa a pak na ně začali střílet: aby u nich vzbudili pocit strachu“ (R 5).⁴¹ Vyprávění demonstuje míru toho, jakým způsobem byl Stanislavskij v padesátých letech vulgarizován a nesmyslně spojován s naturalistickými inscenačními postupy. Zachycuje ale také společenskou atmosféru doby největších politických repre-
sív v letech 1949–1953.

38 Ty ovšem podle respondenta R 5 nebyly nikterak nezajímavé: *Klawn Čokoláda* Jiřího Mahenova a *Císařův mim* Václava Renče ve druhém ročníku, *Ztížená možnost soustředění* Václava Havla v ročníku čtvrtém.

39 „Už tehdy Hynšt říkal, že Stanislavskij, který byl ve třicátých letech persekčován, sice vyšel, ale že si myslí, že nevyšel celý, že tam některé stati chybí: podtexty, podvědomí – všechny tyto věci, které by měly do toho systému patřit“ (R 5). Zřejmě mluvil o *Mojí výchově k herectví*. V českém vydání z roku 1946 (STANISLAVSKIJ 1946) však zmiňované termíny jsou – například poslední kapitola se přímo jmenuje „Podvědomí v hercově scénickém sebeuvědomění“. Vystává však otázka, nakolik byl tento překlad v době studií respondenta R 5 k dispozici. Respondent R 11 studující v osmdesátých letech mě upozornil na to, že v době jeho studií byly knihy (stále povinného) Stanislavského již zcela nedostupné. Možná tomu tak mohlo být i v šedesátých letech.

40 S podobně formulovaným nárokem jsem se během svého magisterského studia setkával i já v druhé polovině devadesátých let. Josef Karlík byl ostatně Hynštův přímý spolupracovník a v jistém smyslu i jeho žák.

41 Dosud se mi nepodařilo toto vyprávění přesvědčivě potvrdit. Nalezl jsem poměrně dramatický záznam schůze souboru věnované reflexi inscenace *Lucerna*, která měla ve Státním divadle v Brně premiéru na jaře 1950. Její výtah byl zveřejněn v časopise *Divadlo* (NEZVAL 1950). Uměleckým šéfem Mahenovy činohry byl v té době Zdeněk Míka: „Od Míkova příchodu byla nadto brněnská činohra vystavena dvěma po sobě následujícím nárazům: v několika inscenacích se začal dogmaticky prosazovat schematický výklad Stanislavského; neúspěch takového úsilí měl být odstraněn a překonán rozvinutím spontánního realizmu starší herecké školy, v níž byla ne dost uváženě spatřována náhrada za skutečné režisérské osobnosti“ (KUDĚLKA 1985–1989: 701). Dramaturgem samotné inscenace byl Jaroslav Nezval: její „Původní podoba byla podrobena přísné ideové kritice jak pro ‚pochybený výklad klasického textu‘, tak pro ‚problematickou aplikaci herecké metody Stanislavského‘ [...]“ (KUDĚLKA 1990–1994: 741).

Nástup normalizace v sedmdesátých letech

Dalšími respondenty jsou dva režiséři (R 6, R 7) a jeden herec (R 8) studující v průběhu sedmdesátých let. V tomto období se na JAMU odehrály dvě významné, a přitom protikladné události. V roce 1969 byla založena Katedra syntetických divadelních žánrů, čímž vyvrcholily tendence přítomné již od založení školy. Syntetičnost představovala pro brněnskou školu vedle obou zbývajících československých divadelních škol (AMU a VŠMU) jakousi její specifičnost. Tyto tendence vyrůstaly přirozeně z těsné institucionální blízkosti obou hlavních oborů školy: divadelního a hudebního – později byly programově podpořeny i myšlenkami avantgardy (zvláště E. F. Buriana). Na tomto zaměření, které již v padesátých letech pomáhal rozvíjet Antonín Kurš a v šedesátých letech v něm pokračoval Miloš Hynšt, participovala většina pedagogů – z nichž jmenujme alespoň mnoholetou pedagogku pohybu, žačku Émila Jacquesa-Dalcrozeho, Marii Mrázkovou (1920–2007). „V pedagogické praxi to znamenalo, že kultura pohybu a hlasu se nadále nemohly rozvíjet osamoceně, ale že naopak muselo dojít k jejich vzájemnému organickému propojení s vlastní hereckou tvorbou“ (BUNDÁLEK 1967). „Zlatá šedesátá“ byla plná úspěšných hereckých absolventů školy, na jejichž projevu bylo zmiňované zaměření patrné (uvedme alespoň herečku a zpěvačku Hanu Zagorovou a herce a mima Boleslava Polívku).⁴²

Druhou, tentokrát zcela odlišnou, událostí začátku sedmdesátých let bylo v návaznosti na nastupující normalizaci vyloučení významných pedagogů školy v roce 1971. Z interních učitelů režie a dramaturgie to byli především Miloš Hynšt, Alois Hajda a Bořivoj Srba, ke kterým se ze solidarity přidal i učitel herectví Josef Karlík. Novým vedoucím katedry činoherního herectví se stal herec Oldřich Vykypěl (v roce 1978 ho vystřídal Milan Pásek a jeho zase Richard Mihula), vedoucím katedry režie Pravoš Nebeský a vedoucím katedry syntetických žánrů Miroslava Jandeková-Lokšová.⁴³

Respondent R 6, který byl studentem režie a v prvním ročníku zažil ještě Miloše Hynšta a jeho tým, popisuje změnu, ke které tímto došlo, jako „naprostou katastrofu“. „Ti, co přišli, byli v uvozovkách vyznavači Stanislavského. Ale asi úplně mimo to, co si on představoval“ (R 6). Noví pedagogové nebyli přesvědčiví ani po stránce pedagogické ani svou vlastní uměleckou praxí. Situace v hereckém ročníku byla obdobná – Rudolfa Krátkého, dlouholetého úspěšného pedagoga, který byl na krátkou

42 „Projevuje se to hned v červnu 1962 na konferenci tří československých vysokých divadelních škol v Karlových Varech, kde vedle úspěchu vynikajících představení IV. ročníku (*Rozmarné léto*, *Don Juan*) zaujmou i ukázky práce III. ročníku (pantomima a melodramy) a zejména vystoupení II. ročníku, kde je metoda syntetické výchovy důsledně prosazována už od začátku studijního cyklu.“ (KRÁTKÝ 1969)

43 „V té době panovala na JAMU stísněná atmosféra. Vše se řídilo podle pokynů sekretariátů KSČ. Kariérních postupů se dočkali pouze ti, kteří obnovený totalitní režim podporovali“ (VESELÁ 2017: 45). První polistopadová rektorka, Alena Štěpánková Veselá, dále vzpomíná na talentové přijímací zkoušky manipulované podle stranického profilu uchazečů rektorem Františkem Šolcem nebo na umění se neorientujícího prorektora Rajmunda Sobotu přednášejícího marxismus-leninismus.

chvíli prvním vedoucím Katedry syntetických žánrů, vystřídal herec a komunista Josef Štefl (1923–2002). Nechuť studentů k zadávaným úkolům mi respondent R 6 demonstroval na příkladu hereckého obsazení absolventské inscenace *Sólo pro bicí (hodiny)* Osvalda Zahradníka, ve které byla většina postav vysokého věku. Toto zadání, které mělo předvést schopnost přetělesnění právě podle Stanislavského, se tehdy zcela rozcházel s estetickými očekáváními studentské generace.

Respondent R 7, rovněž posluchač režie studující již o něco později, si uvědomil sterilnost pedagogického působení Pravoše Nebeského a Milana Páska na kontrastu s vlastní zkušeností v pozici asistenta režie u Zdeňka Kaloče (a později i Ladislava Smočka), který ho bral k sobě domů, kde mohl být svědkem pracovních rozhovorů se skladatelem Zdeňkem Pololáníkem a scénografem Jiřím Pitrem a zakusit přirozený průběh jejich vzájemné tvůrčí inspirace.⁴⁴ Pro pozdější režijní praxi obou respondentů (R 6 a R 7) se stalo charakteristickým uvažování o „osobnostním herectví“ (specifickém hereckém výrazu rozvíjejícím se především v pražském Činoherním klubu), jež se podle jejich názoru stalo jakousi opozicí k dogmaticky proklamovanému „herectví přetělesnění“ – považovanému za estetický odkaz Stanislavského. Spočívalo v nepotlačování divákova vnímání osobnosti herce během hraní postavy – jakoby se okolnosti postavy a herce od sebe tolik nelišily. Tím, co poutalo pozornost, tak nebylo jen jevištní znázornění dramatické osoby (inscenování její textové předlohy), ale zároveň osobnost herce zaujímajícího k zobrazované postavě (i rozehrávanému tématu) vlastní postoj vyvěrající z jeho osobních zkušeností. Tento přístup byl pochopitelně inspirován Brechtem, v českém prostředí však získal vlastní specifikum: hranice mezi postavou a osobním názorem herce se nerýsovala ostrými zcizovacími prostředky, nýbrž byla propustná (a často možná i nevědomá).⁴⁵

Někteří režiséři tehdy tímto generačním výrazem unikali ze strnulé dominantní estetiky. Podle respondenta R 7 se ovšem nejednalo o postup, který by bylo možné uplatňovat kdekoli. Předpokládal především vyžralou osobnost herce, jehož zveřejněný názor mohl mít na jevišti skutečnou významovou hodnotu.⁴⁶ Toho se dalo dosahovat v generačně blízkých a vzájemně lidsky upřímných kolektivech typu Činoherní klub spíše, než v běžném provozu kamenných divadel.⁴⁷ Další okolností modelující zmiño-

44 Sám coby pozdější pedagog režie přiznává: „To je tak jemný, že si člověk připadá trapně, když to má někoho učit – jestli to vůbec může někoho učit. Není náhodou, že ani Grossman, ani Smoček nikdy neučili“ (R 7).

45 Jaroslav Vostrý k „osobnostnímu herectví“ podotýká: „Spíš než o přesněji definovaný pojem, natož odborný termín, šlo od začátku o programové heslo spojené s dědictvím českého divadla 60. let minulého století (v jiných jazycích nemá ostatně obdobu). Odpovídalo totiž dobovému požadavku autenticity, u nás posilovanému stále intenzivnějším odhalováním prolhanosti režimu [...]“ (VOSTRÝ 2014: 82).

46 „To, že si v Činoherním klubu věřili – bylo strašně zásadní. To, že se to stavělo z osobností kvalitních lidsky. Proto mohla prosakovat ta silná osobnost. Proto se pak hrál víc ten současný názor. Odhalení toho nahýho člověka, který nepotřeboval ty škatulky a líčení.“ (R 7)

47 Respondent vysvětluje režijní postupy již zmíněného Zdeňka Kaloče, které se při práci ve velkých divadlech tímto směrem ani ubírat nemohly: „Ano, Kaloč byl inženýr. Měl jen pár herců, kteří s ním šli. Jinak to byla sebranka darebáků, ze kterých to musel vytáhnout – tu grotesknost. A musel je zneužívat – což měl od toho Radoka. Vždyť je to popsaný, jak pozorázel Šmerala, aby z něj něco dostal, aby ho rozhodil“ (R 7).

vaný herecký styl byla velikost divadelního sálu. Při menších vzdálenostech mezi herci a publikem se mohl uplatnit méně stylizovaný herecký projev – více upomínající jeho civilní výraz – než v případě velkých divadelních domů. Ne náhodou se tak herci Činoherního klubu masivně prosadili ve filmech Československé nové vlny.⁴⁸

Významným pandánem ke Stanislavského herecké pedagogice se pro respondenta R 6 stalo dialogické jednání Ivana Vyskočila – finálně zakotvivšího na KATAP DAMU. Vzhledem k tomu, že se sám celoživotně pohybuje v prostředí malého divadla s osobnostním hereckým výrazem a zároveň má i vlastní hereckou a pedagogickou zkušenost, bylo pro něj během našeho rozhovoru srovnání postupů Vyskočila a Stanislavského důležité: „Dialogické jednání je způsobem terapie – člověk se přiznává ke svým trapnostem a nedokonalostem a dokáže s nimi pracovat. Takže pak vidím do jisté míry svobodného člověka, se kterým je příjemné být. [...] Kdežto u Stanislavského to je metoda ‚svěrchzadáčou‘ – a v ideálním případě to ‚přetělesnění‘: jestli se ztratím v postavě nebo ji přijmu nebo do ní vstoupím. Zajímavé pojmy, které se ale těžko vysvětlují nebo chápou. Ale v tom je ten velký rozdíl. Jedinečnost herce u Stanislavského je v tom, jak dokáže zaujmout v postavě. Kdežto u osobnostního herectví je to svobodnější. Není to zacílené do jediného bodu a herec může odstoupit a okomentovat – a to dokonce i v postavě“ (R 6).

Celý tento exkurz do herectví, které z odkazu Stanislavského sice vychází (jednoznačně je jeho postupy a úvahami ovlivněno), zároveň však jeho někdejší estetické představy úmyslně překračuje, je svědectvím o tom, jak byla v sedmdesátých letech výuka Stanislavského na JAMU inspirativní a problematická zároveň. Ve vzpomínkách mých respondentů se nejednalo o jeho nekompromisní odsouzení, ale o zachycení rozcestí českého herectví, ke kterému podle nich tehdy došlo.⁴⁹ Jako by se od té doby na českých jevištích rozvíjely dva odlišné herecké přístupy: jeden konvenci herectví přetělesňování potvrzoval, a druhý naopak problematizoval (nikoli ovšem tak radikálně, jako tomu bylo u Bertolta Brechta). Oba směry však měly stále stejný cíl: přesvědčivost hereckého výrazu (autenticitu) – byť o ní každý usiloval odlišným způsobem. Stále se tedy jednalo o naplňování uměleckých maxim, které pro oblast herectví zformuloval Stanislavskij.⁵⁰

Třetí respondent z tohoto období byl studentem herectví. Na otázku, jak jeho pedagogové používali metodu Stanislavského ve své výuce, odpověděl, že s největší pravděpodobností nijak. V prvním ročníku je učil Rudolf Krátký (v tomto případě poprvé

48 Tato koncepce hereckého výrazu se stala pro české divadlo natolik inspirující, že v některých souborech se z odkazu Činoherního klubu šedesátých a sedmdesátých let vychází dosud (Dejvické divadlo, Burantéatr).

49 „Proces k interpretačnímu herectví není u Stanislavského špatný. Je to jenom předčasně a hloupě odsouzená metoda. Pro lidi, kteří se chtějí zabývat činoherním herectvím tohoto typu, to může být velmi užitečné.“ (R 6)

50 „Stanislavskij nestavěl ani tenkrát jen proti vnější charakterizaci psychologický realismus (u kterého také nekončil), ale proti každému klišé stavěl hereckou – dnešním slovem řečeno – *autenticitu*“ (VOSTRÝ 2018: 108–109). Je otázkou pro další reflexi, zda k podobnému rozdělení (v nějaké analogické podobě) nedošlo také v zahraničí. Zda se tedy jedná o generační ozvuky pocitů celosvětových, nebo jen o český, lokální a společenským stavem vyhocený úhel pohledu.

již bez končící Jarmily Lázníčkové), ve druhém herec Jaroslav Dufek (1934–2011) a ve třetím a čtvrtém režisér Pavel Hradil (1935–1996). V prvním roce studia se nevěnovali žádným cvičením, improvizovaným etudám ani nonverbálním zadáním: ihned říkali zadaný text a ihned s ním šli do prostoru. Rudolf Krátký měl pro ně připravené povídky od Stefanie Grodzieńské a dialogy ze Cervantese a Molièra, které velmi citlivě a prozíravě obsadil tak, aby rozvíjely jejich osobnostní a herecký potenciál.⁵¹ Jaroslav Dufek Stanislavského vysloveně neuznával, nezajímal se ani o knihy o herectví nebo divadelní teorie – hrál a učil intuitivně. Pavel Hradil se ve vyšších ročnících zaměřoval na inscenování tehdy nových muzikálů (např. *Na skle malované*), které si takto se studenty vyzkoušel a později realizoval na profesionální scéně.⁵² Se Stanislavským se tak setkali pouze v hodinách teorie při výkladu dějin světového (Zdeněk Srna) nebo českého (Karel Bundálek) divadla.

Druhá polovina normalizace

Posledními třemi respondenty jsou opět dva režiséři (R 9, R 11) a herec (R 10) tentokrát studující ve druhé polovině sedmdesátých a první polovině osmdesátých let. Pro jejich školní zkušenosti je charakteristická vysoká míra samostudia. Brzy zjistili, že se na pedagogický proces na škole nemohou spoléhat a musejí sami velmi intenzivně vyhledávat impulsy a inspirace nejen v prostředí školy, ale především mimo ni. Postupující normalizace vedla ke stále většímu vyprazdňování vnitřního obsahu studia při neměnném pedagogickém obsazení rekrutovaném většinou z rodinných nebo stranických klanů. Avšak podobně jako předchozí respondenti–režiséři (R 6 a R 7) nepovažovali ani tito (R 9 a R 11) své vlastní pedagogy (Pavla Hradila a Milana Páska) za to nejhorší, s čím se na škole setkali.

Podle prvního z režisérů (R 9) bylo pro období, v němž studoval, určující to, že byl v ročníku sám: „Nebyli ani scénografové, ani dramaturgové. Vyrůstaly z nás ‚svěhlavičky‘“ (R 9).⁵³ Sice měl možnost navštěvovat všechny předměty společně s herci a od prvního ročníku asistovat v profesionálním divadle, ale nějaký další rozhled a poznávání divadla už byl pouze na něm. Stanislavskij byl pro něho tehdy jedním z mnoha dalších podobných divadelních inspirátorů.⁵⁴ Na výuce hereckého ročníku se tehdy

51 Toto svědectví je v rozporu s rekonstrukcí čtyřletého výukového plánu Rudolfa Krátkého, který na základě vzpomínek studentů, záznamu habilitačního řízení a referátu na kolokviu v Benátkách sestavila Naďa Satková. Podle něj byl ve výuce Rudolfa Krátkého v prvním semestru vyhrazený prostor právě pro etudy („nejprve beze slov, poté se slovy“). „Dovednosti zatím neprocvičovali na dramatických postavách daných autorem, ale na situaci já v daných okolnostech“ (SATKOVÁ 2020: 82). Popis jasně dokládající inspiraci Stanislavským, však respondent R 8 výslovně popřel.

52 Na rozdíl od jiného hudebního režiséra rovněž vyučujícího na JAMU, Richarda Mihuly, který setrval v bezpečných zadáních, např. *Tety z Bruselu* Jana Wericha.

53 Podobně tomu bylo i jinde: o ročník výše byl student režie jediný a o ročník níže dokonce žádný. Absence na těchto oborech odráží stagnaci a vnitřní vyprázdněnost tehdejšího školního prostředí, v němž se pedagogové báli etablovat další generace.

54 „Pro mě byl jeden čas absolutním vrcholem Vachtangov. Litoval jsem, že té literatury nemám víc.“ (R 9)

podíleli pedagogové tři. Hlavním z nich byl „pilný a nadaný herec“ (R 9) Jiří Tomek (1931–2013): „Cítil velkou potřebu seznámit nás se Stanislavským, ale sám patřil ke generaci, které to cpali horem dolem, generaci, kterou vedli k naturalistickým postupům – např.: neměň si ponožky, když budeš hrát zanedbaného člověka“ (R 9). Na rozdíl od jiných zadával studentům herecká cvičení a podařilo se mu opatřit si jinak nedostupnou knihu Richarda Boleslavského *Herectví: Šest prvních lekcí*, ze které jim předčítal.⁵⁵ Vzhledem k jeho (nedostatečnému) politickému profilu byla další pedagožkou ročníku herečka a manželka režiséra a pedagoga Pravoše Nebeského Jana Janovská-Nebeská (1928), která se pro své pevné stranické postoje mezi studenty velké oblibě netěšila. Třetím pedagogem byl již několikrát zmiňovaný Rudolf Krátký. Pro jeho pedagogickou metodu bylo významné zařazování detektivního žánru ve třetím ročníku studia.⁵⁶ Respondent mi objasnil, že se nejednalo pouze o žánrové cvičení, ale o názorné přiblížení narativních zákonitostí: „Umění vyprávět, navazovat, zvýraznit mimoslovní jednání – postava v detektivce se nemusí prozradit svojí větou, ale svým jednáním“ (R 9). Zároveň byl více než ostatní citlivý na správnou výslovnost, posazení hlasu a celkový mluvní projev.

Respondent R10 studoval herectví v první polovině osmdesátých let. Jeho hlavním pedagogem byl herec a režisér Oldřich Slavík (1933–1996).⁵⁷ Opět se jednalo o ročník rozdělený na studijní skupiny: tu druhou vedl jako svůj poslední ročník dvaadesátiletý Rudolf Krátký (podle názoru mého respondenta již díky pokročilému věku ne zcela přesvědčivý). Hereckou tvorbu měli pouze dvakrát týdně, protože se jim filmovým natáčením často zaměstnaný Oldřich Slavík více věnovat nemohl. Náplní hodin od prvního semestru byla práce na dialozích – tedy žádné etudy nebo cvičení. K seznámení se Stanislavským docházelo pouze na hodinách herecké teorie, kterou vyučoval Miloš Remunda.⁵⁸ Výuka však spočívala pouze v tom, že jim diktoval své poznámky a studenti si je zapisovali. *Mojí výchovu k herectví* si tehdy nebylo možné ani koupit, ani půjčit – a tak se o probírané látce s vyučujícím ani moc nediskutovalo. Studenti nakonec nebyli schopni své praktické zkušenosti s teoretickými znalostmi propojovat. Mizivá míra pedagogické reflexe provázela i výuku v hodinách herecké tvorby. Respondent s vděčností vzpomínal na Zdenu Herfortovou vyučující v jiném ročníku, která se jim po jejich klauzurních zkouškách svěřila se svými postřehy, a tím podstatně přispěla k jejich formaci. Pedagogicky nejpřesvědčivější byli učitelé pohybových disciplín (Marie Mrázková, Zoja Mikotová a Petr Šmolík) a začínající pedagožka uměleckého přednesu (herečka Helena Kružíková).

55 Michail Čechov ještě nebyl v té době na škole znám vůbec. Jeho životopis *Hercova cesta* vyšel přeložený do češtiny teprve v roce 1990 (ČECHOV 1990) a zásadní herecká učebnice *O herecké technice* až v roce 1996 (ČECHOV 1996), obojí v překladu Zoji Oubramové (*Hercova cesta z ruštiny a O herecké technice* dokonce z angličtiny).

56 „Na začátku třetího ročníku byly na programu detektivky, u nichž se dbalo na detailnější kresbu jednotlivých postav v rámci požadavků žánru.“ (SATKOVÁ 2020: 86)

57 V roce 1986 – krátce poté, co jejich ročník absolvoval – se stal dokonce uměleckým šéfem Mahenovy činohry.

58 Učitel z Lidové školy umění na třídě Kapitána Jaroše v Brně.

Poslední respondent R 11 studoval režii u Milana Páska. Herectví v té době vyučovali: Miroslava Jandeková-Lokšová, Jiří Tomek, Miloš Kročil a Zdena Herfortová.⁵⁹ Nevím, jestli je to příznačné více pro osmdesátá léta, nebo pro něj osobně, ale ze všech respondentů se při charakterizaci nešvarů doby vyjadřoval nejostřeji. Prostředí na škole označil za „život v domluvené lži“.⁶⁰ Sám byl v hereckých metodách poměrně zorientován ještě před příchodem na školu. O Stanislavském slyšel od Ivana Vyskočila v souvislosti se Sigmundem Freudem a Jakobem Levy Morenem, absolvoval kurzy Josefa Vinaře, který již tehdy nahlížel Stanislavského z různých stran, a díky svému přátelství s Jakubem Korčákem se seznámil i s „analýzou jednáním“ (действенный анализ) Marie Knebelové. Na JAMU však byl „[...] konfrontován s hysterií Jany Janovské, u které museli žáci vcházet do dveří a říkat ‚Ahoj, jak se máš? Děkuji, jde to.‘ pořád dokolečka. A opravdu toto a nic jiného to nebylo“ (R 11). Na dveře pověsila tři hesla: „Radostněji, výš a za sebe!“

Životním stylem byl konformismus. A k ideové záštitě tohoto osobního i uměleckého postoje byl zneužit právě Stanislavskij – prezentovaný jako autor stylové reformy a režisér navýsost fixovaného inscenačního tvaru. V tehdejších představeních měl s hereckou pedagogikou (nebo dokonce hereckou improvizací) pramálo společného.⁶¹ „Stanislavskij byl používán jako zaklínadlo pro: vzdát se jakýchkoli formálních experimentů v režijním tvaru a dělat věci povšechně srozumitelné. Tedy návrat k post-stalinskému srozumitelnému umění.“⁶² Pokud student herectví narazil na problém s interpretací postavy, bylo mu doporučeno, aby si napsal její životopis. Jenomže při zkoušení na jevišti se potom stejně setkal pouze s připomínkami typu: „Přijít! Neslyším! To musí být rovně! A ‚palma vyrostla‘ – ve významu: ‚neděleť pauzy‘.“⁶³

K respondentovým svědectvím o výuce Stanislavského patří i zážitek ze studijního zájezdu s JAMU do SSSR, v jehož rámci měli možnost strávit jeden den v Leningradě na otevřené hodině u asistenta legendárního učitele režie Georgije Tovstonogova. Výpověď respondenta R 11 je jednoznačně odsuzující: „A tam bylo vidět, že to je tvrdý despota, který kontroluje prožívání těch lidí jak v civilním životě, tak v tvorbě

59 Jeho spolužákem z oboru herectví byl například Vladimír Javorský.

60 Miroslava Jandeková je například od prvního ročníku výslovně vyzývala k zavádění autocenzury.

61 Ke konkrétním řemeslným postupům režiséra podle dobového obrazu Stanislavského patřilo: rozdělit hru na části, pojmenovat je a vypracovat podle nich režijní knihu.

62 „Běda začít o něm mluvit do detailů. Ti pedagogové herectví se báli i nás studentů režie“ (R 11). Generační obranou a cestou ven z tohoto konformismu se pro respondenta R 11 na konci osmdesátých let stala právě hravost Ivana Vyskočila – podobně jako tomu bylo u respondenta R 6 studujícího režii v šedesátých letech.

63 V kontrastu k expresionismu, ve kterém tvořil a vyučoval Milan Pásek, působila jako zjevení mistrovská rada Leopolda France (otce studentky herectví Kateřiny Francové), že „[...] když herec něco zahraje (vyjádří o postavě), tak už to řekl a jde se dál“ (R 11). Uvažování o divadelním tvaru z pohledu narativních zákonitostí (jak je dříve na detektivních žánrech vyučoval Rudolf Krátký) bylo studentům v prostředí pedagogických metod usilujících v prvé řadě o intenzivní emoce neznámé.

– a že to slouží jen k tomu, aby tam nevyrostl druhý režisér v té zemi.⁶⁴ To, co si v tehdejší Sovětském svazu podle něj odvodili ze Stanislavského na prvním místě, byla mocná autorita učitele.

Shrnutí a závěr

Z rozhovorů s jedenácti absolventy herectví a režie lze o míře vlivu systému Stanislavského na výuku herectví na JAMU od jejího založení do konce osmdesátých let říci, že z hlediska formálního se s tímto impulsem setkali všichni studenti, kteří hereckým nebo režijním oborem prošli. Minimálně v rámci teoretických seminářů se věnovali rozboru jeho systému (hůře na tom ovšem byly ostatní herecké metody a přístupy). V praktické výuce – v rámci hodin herecké tvorby – to již tak jednoznačné nebylo. Vše zde záviselo na osobnosti vedoucího ročníku, který se studenty trávil většinu vyučovacího času. Přestože musíme vzít do úvahy i to, že studenti ne vždy dokázali postupy Stanislavského v praktické výuce svých pedagogů rozpoznat, docházelo zřejmě i k takovým situacím, kdy byl jeho vliv (navzdory oficiálním nařízením) minimální a učitel vycházel pouze ze své zkušenosti (ať už herecké nebo režijní). Stanislavského vliv je jasněji patrný tehdy, předcházelo-li práci se zadaným dramatickým textem období, v němž se na hodinách vyučovalo pomocí cvičení nebo zadáváním poloimprovizovaných etud. Inspiraci jeho postupy ovšem nelze vyloučit ani při vlastní práci na dialogích – a to i tehdy, kdy ji sám pedagog explicitně popíral.

Jinou otázkou je hledisko obsahové, tedy nakolik byli učitelé se systémem skutečně obeznámeni, nakolik se stal součástí jejich vlastní herecké praxe a oni tedy jeho impulsy po důsledné reflexi vědomě předávali dál, nakolik zůstávali pouze na povrchu neprožitých frází a hesel, nebo nakolik se vůči němu přímo úmyslně vymezovali. S časovým odstupem krystalizují reflexe někdejších absolventů k relevantnějšímu rozlišování, které se povětšinou projevuje v kategorii oblíbenosti. Způsob, jakým dotyční učitelé nakládali právě s odkazem Stanislavského, však neodpovídá ani přímé, ani nepřímé úměře. V dobrém je vzpomínáno, jak na zájemce o systém (Krátký, Skrbková, Tomek), tak na ty, kteří vědomě používali přístup odlišný (Waltrová, Dufek). A rovněž mezi učiteli, jejichž pedagogické výkony příliš přesvědčivé nebyly, najdeme jak ty, kteří podle Stanislavského postupovali (Vykpěl, Janovská), tak ty, kteří své studenty spíše režírovali bez metodicky rozpracovaného postupu (Jurda, Slavík).

Z tohoto výzkumu na základě svědectví vybraných respondentů vyplývá, že pedagogické prostředí na JAMU bylo v padesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století mnohdy značně zanedbané a nefunkční – příznačným pro něj byl povinný a leckdy nepřesvědčivě prezentovaný systém Stanislavského. V těchto dekádách se často formovaly generace učitelů působících později v devadesátých letech, jež se vůči němu ve své pedagogické i umělecké práci ostře vymezovaly. Právě jejich působením

64 „Měli si psát tvůrčí deník a ve filmu s písní ‚Je krásné prožít život. Je krásné být tvůrcem. Ještě krásnější je být žákem Tovstonogova!‘ bylo, jak on listoval tvůrčími deníky a klasifikoval a škrtał, jak ti studenti mají prožívat.“ (R 11)

se doba, kdy jsem na JAMU studoval já, stala – i se všemi vlastními problémy – v rovině autentické deklarace osobních postojů a svobodné tvůrčí atmosféry nepoměrně transparentnější. To, zda byli do této situace schopni či ochotni pronést prvky Stanislavského systému, by však již muselo být předmětem jiného výzkumu.

Bibliografie

- BUNDÁLEK, Karel. 1967. O syntetické herectví. In Vojtěch Jestřáb (ed.). *Dvacet let 1947–1967: jubilejní publikace JAMU*. Brno: JAMU, 1967.
- BUROV, Albert a Pavel LJUBIMCEV. 2005. Masterstvo aktera: Učebnaja programma dlia studentov akterskogo fakulteta [Hercovo mistrovství: učební osnova pro studenty herecké fakulty]. Moskva: Nakladatelství Divadelního institutu Borise Ščukina, 2005.
- ČECHOV, Michail. 1990. *Hercova cesta*. Př. Zoja Oubramová. Praha: Panorama, 1990.
- ČECHOV, Michail. 1996. *O herecké technice*. Př. Zoja Oubramová. Praha: Divadelní ústav, 1996.
- HYVNAR, Jan. 2008. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant, 2008.
- JOCHMANOVÁ, Andrea. 2020a. Herecký a pedagogický potenciál Zdeňky Gräfové. In Naďa Satková et al. (eds.). *Osobnosti divadelní fakulty*. Brno: JAMU, 2020: 42–57.
- JOCHMANOVÁ, Andrea. 2020b. Pedagogická dráha Marie Waltrové. In Naďa Satková et al. (eds.). *Osobnosti divadelní fakulty*. Brno: JAMU, 2020: 60–77.
- KARLÍK, Josef. 1994. K některým otázkám herecké tvorby a techniky. In *Divadelní studie 3*. Brno: JAMU, 1994.
- KARLÍK, Josef. 2009. *Cesty k herectví*. Brno: JAMU, 2009.
- KOVALČUK, Josef. 2017. Poznámky a postřehy k historii divadelních oborů. In Josef Kovalčuk (ed.). *Vivat Academia III: almanach k 70. výročí založení Janáčkovy akademie múzických umění v Brně: JAMU 1947–2017*, Brno: JAMU, 2017: 126–162.
- KRÁTKÝ, Rudolf. 1969. [sine nomine]. In Rudolf Žák et al. (eds.). *Suvenýr divadelní větve JAMU k 85. výročí stálého českého divadla v Brně a k 20. výročí Činoherního studia*. Brno: JAMU, 1969.
- KUDĚLKA, Viktor. 1979–1984. Rudolf Jurda. In Eugenie Dufková a Bořivoj Srba (eds.). *Postavy brněnského jeviště I. (1884–1984)*. Brno: Státní divadlo v Brně, 1979–1984: 57–59.
- KUDĚLKA, Viktor. 1990–1994. Jaroslav Nezval. In Eugenie Dufková a Bořivoj Srba (eds.). *Postavy brněnského jeviště III. (1884–1994)*. Brno: Státní divadlo v Brně, 1990–1994: 741–742.
- KUDĚLKA, Viktor. 1990–1994. Jaroslav Novotný. In Eugenie Dufková a Bořivoj Srba (eds.). *Postavy brněnského jeviště III. (1884–1994)*. Brno: Státní divadlo v Brně, 1990–1994: 654–656.
- KUDĚLKA, Viktor. 1985–1989. Zdeněk Míka. In Eugenie Dufková a Bořivoj Srba (eds.). *Postavy brněnského jeviště II. (1884–1989)*. Brno: Státní divadlo v Brně, 1985–1989: 699–704.
- NEZVAL, Jaroslav. 1950. Mahenova činohra kritizuje svou „Lucernu“. *Divadlo 1* (1950): 14 (listopad): 860–864.
- PŮLPÁNOVÁ, Božena. 1952. [Příspěvek ve sborníku materiálů z konference československých divadelníků o odkazu K. S. Stanislavského 28. 11. 1951.] In *Náš učitel Stanislavskij*. Praha: Československý spisovatel, 1952: 108–111.

- RIEGER, Lukáš. 2016. *Cesty k herecké pedagogice: reflexe metod několika současných přístupů*. Brno: JAMU, 2016.
- SATKOVÁ, Naďa. 2020. Práce na JAMU jako potěšení i poslání (výuka Rudolfa Krátkého). In Naďa Satková et al. (eds.). *Osobnosti divadelní fakulty JAMU*. Brno: JAMU, 2020: 80–96.
- SRBA, Bořivoj. 1985–1989. Antonín Kurš. In Eugenie Dufková a Bořivoj Srba (eds.). *Postavy brněnského jeviště II. (1884–1989)*. Brno: Státní divadlo v Brně, 1985–1989: 755–764.
- SRNA, Zdeněk. 1969. [sine nomine]. In Rudolf Žák et al. (eds.). *Suvenýr divadelní větve JAMU k 85. výročí stálého českého divadla v Brně a k 20. výročí Činoherního studia*. Brno: JAMU, 1969.
- SRNA, Zdeněk. 1979–1984. Miloš Hynšt. In Eugenie Dufková a Bořivoj Srba (eds.). *Postavy brněnského jeviště I. (1884–1984)*. Brno: Státní divadlo v Brně, 1979–1984: 369–374.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. 1946. *Moje výchova k herectví: Z deníku hereckého adepta*. Př. Jaroslav Hulák. Praha: Athos, 1946.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. 1954. *Režisérský plán Othella*. Př. Antonín Kurš et al. Praha: Orbis, 1954.
- ŠICHMATOV, Leonid Mojsejevič a Věra Konstantinovna LVOVOVÁ. 1966. *Sceničeskije etiudy* [Jevištní etudy]. Moskva: Osvícení, 1966.
- ŠKROBÁNKOVÁ, Klára. 2020. Lola Skrbková šířila na JAMU myšlenky divadelní avantgardy. In Naďa Satková et al. (eds.). *Osobnosti divadelní fakulty JAMU*. Brno: JAMU, 2020: 116–127.
- VANĚK, Miroslav a Pavel MŮCKE. 2011. *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2011.
- VESELÁ, Alena. 2017. Mých 70 let s JAMU. In Josef Kovalčuk (ed.). *Vivat Academia III. almanach k 70. výročí založení Janáčkovy akademie múzických umění v Brně: JAMU 1947–2017*. Brno: JAMU, 2017: 36–63.
- VOSTRÝ, Jaroslav a Zuzana SÍLOVÁ. 2008. *Je dnes ještě možné herecké umění? Příspěvek ke scénologii herectví*. Praha: Kant, 2008.
- VOSTRÝ, Jaroslav. 2014. *O hercích a herectví*. Praha: Kant, 2014.
- VOSTRÝ, Jaroslav. 2018. *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*. Praha: Kant, 2018.
- WALTROVÁ, Marie. 1959. Tři vzpomínky. In Artur Závodský (ed.). *Velká pochodeň*. Brno: Státní divadlo v Brně, 1959: 63–65.
- ZACHAVA, Boris Jevgenějevič. 1964. *Masterstvo aktera i režiséra* [Mistrovství herce a režiséra]. Moskva: Sovětské Rusko, 1964.
- ZÁVODSKÝ, Artur. 1969. [sine nomine]. In Rudolf Žák et al. (eds.). *Suvenýr divadelní větve JAMU k 85. výročí stálého českého divadla v Brně a k 20. výročí Činoherního studia*. Brno: JAMU, 1969.

Seznam respondentů

(Audio nahrávky všech rozhovorů jsou uloženy v autorově archivu.)

- R 1 – Studující herectví v letech 1951/1952 – 1954/1955
Datum rozhovoru: 11. 11. 2022
Délka rozhovoru: 1h 55min 14s
- R 2 – Studující herectví v letech 1959/1960 – 1962/1963
Datum rozhovoru: 5. 4. 2022
Délka rozhovoru: 1h 51min 26s
- R 3 – Studující herectví v letech 1963/1964 – 1966/1967
Datum rozhovoru: 14. 3. 2022
Délka rozhovoru: 51min 51s
- R 4 – Studující herectví v letech 1963/1964 – 1966/1967
Datum rozhovoru: 31. 3. 2022
Délka rozhovoru: 1h 4min 5s
- R 5 – Studující herectví v letech 1965/1966 – 1968/1969 a režii v letech 1979/1980–1980/1981
Datum rozhovoru: 19. 4. 2022
Délka rozhovoru: 58min 12s
- R 6 – Studující režii v letech 1970/1971 – 1974/1975
Datum rozhovoru: 23. 3. 2022
Délka rozhovoru: 40min 11s
- R 7 – Studující režii v letech 1973/1974 – 1977/1978
Datum rozhovoru: 30. 3. 2022
Délka rozhovoru: 38min 58s
- R 8 – Studující herectví v letech 1974/1975 – 1977/1978
Datum rozhovoru: 9. 5. 2022
Délka rozhovoru: 36min 19s
- R 9 – Studující režii v letech 1975/1976 – 1979/1980
Datum rozhovoru: 2. 5. 2022
Délka rozhovoru: 1h 10min 39s
- R 10 – Studující herectví v letech 1980/1981 – 1983/1984
Datum rozhovoru: 18. 10. 2022
Délka rozhovoru: 19min 51s
- R 11 – Studující režii v letech 1983/1984 – 1986/1987
Datum rozhovoru: 4. 5. 2022
Délka rozhovoru: 1h 45min 20s

doc. MgA. Lukáš Rieger, Ph.D.

Janáčkova akademie múzických umění,
Divadelní fakulta, Ateliér činoherního herectví Lukáše Riegra
Mozartova 1, 662 15 Brno, Česká republika
rieger@jamu.cz

Lukáš Rieger absolvoval činoherní herectví na JAMU v magisterském (2000) i doktorském stupni (2005) – disertace na téma exercicie Ignáce z Loyoly a herecká cvičení K. S. Stanislavského. Působil jako asistent režie u Sergeje Fedotova a Jana Nebeského. Absolvoval dvouměsíční stáž na Institutu Borise Ščukina v Moskvě (2003). Herecky účinkoval v různých brněnských divadlech (cca 50 rolí), čtrnáct let byl členem souboru Buranteatr. Od roku 2003 až dosud vyučuje herectví na JAMU, od roku 2014 je vedoucím vlastního ateliéru, v roce 2016 se zde habilitoval na docenta.

Lukáš Rieger studied at the Janáček Academy of Performing Arts, where he earned his master's (2000) and doctoral (2005) degrees in drama acting. His dissertation examined the spiritual exercises of Ignatius of Loyola and the acting exercises of Stanislavsky. As an assistant director, he worked with Sergej Fedotov and Jan Nebeský. He completed a two-month internship at the Boris Shchukin Institute in Moscow (2003). He has worked in various Brno theatres (approx. 50 roles), and was a member of the Buranteatr ensemble for eleven years. Since 2003, he has been teaching acting at JAMU, leading his own acting studio since 2014. In 2016, he became an assistant professor at the Janáček Academy of Performing Arts.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.