

Šotkovský, Jan; Musilová, Martina

## **Být hercem, učit být hercem**

*Theatralia*. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 7-11

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-1>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78979>

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

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20231130

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

## Být hercem, učit být hercem

Číslo časopisu *Theatralia* 2023/2 se může jevit svým záměrem jako velmi široce rozkročené i jako velmi konkrétně ukotvené. Šírokost plyne ze samotného tématu – herectví je neredukovatelnou podstatou divadla a pokusy o divadelní reformu nebo proměnu divadelního jazyka jsou podstatně (a často především) pokusy o proměnu hereckého stylu a herecké pedagogiky. Otázka divadelní je zkrátka nezbytně otázkou hereckou. Konkrétní ukotvení pak vychází z akcentu na klíčovou osobnost herecké pedagogiky v evropském prostoru, Konstantina Sergejeviče Stanislavského. V přítomné chvíli jsou na obou českých vysokých divadelních školách řešeny dva synergické výzkumy věnované osobnosti Stanislavského, dějinným proměnám receptce jeho díla a potencialitě jeho pedagogických metod pro současnost: „Stanislavskij a transmise Systému“ (Divadelní fakulta Akademie múzických umění, dále DAMU) a „Nové cesty ke Stanislavskému“ (Janáčkova akademie múzických umění, dále JAMU), jejichž spoluřešiteli jsou oba editoři tohoto čísla. Hned čtyři texty uveřejněné v tomto čísle jsou výsledky zmíněných výzkumných projektů, tři z nich pak ve své zárodečné podobě zazněly na mezinárodní konferenci *The S Word: Stanislavsky's Last Words...*, kterou ve dnech 11.–13. listopadu 2022 pořádala DAMU právě v rámci zmíněného projektu „Stanislavskij a transmise Systému“. Společným výstupem obou výzkumných projektů by pak měl být aktuálně vznikající, důkladně komentovaný nový překlad dvou děl Stanislavského fundamentálního díla *Práce herce na sobě* (respektive v českém překladu *Moje výchova k herectví*, 1. a 2. díl).

Stanislavského odkaz se tak logicky stal i hlavním tématem rubriky Yorick, neboť se mu věnuje celá polovina studií. Všechny se tak či onak zabývají transmisí, interpretací a přizpůsobením Stanislavského pedagogických postulátů. Jeho učební postupy, pro které se v odborné i populární literatuře vžil pojem systém, postihl, jak ze všech čtyř studií vyplývá, osud podobný osudům divadelní klasiky. Ta je také neustále vystavována novým interpretacím i dezinterpretacím, často je (i v dobré víře) nepochopena, je

vykládána reduktivně nebo vysloveně použita pro partikulární či mylné cíle. Zároveň však i nedorozumění či nepochopení v jejím výkladu mohou vést k tvořivým aplikacím, inspirovat osobité postupy a provokovat tvořivost širokého spektra osobností. Stanislavského „systém“ tak dnes dokazuje svou klasičnost v nejlepším slova smyslu – zakládá totiž stále nové pokusy o to pochopit a aplikovat klasika coby našeho současníka. (Vhodné je zde dodat, že sám Stanislavskij se jakékoliv definitivní formulaci svých pedagogických principů intenzivně bránil a po celý svůj umělecký život vytrvale ověřoval na poli herecké pedagogiky nové metody i postupy).

Čtveřice autorů tak stopuje v místě i čase pokusy uchopit a interpretovat Stanislavského postupy a postuláty. **Zuzana Sílová** se ve své studii věnuje právě mimořádně pozitivnímu případu české recepcce Stanislavského, Radovanu Lukavskému – a to jak s ohledem na jeho dodnes bohatě užívanou *Stanislavského metodu herecké práce* (1978) i další texty, tak s akcentem na Lukavského vlastní pedagogickou práci. Lukavského čtení Stanislavského se ukazuje v její studii jako komplexní a promyšlené, propojené s vlastní hereckou i pedagogickou praxí. Především však Lukavského vztah ke Stanislavskému není nijak postižen dobovými módami – i v době Stanislavského kultu v padesátých letech, v době „halasného propagandistického přihlašování se k metodě“ jej Lukavský chápe bez nánosu propagandistických frází a hesel. Zároveň však zůstává věrný Stanislavskému i v době, kdy se to už leckomu jeví „démodé“ a Stanislavského jméno se pro řadu divadelníků stává synonymem nevybojného popisného realismu.

**Jan Hančíl** shrnuje soudobé poznání transmise Stanislavského metod do USA ve dvacátých a třicátých letech 20. století, upozorňuje na limity a zjednodušení tradičního příběhu o „proměně systému v metodu“ a obohacuje obvyklý obraz tohoto importu o řadu nových barev a výmluvných detailů. Věnuje se klíčovým postavám reformulace Stanislavského metod pro americký kontext, jako jsou Richard Boleslavský, Maria Uspenskaja nebo Stella Adler, upozorňuje na nedoceňovaný vliv vachtangovovských postupů pro „amerického Stanislavského“ a poutavě líčí i osobní konflikty, které svár různých osobních variant výkladu Stanislavského učení pochopitelně provázely. Zvláštní akcent pak klade na osobnost Lee Strasberga, jehož chápání a interpretace Stanislavského se vzhledem k Strasbergovu vůdčímu postavení ve věhlasném Actor's Studiu prosadila zřejmě coby nejlivnější. Hančíl ovšem podrobně ukazuje, v čem všem jde u Strasberga o osobitou interpretaci Stanislavského systému, od mnoha původních východisek se značně odchylující.

**Lukáš Rieger** v rámci podrobného orálního výzkumu hovořil s jedenácti absolventy herectví a režie na JAMU v 50.–80. letech minulého století o tom, jakým způsobem jim byly Stanislavského pedagogické metody předkládány, jak byly zapojovány do výuky a jak na ně v době jejich studia působily. Jelikož se v naprosté většině o tehdejších učebních programech a průběhu studia nezachovaly žádné písemné dokumenty, jde o unikátní vytěžení pamětnického zdroje. Přes všechny individuální a dobové rozdíly líčený obraz působí převážně jako antipod k Lukavského přístupu – Stanislavského postupy jsou do výuky přenášeny vnějškově, mechanicky a bez skutečného pochopení, často pouze z dobově motivovaných politických důvodů. Autorovi umožňuje jeho dů-

kladná znalost ruské herecké pedagogiky rozpoznat původní zdroje cvičení, s kterými se zpovídání (často ve zmatené až karikované podobě) setkávali. Musí však konstatovat, že tehdejšími studentům většinou logika a důvod zapojení těchto cvičení do herecké výuky zůstaly skryty.

I studie **Martiny Musilové** je příspěvkem k „dějinám nepochopení Stanislavského“, byť v toto případě motivovaným převážně idealismem a dobrou vůlí. Musilová se zabývá pracemi překladatelky Naděždy Melnikové-Papouškové a režisérů Vladimíra Gamzy a Antonína Kurše: ve dvacátých a třicátých letech minulého století vznikly překlady, rukopisnými i publikovanými texty, které recipují a českému prostředí přibližují Stanislavského učení. Podrobně demonstuje, jak přes všechno úsilí a dobrou vůli tvůrců jde ve většině o zkrslující pojetí, ať jsou na vině chybějící zdroje, špatná jazyková znalost nebo prostě nedostatečná přímá zkušenost, která vede k zaměňování jedinečného za typické a naopak.

I následující dva texty, byť výslovně netematizují osobnost Stanislavského, se však dotýkají ovlivňování a prostupů různých chápání herectví a herecké pedagogiky a věnují se výrazným osobnostem evropské moderny. Obě jsou založeny na komparaci díla dvou výrazných osobností evropské herecké pedagogiky. **Pierre Nadaud** se zabývá chápáním herectví u Michaila Čechova a Rudolfa Steinera. Porovnává jejich myšlenkové základy, paralely, inspirace a zkoumá vliv Steinerova učení na Čechovou hereckou pedagogiku. Analogicky, jen s detailnějším zájmem o podobnosti na rovině jednotlivých hereckých cvičení, zkoumá **Hana Strejčková** dva protagonisty „éry obrozující tělesný potenciál herce“, Vsevoloda Mejerholda a Jacquese Lecoqa. Přes generační propast, která oba významné tvůrce oddělovala, stopuje u obou analogický zájem o „gramatiku jevištního pohybu“ i řadu paralel v jejich výukových a tréninkových konceptech. Případnou paralelu k obou textům, zejména ke studii Strejčkové, pak nabízí první český překlad jednoho z klasických antropologických textů, *Technik těla* Marcela Maussa z roku 1934, otištěný v rubrice Archiv. Mauss ve studii, přeložené Norou Obrtelovou, zdánlivě samozřejmé a „biologicky dané“ techniky, jimiž člověk „používá“ své tělo coby nástroj, chápe jako výsledek učení, akulturace a imitace.

Soustavný výzkum dějin moderního slovenského divadla a stejně tak dlouhodobý zájem o analýzu hereckého výkonu zúročil **Karol Mišovic** ve studii, která se zabývá výkony Gustáva Valacha a Karola Machaty v titulní roli Shakespearova *Krále Leara* (Slovenské národní divadlo, 1975). Existence záznamu inscenace i obsáhlého kritického ohlasu mu umožnila detailně porovnat dvojí pojetí jedné z klíčových rolí světového dramatického kánonu v podání dvojice alternantů, herců značně odlišného stylu a prostředků. Ve výsledku tak jde nejen o analýzu jedné z vrcholných inscenací slovenského divadla sedmdesátých let a příspěvek k portrétu dvou mimořádných herců, ale i o úvahu na téma, nakolik v činoherním divadle pevná a zřetelná režijní koncepce může stále poskytnout prostor herecké osobnostní jedinečnosti, aby se projevila.

Poslední příspěvek rubriky Yorick přináší pohled na problematiku herectví takřkajíc z druhé, pragmaticky založené strany. **Milan Hain** v anglicky psané studii o filmovém producentu Davidu O. Selznickovi vychází rovněž z rozsáhlého výzkumu Selznickovy pozůstalosti, na jehož základě mapuje vztah jednoho z nejproslulejších hollywoodských

producentů třicátých a čtyřicátých let minulého století k divadlu a jeho produkční aktivitě na divadelním poli. Divadlo plnilo pro Selznicka hned několik rolí: bylo pro něj potenciálním rezervoárem talentů; prostorem pro kultivaci řemeslné výbavy „jeho“ herců; místem, kde mohl uvádět vybrané herce do obecného povědomí; možností znovu nastartovat upadající herecké filmové kariéry; i institucí, která v očích kulturní veřejnosti dokázala zvýšit kulturní prestiž filmových hvězd prostřednictvím „vyššího umění“. Zároveň však bylo divadlo pro Selznicka i rizikem, které odpoutávalo herce od filmové práce anebo ji přinejmenším – jelikož provozní modus divadla a filmu je těžko slučitelný – značně komplikovalo.

K hereckým technikám a pedagogice se vztahuje i rozhovor v rubrice Host, který trojice autorek **Mish Rais, Mirka Eliášová a Lizzy Le Quesne** pořídila s tanečníkem a choreografem **Julyem Hamiltonem** během jeho pražského workshopu. Dotýká se Hamiltonova osvojování improvizčních technik, chápání pojmu improvizace a způsobů, jakými se dá tato nelehká disciplína vyučovat.

Jediným příspěvkem rubriky Spektrum je studie **Elišky Raiterové**, v níž autorka reflektuje svůj divácký zážitek z několika audioperformancí. Jejich tvůrčí strategie vnímá jako zacílené především na transformaci „vnímátele vnímání“, jejich účinky jako potenciálně terapeutické, léčivé, uklidňující a scelující.

Dominantním tématem několika studií čísla, Stanislavského hereckou pedagogikou, zahajuje i rubrika Orientace, v jejímž úvodním textu **Šárka Havlíčková Kysová** obsáhle analyzuje knihu Marie Shevtsovy: ta v pěti analytických studiích odhaluje komplexnější portrét Stanislavského coby mnohostranného umělce pod nánosem zjednodušujících interpretací. **Lucie Hayashi** představuje publikaci kolegů z olomoucké Univerzity Palackého, kteří se pod editorským vedením Jitky Pavlišové věnují performativnímu obratu v současném tanci. **Marie Adamová** kriticky zvažuje knihu Ricka Kempa, v níž se autor pokouší o aplikaci aktuálních poznatků kognitivních věd na problematiku herectví a herecké pedagogiky. **Jan Hyvnar** si z publikace Miloše Mistríka, pojednávající o účasti učitele rytmiky Émila Jaques-Dalcroze na projektu „utopického kulturního města“ v Hellerau bere převážně podněty pro samostatné úvahy. **Martin Bernátek** se v obsáhlém kontextualizujícím a kritickém textu zabývá knihou o české divadelní avantgardě autorek Andrey Jochmanové a Ladislavy Petiškové. Text **Tomáše Kubarta** čtenáře seznamuje s obsahem konferenčního sborníku vydaného bielefeldským Centrem pro interdisciplinární výzkum na téma Christoph Schlingensiefel a avantgarda. **Richard Guniš** v německy psané recenzi uvádí do dobového kontextu knihu Zuzany Augustové, věnované tvorbě Vídeňské skupiny, Elfriede Jelinek a Ernsta Jandla. **Jakub Liška** polemicky zvažuje hlavní teze i formu teatrologizujícího eseje Jana Motala, který svůj koncept „radikální dramaturgie“ odvozuje z konfrontace s texty a myšlenkami Martina Bubera a Gustava Landauera. **Pavel Drábek** se rozměrnou knihou Martina Hilského o Anglii za dob Williama Shakespeara nechal inspirovat k obecně laděné úvaze o ošidnosti budování kauzálních vazeb mezi uměleckými díly a historickým kontextem, ve kterém vznikaly; upozorňuje na problematičnost absolutizujících výkladů v nichž se až příliš snadno „z historických jevů stane pozadí dějů literárních“. **Jirí Štefanides** uznale a s akribií představuje soupis repertoáru Stavovského divadla v letech

1824–1862 vytvořený Markétou Trávníčkovou a Václavem Štěpánem, který autorsky i vydavatelsky navazuje na analogický projekt věnovaný Prozatímnímu divadlu. Podrobným analytickým souhrnem klíčových momentů kolektivní monografie věnované dílu scénografa Jána Zavarského, editované Dagmar Podmakovou, uzavírá recenzní rubriku **Vlasta Koubská**.

*Jan Šotkovský a Martina Musilová*

