

Hančil, Jan

System a metody : některé aspekty přenosu Stanislavského systému do Spojených států

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 30-58

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78982>

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.

Systém a metody. Některé aspekty přenosu Stanislavského systému do Spojených států

System and Methods. Some Aspects of the Transmission of the Stanislavsky System to the United States

Jan Hančil

Abstrakt

Studie se zaměřuje na přenesení Stanislavského systému do Spojených států prostřednictvím emigrantů z různých souborů a tří emigračních vln a na působení první generace amerických hereckých pedagogů inspirovaných postupy, které emigranti v první polovině 20. století americkým studentům předávali. Autor ve studii shrnuje jak fakta, která jsou dobře známa (například působení American Laboratory Theatre či Group Theatre), tak méně známé linie přenosu formou působení jednotlivých pedagogů, kteří zakládali vlastní herecká studia či školy. Akcentuje vliv Vachtangova, především pozdní fáze jeho divadelních výzkumů, a hlavní problematický moment americké tradice v linii Stanislavského, a sice důraz na užívání emocionální paměti, kterou jako zvláštní druh cvičení prosazoval hlavně Lee Strasberg.

Klíčová slova

Stanislavskij, Vachtangov, emigranti, systém, Metoda, emocionální paměť

Abstract

This paper focuses on bringing of the Stanislavsky system to the United States by emigrants, who belonged to various troupes, in three different waves of emigration, as well as on the work of the first generation of American teachers of acting inspired by the practices that the aforementioned emigrants passed on to American students in the first half of the 20th century. In this study, the author summarises both well-known facts (such as the work of the American Laboratory Theatre and Group Theatre) and lesser-known paths of transmission through the acting studios or schools founded and owned by individual educators. The article stresses the influence of Vakhtangov, especially the late phase of his theatre research, and points out to the main problem with the American tradition of the reception of Stanislavsky's teachings, that is the emphasis on the use of emotional memory, which was mainly promoted by Lee Strasberg as a specific kind of exercise.

Key words

Stanislavsky, Vakhtangov, emigrants, system, Method, emotinal memory

Výzkum byl podpořen z grantu „Stanislavskij a transmise systému“ Grantové soutěže AMU v roce 2021 (identifikační číslo nebylo přiděleno).

Příběh pronikání Stanislavského myšlenek a praxe do americké divadelní kultury a jejich domestikace byl mnohokrát popsán z různých úhlů pohledu, ať už jde o memoárovou literaturu (CLURMAN 1983; KAZAN 1997; STRASBERG 2022), pasáže v hereckých příručkách (ADLER 1988; MEISNER and LONGWELL 1987) nebo o přehledové články (GRAY 1964). Narativ většinou začíná u turné MCHATu, pokračuje založením American Laboratory Theatre Richarda Boleslavského (Boleslavsky)¹ a Marie Uspenské (Ouspenskaya)², poté bývá zmiňována první fáze vývoje Group Theatre, kdy umělecké směřování divadla zásadně ovlivňoval Lee Strasberg, převzetí iniciativy Stellou Adler v roce 1934, dále založením Actors Studia Kazanem, Lewisem a Craford, jeho ovládnutí Lee Strasbergem a disharmonickou koexistenci amerických metod (KRASNER 2010). Příběh je však mnohem bohatší a dynamičtější, než se z tohoto zjednodušeného přehledu může jevit, jak ukazují zejména Carnicke (2009), Gordon (2010) a Butler (2022).

Když se Vsevolod Mejerchold v článku nazvaném „Ruští dramatikové“ z roku 1912 zamýšlel nad tím, co znamená dramatická tradice (AQUILINA 2020: 1), měl za to, že pro její vznik je zásadní, aby se nahromadilo velké množství autorů, kteří sdílejí určitá estetická a etická východiska. Vzniká tak repertoár (například molièrovský). Repertoár se stává svébytným fenoménem, pokud existuje dostatečně velké množství her sjednocených společným intelektuálním schématem a sdílenými technickými nástroji (AQUILINA 2020: 1).

Dnes máme tendenci vnímat důležitost tradice jako něco samozřejmého, a právě Stanislavského objevy pokládáme za základní kameny tradice moderního divadla, moderní režie a herecké pedagogiky. Neškodí proto připomenout, že pro samotného Stanislavského nebyla tradice něčím bezvýhradně pozitivním. Budování tradice pro něho znamenalo neustálou proměnu, obnovování. „Strážit tradici znamená ji rozvíjet, protože génius vyžaduje pohyb, ne akademickou strnulost“ (Stanislavskij citovaný in AQUILINA 2020: 29). Ukazuje na vyznavače tradic a míní, že „tito vyznavači se zamilovali do tradice nikoli na základě svého talentu, ale na základě svých návyků. Zamilovali se do formy, aniž znali duši, která i nyní trpělivě čeká na vlastní vyjádření“ (Stanislavskij citovaný in AQUILINA 2020: 29). Stephan Aquilina³ navrhuje Stanislavského systém a vše ostatní spojené s jeho inovátorským přínosem označit jako tradici uvnitř tradice. Zdůrazňuje také fenomén transmise, předávání procesů (včetně výchovy, zkoušení, inscenací, představení, dokumentace, deníků a žurnalistiky), jejichž prostřednictvím se divadelní praxe proměňuje, jak dochází k jejímu přenosu mezi jednotlivci a celými komunitami divadelníků (AQUILINA 2020: 2). Za určitý případ takového předání můžeme považovat i zdomácnění Stanislavského pojetí herectví a pedagogiky v americkém divadelním kontextu. Důležité přitom je, že i předávání tradice formou studií MCHT

1 Rusky: Ричард Валентинович Боле́славский. Velký problém představuje přepis ruských jmen do angličtiny. Většinou existuje několik tvarů, existuje tak přepis Stanislavski i Stanislavsky, Boleslavski i Boleslavsky, ale též Boleslawski a podobně. V tomto článku uvádím při prvním uvedení jména nejprve český přepis, v závorce potom anglickou podobu a v poznámce celé jméno v azbuce.

2 Мария Алексеевна Успенская.

3 Teatrológ, vedoucí katedry divadelních studií na Maltské univerzitě (University of Malta).

mělo posléze zcela zásadní význam pro migraci systému do americké kultury. Samotný fakt, že systém uspěl v americké kulturním prostředí a nikoli v západoevropských divadelních kulturách, by si zasloužil interdisciplinární studii. Mel Gordon (2010: 22) zmiňuje důležitost židovské, emigrantské a gay komunity pro předání systému. Uvažuje o fenoménu podtextu a skrytých významů, který byl mentalitě většinové americké společnosti cizí, ale naopak vlastní výše zmíněným minoritám. Přestože uvádí zajímavé statistiky (ze 75 učitelů ve Stanislavského tradici bylo 43 Židů a 11 Rusů) (GORDON 2010), je velká otázka, jak tato data interpretovat, podobně jako často zmiňovaný vliv filmu.

Stanislavského inspirace vstoupila do Spojených států v době velkého přijímání vzorů. Realismus se neprosadil na amerických jevištích skrze herectví, to bylo dlouho pod vlivem romantické tradice, ale prostřednictvím scénografie. Například David Belasco často kopíroval skutečná prostředí a přenášel je na jeviště a udivoval publikum efekty, jakými byly bouřky s deštěm stékajícím po římsách scény a vůně slaniny opékající se na skutečných kamnech. V dramaturgii však převládalo romantické melodrama a o stylově sjednoceném herectví nebylo možno mluvit. Arnold Aronson (2000: 87) dokonce hovoří o tom, že melodrama bylo cosi jako americký klasicismus. Domácí americká činohra se od desátých let dvacátého století postupně vymanila z popisného scénografického realismu a romantické dramaturgie zejména díky hnutí malých divadel (The Little Theatre Movement).

Již od konce 19. století jsou také zakládány první herecké školy. První z nich, škola Lyceum Theatre, vznikla již v roce 1884. Byla modelována podle pařížské konzervatoře a založena na herecké technice Francoise Delsarta (1811–1871). Na ni později navázala Americká akademie dramatických umění (AADA). AADA nahradila Delsartovy postupy systémem, který údajně v něčem předjímal systém Stanislavského (WATERMEIER 1999: 448–449). Tato škola existuje dodnes, přičemž v současné době se soustřeďuje především na Meisnerovu techniku. Celkem působilo na přelomu století osm hlavních hereckých škol. Mezi lety 1885–1925 dohromady vchovaly téměř dva tisíce absolventů, kteří nacházeli uplatnění v divadlech i v začínajícím filmovém průmyslu. McTeague uvádí, že americké herecké školy zaváděly přístupy, o kterých se soudilo, že přišly na americký kontinent teprve s příjezdem Stanislavského (MCTEAGUE 1993: 242–254). Výuka herectví byla postupně zaváděna také na univerzitách, nejprve v roce 1906 na univerzitě Michiganské. Ve větší míře se však výuka herectví na univerzitách prosadila až v šedesátých letech. Objevy první divadelní reformy, experimenty Alfreda Jarryho, Edwarda G. Craiga, Adolpha Appii, Paula Forta a dalších byly v Americe sice známy, ale vkus amerického publika byl vždy nepřítelem stylizovaného herectví.

Bezprostředně po první světové válce vzniklo patrně nejúspěšnější umělecké divadelní uskupení: Guild Theatre. Orientovalo se na evropskou dramaturgii a americké autory; nejenže inscenovalo hry moderních autorů (Strindberg, Tolstoj, Molnár, Shaw, Pirandello, Claudel, Andrejev), ale spolupracovalo také s evropskými režiséry (Reinhardt, Copeau a další). Přineslo moderní drama, ale nedosáhlo stylového sjednocení hereckého projevu ani herecké souhry srovnatelné s inscenacemi MCHATu⁴.

4 Právě MCHAT byl také jedním z impulsů pro vznik Group Theatre.

Význam samotného turné MCHATu po Spojených státech v letech 1923–1924 podrobně dokumentuje Sharon Marie Carnicke (2009), v českém kontextu byl shrnut studií „Mluví ‚stanislavskij‘ anglicky?“ (HANČIL 2012). Zde ale přeneseme pozornost na další předávání této tradice od dvacátých přibližně do padesátých let minulého století. Mnohá fakta tohoto procesu jsou dobře známa, proto se zde snažím o traktování tohoto příběhu s důrazem na méně známé detaily a aspekty jako je působení ruských emigrantů nebo zatím nedoceněný vliv Jevgenije Vachtangova. Výuka herectví je veskrze osobní záležitost, vyučovaná metoda či systém je jedna věc, to, jak učitel bezprostředně ve výuce působí, jaká je v jeho hodinách atmosféra, je věc druhá, pro zkušenost adepta neméně důležitá, proto se ve zkratce snažím postihnout i tyto aspekty. Kontroverzním fenoménem, který rezonoval v americké herecké pedagogice od třicátých let a stále vzbuzuje emocionální odezvu, je používání *afektivní paměti* v herecké práci, kterému proto věnuji zvláštní podkapitulu.

American Laboratory Theatre (The Lab)

První pokus o institucionalizaci systému v Americe představuje American Laboratory Theatre Richarda Boleslavského a Marie Uspenské. Takzvaný „Lab“ byl koncipován a založen jako americká obdoba MCHATu. Původním plánem bylo tři roky vychovávat herce pro potřeby budoucího souboru, než bude možné přejít k veřejným vystoupením v rámci repertoárového divadla. Vlivem produkčních podmínek a finančních tlaků však divadlo začalo působit už na začátku třetí sezóny a Lab přitom dále udržoval vlastní školu, takže celek organizace tvořily obě její větve: divadlo i škola. Boleslavsky vedl kurikulum tak, aby naučil herce ansámblové souhře a vybavil je pro širokou škálu hereckých příležitostí. Výuka spočívala ve třech liniích (okruzích): 1) v rozvoji tělesných a hlasových dispozic, 2) v kultivaci vnitřních výrazových prostředků, které by herci umožňovaly prožívat v představitosti dramatické situace, 3) v rozvoji intelektuálních dispozic a kulturního povědomí. Výuku v prvním a třetím okruhu měli na starosti specialisté. Boleslavsky a Uspenskaja se soustředili na druhý okruh – vlastní Stanislavského systém, tedy v té podobě, v jaké s ním přišli do styku⁵. Boleslavsky si uvědomoval důležitost smyslového vnímání a smyslové ukotvenosti a pokládal za podstatné, aby herci ve všech představitelných situacích měli pod kontrolou všech pět smyslů. Jak ostatně píše v knize *Acting: The First Six Lessons* (BOLESLAVSKY: 2020)⁶, herec by měl rozvíjet pocitovou paměť, inspirační paměť a obrazivou/vizuální paměť. Boleslavsky měl jasnou představu o koncepci výuky, ale v okamžiku založení divadla jej okolnosti donutily, aby se začal věnovat právě jemu a hereckou výuku převzala Uspenskaja. Vliv Labu na americké divadlo je zjevný. Budoucí členové Group Theatre: Stella

5 Stanislavskij pracoval na svém systému celý život, tedy minimálně od roku 1906. V dopisu překladatelce Hapgoodové píše: „Co znamená napsat knihu o systému? Nejde o to sepsat něco hotového. Systém je ve mně živý, ale je amorfní. Systém se skutečně tvoří a definuje teprve, když se mu pokouším dát formu. Jinými slovy, systém vzniká v procesu psaní“ (SMELIANSKY 2014: 95).

6 Do češtiny přeložila Kateřina Borková pod názvem *Šest prvních lekcí* (BOLESLAVSKY 1948).

Adler, Ruth Nelson a Eunice Stoddard byly studentkami i členkami repertoárového divadla, Lee Strasberg a Harold Clurman zde studovali režii a Strasberg byl regulérní student Boleslavského v roce 1925. Labem prošly další osobnosti, které se uplatnily ve filmovém průmyslu a v nekomerčních divadlech. Osobnosti zakladatelů měly zásadní vliv na podobu Labu a jeho verze systému.

Richard Boleslavsky (studenty nazývaný Boley)

Vlastním jménem Boleslaw Ryszard Szrednicki skrýval – jako Polák žijící v Rusku – svou národnost a po revoluci i své antikomunistické postoje až do emigrace v roce 1920. Byl natolik opatrný, že se jeho žena dozvěděla o jeho polské národnosti teprve v průběhu emigrace (GORDON 2010: 16). Boleslavsky byl členem MCHT od roku 1906, hrál v Craigově/Stanislavského *Hamletovi* v roce 1909 a dobrovolně se přihlásil na experimentální zkoušení Turgeněvova *Měsíce na vsi*. Zde si osvojil základy systému. Na jeho herectví byla vyzdvižována stylová jednoduchost a soustředěné psychologické herectví, posléze byl vedle Jevgenije Vachtangova jedním z nejvýraznějších členů Prvního studia MCHT (dále jen První studio). Ještě v roce 1918 zde nastudoval *Večer tříkrálový* pod názvem *Dvanáctá noc* s Michailem Čechovem v roli sexem posedlého Malvolia. Po útěku z Ruska nalezl nejprve i se svou ženou práci v Teatru Polském ve Varšavě, posléze se nakrátko připojil ke Kačalovově⁷ skupině a inscenoval zde *Hamleta*. Byla to energická inscenace, pozitivně přijatá kritikou ve Vídni i v Berlíně (GORDON 2010: 18). V emigraci zůstala Maria Germanova a někteří herci Prvního studia, Vera Solovjeva (Solovyova i Soloviova)⁸ a její manžel Andrius Žilinskij (Jilinsky)⁹, kteří se vrátili do Prahy. Boleslavsky zůstal v Berlíně, posléze se přesunul do Paříže, kde hrál v ruských kabaretech Chauve-Souris, a už v roce 1922 přijal pozvání, aby vystupoval v *Revue Russe* na Manhattanu a ve Philadelphii. Přestože *Revue Russe* nebyla nijak úspěšná, Boleslavsky dorazil do Spojených států právě včas, aby se mohl podílet na velkém turné MCHATu, které organizoval impresáριο Morris Gest. Přestože vztahy Boleslavského se Stanislavským byly v té době spíše rezervované, Stanislavskij si uvědomoval, že energický herec, režisér a organizátor by mohl být pro jeho turné přínosem. Bezprostředně po vylodění souboru 3. ledna 1923 se Boleslavsky zapojil do organizační práce, zaskočil za unaveného Stanislavského v Gorkého *Na dně*, ale co je důležitější, Morris Gest Boleslavskému zařídil sérii přednášek o uměleckých teoriích MCHATu, jeho specifické poetice a Stanislavského přínosu pro moderní herectví. V Princess Theatre Boleslavsky dokonce poznamenal, že by byl ochoten učit a režijně vést pod Stanislavského patronací broadwayské herce v klasické ruské hře. Protentokrát zůstalo u odvážného nápadu, ale již v dubnu 1923 *Theatre Magazine* publikoval Boleslavského první zprávu o Stanislavském systému v Americe. Článek nesl název “Stanislavsky –

7 Василий Иванович Качалов.

8 Вера Васильевна Соловьёва.

9 Андрей Матвеевич Жилинский.

The Man and His Methods: A Glimpse of the Head of the Moscow Art Theatre and the Secret of His Success”. Titulek obsahoval pro Ameriku klíčová slova: tajemství a úspěch, samotný text byl ale šitý horkou jehlou a směšoval přístupy Prvního studia a MCHATu a ukazoval Stanislavského jako mudrce a proroka nového uměleckého náboženství (GORDON 2010: 20). Již 29. června 1923 bylo formálně založeno American Laboratory Theatre a Boleslavsky začal okamžitě nabírat studenty z nezávislého divadla Neighborhood Playhouse. Boleslavsky však bohužel přijal v té samé době několik pracovních nabídek najednou, což nepříznivě ovlivnilo stabilitu Labu. Pedagogický program se původně velmi podobal Suleržického Prvnímu studiu a jeho součástí byla také další významná osobnost Prvního studia, Maria Uspenskaja.

Maria Uspenskaja (studenty přezdívána „Madame“)

Přestože je American Laboratory Theatre spojováno nejčastěji se jménem Boleslavského, byla to právě Uspenskaja, kdo reálně přenesl Stanislavského principy herecké práce do amerického kontextu a vybudoval pozici Labu jako majáku moderního herectví ve Spojených státech (GORDON 2010: 23; BUTLER 2022: 130). Za dobu pedagogického působení Marie Uspenské v Americe prošlo jejími kurzy 1500 studentů herectví včetně budoucích učitelů Stanislavského systému v různých jeho amerických odliškách. V MCHATu byla Maria Uspenskaja spíše herečkou malých rolí, do divadla nastoupila v roce 1911, systém ale studovala již dříve pod vedením Suleržického v Adaševově studiu¹⁰. V roce 1914 byla přizvána do Prvního studia. Uspenskaja nebyla jednoduchá osobnost: byla malého vzrůstu, chronická alkoholička, a během první světové války si údajně zničila hlasivky tím, jak zpívala pro válečné rekruty. Po revoluci začala učit herectví a v roce 1922 se přidala k souboru směřujícímu na evropské a americké turné. V roce 1924 se rozhodla v Americe zůstat, respektive nic jí nezbývalo, protože ji Stanislavskij spolu s několika dalšími členy ze souboru vyhodil, čímž z nich de facto udělal emigranty (BUTLER 2022: 130). Kromě Uspenské zůstali v emigraci také Akim Tamirov (Tamiroff)¹¹, a manželé Leo a Barbara Bulgakovovi¹². Maria Uspenskaja se ale brzy stala nejnenergičtější a nejvytrvalejší učitelkou systému v New Yorku.

Mel Gordon popisuje specifický kolorit jejích hodin následovně.

Byla to bezvadně upravená žena, která měla vždy na klíně bílého pudla, vždy přímá a neúprosná. Když se studentům nedařilo, Uspenskaja si významně odkašlala; to signalizovalo jejímu asistentovi, aby jí podával lžičku ‚léku‘ z láhve ginu značky Bath tub. Drobná herečka během předvádění ‚Symbolů‘ a připravených scén kouřila jeden drobný černý doutníček za druhým. Její angličtina se silným přízvukem a lehce nepřítomný pohled byly příčinou mnoha

10 Александр Адашев. Vedl mezi lety 1906 a 1913 populární Adaševovy divadelní kurzy, které byly považovány za přípravu herců, kteří se chtěli ucházet o členství v MCHATu.

11 Аким Михайлович Тамиров.

12 Лев Николаевич Булгаков, Варвара Петровна Булгакова.

nedorozumění a v jejích svěřencích vyvolávaly strach. Když například vysvětlovala proces rozdělení scény na hratelné ‚bits‘, neboli akce, všichni nováčci si mysleli, že slyší slovo ‚beat‘, což je termín, který se nechtěně dostal do slovníku amerického herectví a už v něm zůstal. (GORDON 2010: 24)¹³

Uspenskaja své studenty často drsně kritizovala a její přístup neblahým způsobem ovlivnil celé generace pedagogů včetně Lee Strasberga, Stelly Adler, Roberta Lewise i Sanforda Meisnera. Tak se stalo, že spolu se Stanislavským systémem se do americké herecké výchovy dostala persona náročného a poněkud nelítostného pedagoga. Tento typ chování bývá sice spojován především s pedagogickým stylem Lee Strasberga (CARNICKE 2009: 54), ale objevoval se i u Sanforda Meisnera nebo Stelly Adler.

Uspenskaja zadávala kolektivní improvizace většinou na základě určité vypjaté situace, například improvizaci zpráva o ztroskotání lodě vytvořila na základě slavné inscenace Prvního studia. Studenty nechala dlouho tápat, dokud nevyčerpali všechny své nápady a triky, aby jim posléze sdělila, že skutečné bytosti nikdy nepřestanou konat, zatímco oni již po pár minutách zemdleli. Často používala uvolňovací cvičení na základě zadané představy, cvičení na soustředění, na *smyslovou a afektivní paměť*, práci s imaginární rekvizitou, a také etudy, kterým říkala *Symboly* nebo zadané minutové kolektivní improvizace, jež prověřovaly vnitřní přesvědčivost studentů a jejich schopnost okamžitého uchopení postavy. Uspenskaja o svém přístupu nikdy nic nepublikovala navzdory naléhání svých studentů a tvrdila, že „Žádná kniha k ničemu nebude. Všechno je teď a tady“ (GORDON 2010: 26). Herecká výchova podle ní vyžadovala živý vztah.

Boleslavsky v Labu nadále příležitostně učil a v únoru roku 1927 začaly v časopise *Theatre Arts Monthly* vycházet jeho články, které v roce 1933 vešly ve známost stejně jako jeho úspěšná publikace *Acting: The First Six Lessons*.

Lee Strasberg navštěvoval Lab v lednu 1925. Vzpomíná na úvodní hodiny, ve kterých Boleslavsky definoval tři typy divadla a herectví: 1) komerční inscenace, jež vycházejí vstříc divákům. Herci jsou zde obsazováni podle vzhledu a inscenace využívají existující úspěšné postupy, 2) umělecké inscenace, které se pokoušejí navodit pravou atmosféru a jednání prostřednictvím herecké tvorby a technických zkušeností a 3) inscenace založené na prožívání, kde se od každého herce očekává, že bude prožívat či zakoušet pocity své postavy každý večer v souborovém duchu. Boleslavsky zde přizpůsobil americké realitě slavnou Stanislavského triádu: herectví rutiny, herectví představování a herectví prožívání.

Boleslavsky přitom začal stále více zdůrazňovat důležitost scénického jednání ve vztahu, zatímco Uspenskaja zdůrazňovala jako základ Stanislavského systému koncentraci a *smyslovou/afektivní paměť*. Boleslavsky inscenoval se studenty odlehčenou inscenací *Večera tříkrálového*, ale poté přestal mít na práci v Labu čas. Angažoval se na Broadwayi jako herec i jako režisér, dále v produkcích hraných v jidiš a nechtěl se vázat pouze na Lab. V roce 1928 se odstěhoval na západní pobřeží a mezi lety 1930 a 1937 natočil v Hollywoodu osmnáct celovečerních filmů.

13 Pokud není uvedeno jinak, použité citace z angličtiny přeložil autor.

Rok poté, co Boleslavsky odstoupil, zaniklo i American Laboratory Theatre. Dočasně se vedení instituce ujala Maria Germanova z Pražské skupiny MCHT a realizovala inscenace poslední sezóny 1929/1930. Jak škola, tak studio ukončily činnost v červnu 1930. V květnu 1931 přijala Maria Uspenskaja nabídku vést letní dílnu v Mount Kisco společně s Tamarou Dějkarchanovou (Daykarhanova)¹⁴. Dějkarchanova se zaměřovala na fyzickou stránku hereckého projevu. Uspenské psychologický přístup se s ní dobře doplňoval. Obě emigrantky spolupracovaly i nadále až do roku 1935. Vžilo se pro ně označení „dvě Madame“ (GORDON, 2010: 31). Uspenskaja ale zároveň založila vlastní studio a nazvala jej Maria Ouspenskaya School of Dramatic Arts. Zde pokračovala v kurikulu American Laboratory Theatre, a škola prosperovala mimo jiné proto, že si ji novináři spojovali s v té době módním fenoménem Group Theatre. Uspenskaja zde vedla výuku založenou na sensorických cvičeních a pocitové paměti. Standardní dvouhodinové lekce sestávaly ze tří základních cvičení a několika etud Symboly, etud na charakterizaci a minutové hry. Hodinu zpravidla uzavřela sřízavá kritika ze strany Madame (GORDON 2010: 31). Koncem třicátých let také Uspenskaja přesunula svou školu na západní pobřeží. Dostávala filmové role, mezi roky 1939 a 1949 natočila sedmáct filmů. Specializovala se na zábavné filmové stařenky. Do Los Angeles Uspenskou následovali jak mnozí učitelé, tak žáci a vytvořili tak jádro nové School of Dramatic Art. Zde byl tříletý studijní program o jeden rok redukován a přizpůsoben potřebám rodičích se filmových hvězd, které k Uspenské posílaly přímo herecké agentury. Ne všechny z nich ale tuto službu ocenily. Catherine Hepburn například nevydržela a postěžovala si na „nemorální atmosféru“ (GORDON 2010: 31).

Group Theatre

American Laboratory Theatre bylo impulsem pro vznik patrně nejdůležitějšího divadelního uskupení, které vycházelo ze Stanislavského ideálů, Group Theatre. Toto divadlo, které vzniklo na základě jistého „disentu“ uvnitř Theatre Guild, nastartovalo pedagogickou kariéru Lee Strasberga, Stelly Adler, Roberta „Bobbyho“ Lewise a Sanforda „Sandy“ Meisnera. Kromě toho z jeho středu vzešly skutečné hvězdy amerického dramatu, herectví, režie a divadelní kritiky Clifford Odets, Julie (John) Garfield, Elia Kazan a Harold Clurman. Členové Group Theatre se později zasadili o vznik dvou institucí, které se zásadně podílely na zdomácnění americké verze systému: Actors Lab v Hollywoodu a Actors Studio v New Yorku. Pro rychlé posouzení významu a vlivu tohoto divadla si připomeňme, že v roce 1960 osmnáct bývalých herců Group Theatre učilo herectví ve svých vlastních studiích, dílnách nebo v divadelních programech na univerzitách. Vzhledem k tomu, že se fenoménem Group Theatre zabýval článek „Mluví ‚stanislavskij‘ anglicky?“ (HANČIL 2012: 35–53), soustředím se zde více na některé méně známé aspekty adaptace systému v prostředí tohoto divadla.

14 Тамара Христофоровна Дейкарханова.

V počátečních letech, kdy režii a hereckou pedagogiku v Group Theatre plně ovládal Lee Strasberg, byl velký důraz kladen na *emocionální (afektivní) paměť* a její praktickování bylo vynucováno, což mnozí z herců nesli velmi nelibě a způsobovalo to nelady v souboru. Zpětně se jako zásadní jeví objev Vachtangovova přístupu k tvorbě a výuce herectví. O Vachtangovovi se letmo zmiňuje již Clurman (1983: 92), Gordon poprvé tuto skutečnost rozvádí ve studii publikované v *The Drama Review* (GORDON and LASSITER 1984: 6–12) a zpřesňuje ve své monografii (GORDON 2010: 51–55). Group Theatre každé léto vyráželo na dlouhá intenzivní soustředění do okolí New Yorku. Ušetřilo tím za zkušebny i ubytování, byl zde takřka neomezený čas na experimentaci a budoval se souborový duch. Ze zážitků nabytých v těchto intenzivních dílnách pozdější pedagogové čerpali své zkušenosti a inspiraci. V roce 1932 padesát členů Group Theatre vyjelo z Manhattanu na desetitýdenní (!) letní soustředění do Dover Furnace vzdáleného asi 130 km na sever v přírodě. Strasberg přivezl publikace o sovětské avantgardě v ruštině a Mark Schmidt – umývač nádobí v Dover Furnace – je překládal a každý večer předčítal. Členové divadla se tak dozvěděli o Prvním studiu, Mejercholdovi a mimořádně je zaujal článek Josifa Rapoporta¹⁵ z červnového čísla časopisu *Sovětskij Těatr* o Vachtangovově divadle a jeho přístupu k herecké práci, který obsahoval podrobné popisy mnoha hereckých etud (GORDON 2010: 51). Vedlo to k hlubšímu zájmu o improvizaci a zapojení skečů a etud do programu soustředění. Gordon (2010: 51–53) i Butler (2022) uvádějí zcela konkrétní popisy improvizací a – dovolím si použít to spojení – hravého blbnutí, hereckého osvobození, které jim vachtangovovská inspirace přinesla. Kromě improvizací si Strasberg znovu uvědomil důležitost relaxace, smyslové paměti, veřejné samoty a do své metodiky přidal nově „osvojení“ (*justification*) a „přizpůsobení“ (*adjustment*). Tyto elementy posléze představovaly klíčové charakteristické rysy Metody. Výtky, že Metoda není věrná Stanislavského systému, byly tedy v podstatě pravdivé. Strasberg v létě 1932 připojil k tomu, co se naučil v American Laboratory Theatre, novou, svérázně uchopenou vachtangovovskou vrstvu. Například namísto obecné představy cválání na koni, kterého představovala židle (údajně podle Stanislavského), Vachtangov po herci žádal, aby na tváři a ve vlasech cítil pohyb větru, cítil vůni krajiny a reagoval na klouzání v koženém sedle. Rapoport tvrdil, že takto pojatá smyslová vzpomínka se všemi detaily umí vyvolat v herci konkrétnější fyzickou odezvu než obecná představa. „Osvojení“ vyžadovalo vyvolání pravdivého pocitu a odpovídajícího divadelního výrazu, který nutně nespočíval v emocionální pravdě postavy, ale k němuž herec prostě využíval jakýchkoli odpovídajících impulsů z vlastního afektivního života s opodstatněním, že diváky nezajímá, co se herci honí hlavou během hraní, důležitý je výraz (GORDON 1987: 81–84).

„Přizpůsobení“ je pak nástrojem, který má herci pomoci nalézt odpovídající výraz a nemusí se přitom vztahovat k *daným okolnostem* hry. Například při zkoušení později slavné inscenace Group Theatre *Men in White* z nemocničního prostředí měl Joe Bromberg problém uchopit postavu seriózního staršího lékaře a Strasberg mu poradil,

15 Иосиф Матвеевич Рапопорт, jeho kniha *Работа актера* (1939), v českém překladu *Herec a jeho práce* (Svoboda, edice Divadlo lidu, 1936) v angličtině vyšla pod názvem *The Work of The Actor* (Theatre Workshop, 1936)

aby si představil, že je agentem FBI, který předstírá, že je herec, ale místo toho hledá v souboru komunistické sympatizanty. Nikdo ze spoluherců o Brombergově úkolu neměl vědět. To, jak si herec osvojí roli, mělo být jeho tajemstvím. Toto přizpůsobení skvěle zafungovalo a pomohlo Brombergovi nalézt postavu, za kterou sklídl nadšené kritické ohlasy. Nemocniční prostředí bylo tehdy v divadle nový element, jehož využití skýtalo možnosti skutečného objevování i na úrovni stylu. Strasberg pojímal chirurgii jako jakýsi tanec. Zdůrazňoval virtuózní osvojení charakteristik prostředí, nástrojů i úkonů. Herci zkoušeli v bílých pláštích se skutečnými lékařskými nástroji, během zkoušek si vyměňovali role a lehce pozměňovali dialog, aby zůstal neustále živý. Inscenace byla největším úspěchem Group Theatre za Strasbergovy éry a hra získala Pulitzerovu cenu za drama (BUTLER 2022: 161–162).

Díky finančnímu úspěchu inscenace si členové vedení Group Theatre za odměnu dopřáli v roce 1934 cestu do divadelní Moskvy. Pro Strasberga šlo o zásadní zkušenost. Inscenace MCHATu, které v Moskvě viděl, jej deprimovaly, objevil však Mejercholda a Ochlopkova. Zúčastnil se dvou zkoušek biomechaniky v Mejercholdově divadle, ani tento systém jej ale zvlášť nezaujal, zdálo se mu, že opomíjí emocionální pravdu hereckého projevu. Oproti tomu Mejercholdovy dynamické inscenace plné živé divadelnosti jej ohromily, a Strasberg tak našel nového mentora a novou režijní inspiraci. Mejercholdovi také věnoval svůj první publikovaný text “The Magic of Meyerhold”, který vyšel v září 1934 v *New Theatre Magazine* (GORDON 2010: 58).

Cestou z Moskvy v červnu 1934 se Stella Adler a Harold Clurman zdrželi v Paříži, kde Adler potkala Stanislavského, a začal známý příběh její rebelie vůči Strasbergovi a nová éra Group Theatre. Strasberg přijel z Moskvy nabitý novou energií, ta se ale doma s příliš vstřícným přijetím nesetkala. Zatímco v Rusku panoval v divadle pevný hierarchický systém, kde režisér odpovídal za vše a měl také veškeré pravomoci, v Group Theatre panovalo spíše demokratické prostředí, ostatně odpovídající samotnému názvu souboru. Po úspěchu *Men in White* se mnozí herci divadla etablovali jako učitelé herectví a Strasbergův autokratický způsob vedení zkoušek snášeli ještě hůř než dříve.

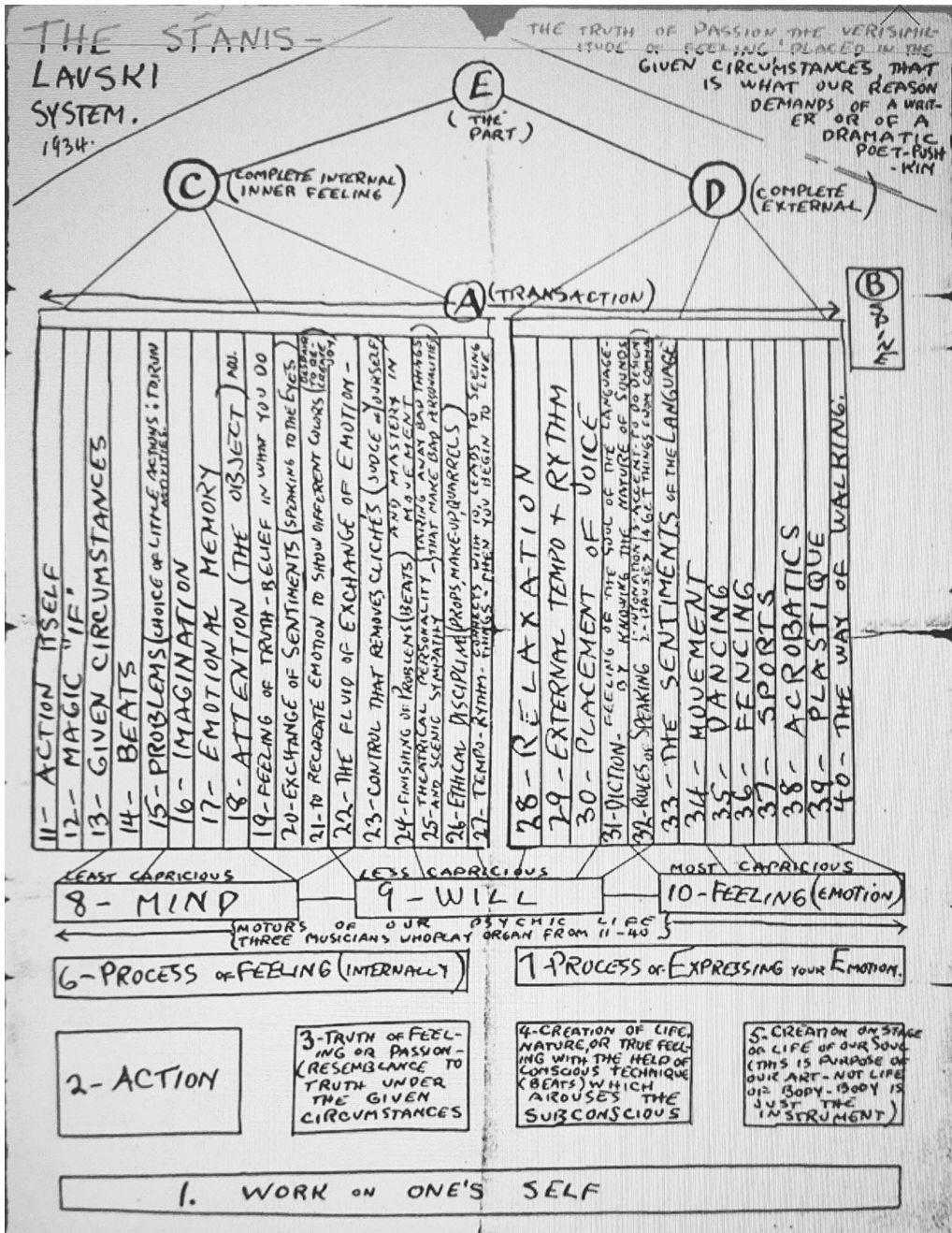
Mezitím Stella Adler studovala u Stanislavského v Paříži a tato zkušenost měla zásadně proměnit způsob transmise systému ve Spojených státech. Setkání se odehrálo ve Stanislavského apartmá a pokračovalo v Boloňském lesíku. Přítomní byli vedle Stanislavského a Adler Harold Clurman, Olga Knipper Čechovová a Stanislavského francouzský lékař. Adler toto setkání líčí tak, že Stanislavskému nepodala při setkání ruku a během setkání zprvu takřka nekomunikovala. Když se jí Stanislavskij zeptal, co je příčinou její odtazitosti, odvětila, že dokud nestudovala jeho systém, měla slibnou kariéru v divadle a svět divadla milovala, a teď ho nenávidí (BUTLER 2022: 169). „Vy jste mne zničil“ (GORDON 2010: 153), pravila údajně. Nato se Stanislavskij začal zajímat o to, co se přesně stalo, a galantně nabídl herečce, že s ní bude pracovat. O rozsahu samotné spolupráce či výuky existují různé verze. Adler tvrdila, že ji Stanislavskij vedl pět týdnů, sám Stanislavskij hovoří o jednom měsíci, ale francouzská tlumočnice a tajemnice, kterou najala, měla smlouvu na tři týdny. Jako podklad pro práci sloužil pracovní překlad vybraných pasáží hry *Gentlewoman* do francouzštiny. Součástí byla

i problematická pasáž, v níž se postava ztělesňovaná Adler dozví, že její manžel spáchal sebevraždu. Když s ní Strasberg tuto scénu před třemi měsíci zkoušel, nutil herečku, aby aplikovala postupy *emocionální/afektivní paměti* a substituovala vlastní vzpomínky za prožitek postavy. To Adlerovou jako herečku zablokovalo. Stanislavskij Adler vysvětlil, že tyto postupy byly zařazeny do systému jako nástroj pro případ, že se herci nedaří najít vlastní organický přístup. Pokud herec dokáže vycházet z vlastních přirozených impulsů, pak tyto nástroje nejsou nutné. Hovořil o *daných okolnostech* hry a jejím významu. Za základní považoval tělové reakce postavy, její fyzický citový výraz v reakci na šokující zprávu. Vnitřní pocit samotný nemůže nahradit pravdivé jednání. Adler měla objevit pravdivý pocit skrze jednání samotné.

Tato rada měla na Adler osvobozující efekt a výsledek společného zkoušení uspokojil jak ji samotnou, tak Stanislavského. Adler si však Stanislavského pedagogické vedení vyložila jako odmítnutí substituční praxe vlastních emocionálních momentů a tím i Metody Lee Strasberga. Práce se Stanislavským vedla Adler ve výsledku k většímu důrazu na studium dramatického textu a hereckou imaginaci jako základ scénického jednání. Gordon (2010: 155) a Krasner (2014: 198) jsou toho názoru, že Adler tak docela Stanislavského nepochopila a zaměnila jeho praktické pedagogické rady za domněnku, že odmítl své dřívější učení o emocionální paměti. Poslední výzkumy dokládají, že Stanislavskij nezavrhoval své starší postupy, pouze je během práce v posledních letech nezdůrazňoval. O setkání s Adler se údajně Stanislavskij vyjádřil takto: „V Paříži mě navštívila jedna žena, která se zdála být v naprosté panice. Pověsila se na mne a naříkala, ‚Vy jste mě zničil! Musíte mě zachránit! Co jste to se mnou udělal?‘ Musel jsem se jí věnovat, už jenom proto, abych uhájil pověst svého Systému. Ztratil jsem s ní celý měsíc. Ukázalo se, že vše, co se naučila, bylo v pořádku“ (Boris Filipov citovaný in GORDON 2010: 155).¹⁶ Při hodnocení takovýchto výroků je však vždy třeba mít na paměti situovanost daného komunikačního aktu.

Dne 7. srpna 1934 na soustředění Group Theatre v Ellenville Adler prezentovala své zkušenosti se Stanislavským pomocí diagramu v podobě jakéhosi tureckého stanu, či varhan, jejichž píšťaly v dolní části znázorňovaly všech čtyřicet prvků výchovy k herectví a nad střechou byly tři vrcholy „Vnitřní pocity“, „Dlouhodobé jednání“ a „Hlavní páteřní problém“. Graficky zvýraznila ústřední postavení jednání a dramatického textu. Strasberg se prezentace nezúčastnil, a posléze prohlásil, že pokud toto Stanislavskij nyní zastává, pak to zdůvodňuje špatnou úroveň současných představení MCHATu, která shlédl v Moskvě (zde se ovšem kardinálně mýlil, protože nechápal a ani nemohl chápat politickou situaci ve stalinistickém Rusku a faktické odstavení Stanislavského od provozu divadla v té době). Většina členů Group Theatre přivítala novou metodu, kterou Adler prezentovala, jako vítanou příležitost zbavit se Strasbergova autokratického vedení. Také pro Clurmana to byl osvobozující okamžik. Celé čtyři roky byl ve Strasbergově stínu. Různorodost, kterou viděl v sovětském divadle, jej navíc utvrdila v přesvědčení, že neexistuje žádná jediná správná cesta.

16 Příběh Adler nápadně připomíná příběh herečky Z. zvěčněný v kapitole XV „Řídící úkol, průběžné jednání“ ve Stanislavského *Moje výchova k herectví* (STANISLAVSKIJ 1946: 410–411).



Obr. 1: Diagram Stanislavského systému, který použila Stella Adler při své prezentaci systému pro členy Group Theatre na setkání v Ellenville 7. srpna 1934.

Autoři: Stella Adler, Robert Lewis. From Method—or Madness?.

Viz <https://doi.org/10.3998/mpub.10094573.cmp.10>.

Adler při výuce základů herectví využívala podobně jako Strasberg relaxační cvičení a smyslovou paměť, pochopitelně ale nenásledovala technika *afektivní paměti* a osobních substitucí. Další výuka se soustředila na analýzu dramatického textu a jednání, které z něj vyplývá. Často zdůrazňovala vykonávání drobných pravdivých fyzických úkonů, které herci pomohou vyhnout se vnitřnímu zablokování. Adler učila, že postava existuje pouze v jednání. Hercovy vnitřní stavy by měly být určovány *danými okolnostmi* vycházejícími ze samotné hry.

Po zániku Group Theatre Adler učila elementy herectví v Piscatorově¹⁷ Dramatic Workshop. Začínala pozorováním reality, důrazem na vnímání a smyslovou paměť, práci s reálnými a imaginárními předměty, postupně přidávala zadané okolnosti. Během spolupráce s Piscatorem také našla svého hvězdného žáka, kterého posléze „adoptovala“: Marlona Branda. Po období, kdy intenzivně hrála na Broadwayi, založila v roce 1949 vlastní školu – Stella Adler Conservatory of Acting, která byla mimořádně úspěšná hned od svého založení. V průběhu padesátých let narůstal počet studentů, rozšiřoval se počet pedagogů a škola se několikrát za sebou stěhovala do větších prostor. Adler byla bytostnou charismatickou pedagožkou, její okázalý styl a „*star quality*“ byly tou nápadnější částí pedagogického talentu, méně zjevnou pak byly všeobecná sečtěllost a hluboká znalost dramatické literatury. Ve své výuce zdůrazňovala představitivost a analýzu dramatických textů. Po úvodních hodinách zaměřených na smyslovou paměť a improvizaci studenti pracovali na situacích. Adler kombinovala divadelnost Prvního studia a imaginativní jevištní jednání. Celý život se vymezovala vůči Strasbergově Metodě a zdůrazňovala, že introspekce a výbušná expresivita charakteristické pro Metodu představují pouze okrajový fenomén v divadelní práci, důležité je kultivovat scénické jednání v jeho širokém spektru s hlubokým porozuměním autorskému stylu dramatika.

Z řady výrazných pedagogických osobností, které zrodilo Group Theatre (Strasberg, Clurman, Adler, Kazan, Meisner, Lewis), je nejméně známý Robert (Bobby) Lewis. Gordon (2010: 165) míní, že ze všech osobností, které vygenerovalo Group Theatre, pouze Clurman, Kazan a Lewis měli přirozené dispozice formulovat své myšlenky a dát jim podobu knihy. Lewis je autorem dvou publikací o herectví, které byly vydány s velkým časovým odstupem. Publikace *Method or Madness* (1958) vznikla jako knižní podoba Lewisových přednášek o Stanislavského přístupu k výchově herectví přednesených roku 1957 a zrodila se v polemice s tehdejší praxí Actors Studia a Strasbergovy Metody, zatímco *Advice to the Players* (1980) je shrnutím jeho celoživotní pedagogické praxe.

Lewis byl excentrik. Měl zálibu v grotesce, vypravěčství, byl skvělý improvizátor. Svým pragmatickým přístupem a nepotlačitelnou potřebou humoru a sebeironie byl

17 Erwin Piscator, tvůrce epického divadla, německý levicový režisér a dramatik v roce 1931 odejel pracovně do Moskvy, kde žil do roku 1936. Poté emigroval do Paříže a následně do Spojených států. V roce 1940 zde otevřel divadelní školu s názvem Dramatic Workshop, kde učila řada pedagogů různého zaměření, mezi jinými Mordechai Gorelik, Lee Strasberg, Stella Adler, Raikin Ben Ari a další. Školou prošla řada pozdějších významných osobností amerického divadla, jako byli Marlon Brando, Tony Curtis, Judith Malina nebo Tennessee Williams.

pravým protikladem autoritářského Strasberga, se kterým měl napjaté vztahy od prvního okamžiku, kdy v roce 1931 vstoupil do Group Theatre. Jako hudebník (studoval původně violoncello na konzervatoři) měl vytříbený smysl pro rytmus a pointu. V Group Theatre hrál především vedlejší, často komické role, ze kterých ale podobně jako Michail Čechov nebo Marie Uspenskaja dokázal vytvořit mimořádně působivé miniatury. Během druhého letního soustředění objevil vachtangovovské etudy, které mu umožňovaly naplno zapojit představivost a smysl pro improvizaci, fantastní a groteskní stránky hereckého výrazu a pomohly mu najít vlastní cestu.

Když Adler začala v roce 1934 v Group vést hodiny herectví, ukázalo se, že se její přístup od toho zavedeného, strasbergovského, v praxi až tolik neliší. Lewis chtěl jít radikálnější cestou, zbavit se závislosti na realistickém scénování směrem k výraznější stylizaci. V roce 1935 viděl Michaila Čechova v roli Chlestakova a pochopil, že lze skloubit psychologickou pravdivost s bizarní vizualitou. V roce 1938 Lewis dokonce navštívil Čechovovo studio v devonském Dartingtonu. Z toho, co ve studiu viděl, by ale zklamán. Lewisovi se navíc zdálo, že jakkoli byl Čechov vynikající herec, nebyl inovativní pedagog. Lewis již v roce 1937 inicioval založení Studia Group Theatre, kde učil spolu s Kazanem a dalšími. Jeho kurz nesl název Problémy herectví a spočíval ve výuce improvizace. Pokoušel se v něm integrovat vnitřní a vnější přístupy k herecké tvorbě. Studio zaniklo po dvou semestrech výuky. Ve druhé polovině čtyřicátých let se Lewis prosadil jako režisér muzikálů na Broadwayi. Jako protiváhu svého komerčního úspěchu inicioval založení Actors Studia (spolu s Kazanem a Crawford), ale dlouho v něm nevydržel (viz pasáž věnovaná Actors Studiu). Lewis odmítal techniku *emocionální/afektivní paměti*, měl výhrady ke Strasbergovu pojetí herecké výchovy obecně. Ve shodě s Adler a Meisnerem se domníval, že Strasbergova Metoda je nebezpečná a poškozuje americké divadlo jako celek. K problému *afektivní paměti* se vrátil zvláště v článku nazvaném „Emotional Memory“ pro *Tulane Drama Review* v roce 1962.

Lewisovým souputníkem byl Sanford Meisner, dnes známý především jako autor *opakovacího cvičení (repetition exercise)*, které představuje svého druhu destilát jeho pedagogických zkušeností. Podobně jako Lewis i Meisner začínal jako herec v Group Theatre a odmítal vnucované praktikování techniky *emocionální/afektivní paměti*. Od poloviny třicátých let pracoval na vytvoření vlastního pedagogického přístupu, který ověřoval zejména v Neighborhood Playhouse School. Celý život byl solitér a v jistých aspektech byl nejradikálnější z pedagogů vzešlých z Group Theatre v tom, že odmítal budování postavy a soustředil se na interaktivní či komunikační aspekty herectví. Bojoval proti veškerým hereckým manýrám a žádal věcnost a konkrétnost. Přestože měl rezervovaný postoj k filmovému průmyslu a komerčnímu divadelnímu provozu, jeho studenti (například Eli Wallach) se v Hollywoodu uplatnili velmi dobře. Jeho antiakademický, vyhraněně zkušenostní přístup, je v současné době jednou z nejrozšířenějších hereckých technik ve Spojených státech, k čemuž přispívá také fakt, že vést hodiny *opakovacího cvičení* může i středně pokročilý adept, protože technika nevyžaduje přítomnost mistra, jako je tomu u Adler nebo Michaila Čechova. Meisner byl naprosto důsledný ve svém tažení proti všem formám kliše a hereckých manýr (HANČIL 1991: 2–4). Jeho opakující se připomínkou bylo: děláte to za sebe nebo

za nějakou postavu? Než herec promluvil, musel se naučit naslouchat a chovat se přirozeně. Na zdech jeho učebny visela hesla: „Nejdřív jednej, potom myslí“, „Buď konkrétní!“, „Trvá dvacet let, než se člověk stane hercem“ (GORDON 2010: 179; Pollack citovaný in MEISNER and LONGWELL 1987: xv). Přestože lidsky a názorově byl k Lee Strasbergovi v antagonistickém vztahu, oba pedagogové měli podobný temperament a osobnostní nastavení.

Actors Lab

Actors Lab, které působilo v Hollywoodu od roku 1941 až do vynuceného uzavření v době McCarthyismu v roce 1950, je možné považovat za logický mezičlánek mezi Group Theatre a Actors Studiem. Jeho umístění na západním pobřeží bylo dáno vývojem možností uplatnění v herecké profesi. Po roce 1940 nastal první velký úpadek činoherního divadla na Broadwayi, který byl ovšem kompenzován obrovským nárůstem hereckých a režijních příležitostí ve filmovém průmyslu. Zatímco migrace herců mezi filmovými (nově televizními) příležitostmi a divadlem je společná pro všechny divadelní kultury ve 20. století, pouze ve Spojených státech byl filmový průmysl dislokován na opačném konci kontinentu, tisíce kilometrů od divadelní metropole. Herci a režiséri, kteří se odstěhovali za prací na druhý konec Ameriky a neměli právě práci ve filmu, tak přirozeně hledali další možnosti uplatnění. Actors Lab založili tři bývalí členové Group Theatre, absolvent kurzu Benno Schneidera¹⁸ a další herci, kteří prošli nekomerčními scénami v rámci Federálního divadelního projektu¹⁹. Postupně se přidali další bývalí členové Group Theatre a učitelé různých tradic Stanislavského systému a vytvořili synkretický a inkluzivní projekt, který svedl dohromady emigranty ze souboru Habima s vachtangovovskou zkušeností, americké absolventy kurzů Michaila Čechova a bývalé členy Group Theatre. Původním záměrem bylo vytvořit školu zaměřenou na výuku v tradici Stanislavského a realizovat inscenace klasických děl a uměleckého repertoáru. V prvním semestru učil Joe Bromberg (Group Theatre) podle kurikula v podstatě převzatého od American Laboratory Theatre (a potažmo z Prvního studia, jak je zažil Boleslavsky²⁰) (BUTLER 2022: 215). Mary Virginia Farmerová učila hru v situaci a povzbuzovala studenty, kteří přímo neparticipovali, k analýzám toho, co viděli. Jules Dassin měl na starosti kurz pokročilého herectví a čerpal z vachtanovovské inspirace, kterou získal u Benno Schneidera. Koncem roku 1941 se zapsalo do studia více než sto uchazečů. Hned v prvním roce svého působení se Actors Lab stalo

18 Бенно Шнайдер, člen divadla Habima, v roce 1927 založil poloprofesionální levicové divadlo ARTEF. Měl dar pro komediální žánr, proslul nápaditými mizanscénami a schopností groteskní charakterizace. Vyučoval v New Theatre School v roce 1934 a založil Workers Theatre Studio.

19 Šlo o projekt na podporu zaměstnanosti v divadelním sektoru během krize jako součást politiky New Deal. Projekt byl realizován v pěti největších amerických městech (New York, Boston, New Orleans, Chicago a Los Angeles) a nabídl v době hospodářské krize práci tisícům divadelníků. Díky němu vzniklo více než 60 tisíc představení, které vidělo kolem 30 milionů diváků.

20 Výuku systému v Prvním studiu shrnuje Gordon (1987: 42–71) a Shevtsova (2020: 137–139).

centrem uměleckého divadla na západním pobřeží, činnost zahájila také jejich vlastní divadelní scéna.²¹

Actors Lab se také iniciativně zapojilo do válečného úsilí, pořádalo kurzy pro veterány a rozšířilo své produkční působení. V roce 1945 založili jeho členové nezávislý výukový program zvaný prostě dílna (*workshop*). Phoebe Brand a George Ždanov (Shdanoff)²² učili základy herectví ve dvou samostatných předmětech. Brand zdůrazňovala práci se smyslovými počitky a vězala ji na konkrétní *dané okolnosti*. Ždanov spojil pohybová cvičení s prací na fyzické charakterizaci. Příliš se neshodli, oba však shodně odmítali cvičení na *afektivní paměť* (též označovaná jako *emotional recall*)²³, mimo jiné proto, že se obávali traumatických vzpomínek válečných veteránů. Morris Carnovsky a Art Smith měli na starosti středně pokročilé. Carnovsky používal zejména postupy, které se naučil u Michaila Čechova během jeho newyorských lekcí.²⁴ Studenti pracovali s centry a *psychologickým gestem*. Carnovsky studenty učil analýze textu, navazoval *beats* (*úseky scénického jednání*) na *vnitřní motivaci postavy*, *přiběžné jednání* a „páteří jednání“ (*spine*)²⁵. V kurzu pro pokročilé přidával Carnovsky další, mnohdy protikladné impulzy, které šly proti původním impulzům. Tyto kontrastní intence byly označovány jako *double actions*. Art Smith pracoval s hodinovými improvizacemi, během kterých pět herců dostalo zadáno postavy a výchozí situaci. Po improvizaci následovala společná diskuse.

Actors Lab nikdy nedosáhlo jednotného stylu herecké výchovy – učitelé byli z různých generací, kultur a tradic. Většina studentů však tvrdila, že samotná různost hereckých metodologií byla užitečná. Umožňovala jim, aby si vybrali mezi třemi až čtyřmi různými přístupy. Všichni ale sdíleli krédo dramatického, spontánního a expresivního herectví. Členové Actors Lab měli také možnost pracovat s Michaiilem Čechovem na inscenaci *Revizora*, toto setkání však bohužel nebylo příliš šťastné. Zkušení herci byli rozladěni z autokratické a mystikou zbarvené režie. Byli zvyklí na pomalejší, osobnější a organičtější inscenační přístupy. Navíc se začalo projevovat dělení na zastánce a odpůrce Stanislavského přístupů. Většina pokračovala v nějaké formě Stanislavského tradice, ale dva z velmi oblíbených pedagogů – Marc Lawrence a Benjamin Zemach²⁶ – pokračovali v technice Michaila Čechova. Koncem čtyřicátých let se Actors Lab stalo jednou z prvních obětí vyšetřování z neamerické činnosti. Levicově orientovaná organizace byla v prvních letech studené války viditelným terčem. Mnoho pedagogů

21 Gordon namnoze čerpá z nepublikovaných materiálů, například disertační práce Salvi Nora, *The History of the Actors Laboratory, Inc. 1941–50* (Unpublished Dissertation: UCLA, 1969); nebo rozhovorů s Phoebe Brandovou, Morrisem Carnovským, Benjaminem Zemachem a dalšími. Také divadelní scéna Actors Lab údajně vycházela z inspirace Prvním studiem MCHT.

22 Георгий Семенович Жданов.

23 Víceméně zaměnitelně jsou v americkém kontextu používány pojmy *emotional memory*, *affective memory* a *emotional recall*.

24 Existuje například přepis Čechovovy přednášky o psychologickém gestu z 5. 12. 1941, ve kterém je Carnovsky uveden mezi frekventanty. Viz <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/1078>.

25 Termín užívaný v Group Theatre označující strukturu či plán jednání dané hry nebo scény, Carnovsky termín používal ve smyslu „řídící úkol“.

26 Виньямин Лазаревич Цемах.

bylo vyšetřováno Komisí pro neamerickou činnost a ti, kteří vyšetřování odmítli, byli označeni za zrádce skrývající své nekalé záměry a svou účast na protiamerické činnosti. Bizarní případ uvádí Gordon: „Zavilý pravicový scénárista Myron C. Fagin tvrdil, že má důkazy o tom, jak zakladatelé Labu už ve 30. letech přísahali věrnost tajnému Russian Art Group Theatre. To bylo řízeno vysoce postaveným sovětským operativcem, velkým Stanislavským“ (GORDON 2010: 121). Actors Lab během proti němu vedené kampaně ztratilo podporu veřejnosti i vedení hollywoodských studií a v únoru 1950 bylo uzavřeno. Mnozí z pedagogů, kteří nemohli z politických důvodů sehnat práci v Hollywoodu, nakonec učili herectví soukromě na východním pobřeží.

Actors Studio

Přestože Actors Studio bývá spojováno se jménem Lee Strasberga, impulz k jeho vzniku dal v roce 1947 Robert Lewis během rozhovoru s Eliou Kazanem a produkce se ujala Cheryl Crawford. Harold Clurman rovněž tvrdil, že na vzniku Actors Studia participoval, ale pokud tomu tak bylo, pak spíše v ideové rovině. Crawford zajistila studio v podkroví Labours Theatre, kde měl Boleslavsky své iniciační přednášky o Stanislavského systému v roce 1923 (CARNICKE 2009: 52). Spolupráci se Strasbergem se chtěli vyhnout. Kazan to posléze refleктоval slovy, že to, čeho „byli odhodlaní se jednou provždy zbavit, byl Strasbergův paternalismus“ (CARNICKE 2009: 54).

Svou činnost Actors Studio zahájilo 5. října 1947 s velkými očekáváními. Kazan měl učit základy herectví každé úterý a čtvrtek, Robert Lewis práci na situacích vždy v pondělí, středu a pátek. Kazan jako pedagog pracoval rychle a intuitivně, právě tak jako inscenoval. Vedl cvičení na soustředění a smyslovou paměť a využíval jednoduchých etud s objekty zaměřených na rozvoj představitosti. Rád také pracoval se zvířecími etudami. Základem Kazanovy výuky bylo jednání a podtext. Herci museli vědět, čeho chce jejich postava dosáhnout a jaké scénické jednání jim pomůže tento cíl realizovat. Hodně pracoval s variacemi sdělování textu, které ale musely být založeny na celkovém psychologickém ustrojení postavy (práce s podtextem). Kazanovy hodiny byly často uzavřeny improvizacemi, během nichž museli herci vycházet ze situace a rozvíjet reálné impulsy (GORDON 2010: 132). Lewisovy kurzy pokročilého herectví cílily hlavně na zkušené herce, kteří v komerčním provozu trpěli stereotypním obsazováním. Většinou s nimi pracoval na postavách, které byly mimo jejich obvyklý rejstřík (GORDON 2010: 132).

Hned na začátku existence Actors Studia došlo k několika incidentům, například když impulsivní Lewis nešťastně vykázal z výuky přihlížejícího Tennessee Williamse, protože vyrušoval. Také Kazan byl velmi striktní, pozdě přichozí se do místnosti vůbec nedostali, protože Kazan učebnu zamknul. Další konflikt vznikl v okamžiku, kdy Kazan s Lewisem usoudili, že Studio není koncipováno na tak velký počet studentů a začali méně disponované nebo méně motivované frekventanty vylučovat. Tento postup však nebyl nijak ošetřen vnitřními předpisy a pochopitelně vyvolal odpor. Začaly se objevovat také první rozpory mezi Lewisem a Kazanem, které v roce 1948 vyústily v Lewisův odchod (GORDON 2010: 134). Kazan s Crawford intenzivně hledali náhra-

du – a vzhledem ke Kazanovu pracovnímu vytížení také uměleckého šéfa Studia. Po několika neúspěšných rozhovorech padla volba na Lee Strasberga, přestože v počátcích spolupráci s ním vyloučili. Na rozdíl od ostatních měl Strasberg dostatek času a výuce se začal důsledně věnovat. Nejprve převzal po Lewisovi kurz pro pokročilé, ale s Kazanovým raketovým úspěchem a rostoucím množstvím nabídek už pro něj bylo extrémně složité zajistit pravidelnou výuku, proto s Crawford požádali Strasberga, aby se stal uměleckým šéfem studia (CARNICKE 2009: 55).

Kazan ani Lewis nepracovali s technikou emocionální paměti. Podle jejich chápání zkoušení nikdy nevyžadovalo hercovo prožívání starých vzpomínek, pouze jejich intuitivní, tacitní využití. Jejich hodiny zdůrazňovaly *dané okolnosti*, tvůrčí volbu, „přízrůsobení“ a *scénické jednání*. Oba čerpali ze zkušeností letních soustředění, imaginativní hry. Když Strasberg Studio převzal, zpočátku respektoval předchozí práci, ale brzy se začala projevovat jeho vznětlivá povaha. V hodinách začala převládat charakteristicky napjatá atmosféra, veřejné rozebírání hereckých nedostatků a jejich doznávání (GORDON 2010: 135). Metoda Lee Strasberga těžila také z využívání utajených zážitků. Strasberg, inspirován postupy Vachtangova ve Třetím studiu, žádal frekventanty, aby vytvářeli „intimní moment“ (*a private moment*). Mělo jít o utajené využití intimní zkušenosti, kterou přenašeli do práce ve studiu, aniž o tom ostatní věděli. Měla to být důležitá soukromá aktivita, která mohla herce i ztrapnit, pokud by byla odhalena (GORDON 2010: 136). Actors Studio se stalo institucí jednoho muže.

Emigranti

Americká herecká tradice však nebyla vystavena pouze vlivu American Laboratory Theatre nebo Group Theatre, ale také působení samotných ruských emigrantů, kteří přišli do Ameriky v několika vlnách, v letech 1922–23, 1925–26 a 1935–39. Přijížděli s ruskými a sovětskými soubory, ale zpět do vlasti je už nic netáhlo. Putování a vlivu velkých ruských divadelníků se věnuje kolektivní monografie, jejímž editorem byl Laurence Senelick (1992), *Wandering Stars: Russian Emigré Theatre, 1905–1940. Studies in Theatre History and Culture*. Ve třinácti kapitolách se šest amerických a sedm ruských autorů věnuje vybraným osobnostem a jejich putování, počínaje Pavlem Orlenjevem (Orlenyev) a Allou Nazimovou, dále Nikitovi Balijejovi (Balieff)²⁷ (kabaret Chauve Souris v Paříži a New Yorku), americkým turné MCHAT, Pražské skupině MCHT, Fjodoru Komissarževskému, Andriusi Žilinskému (Jilinsky) a Michailu Čechovovi. Vynikající je esej Anatolije Smeljanského “In Search of El Dorado: America in the Fate of the Moscow Art Theatre”, kde Smeljanskij zasazuje americké turné do kontextu dobové sovětské kulturní politiky. Sharon Marie Carnicke zase ukazuje na „dvojité exil“ Richarda Boleslavského.

27 Никита Федорович Балиев.

Mel Gordon (2010) se věnuje většině výrazných hereckých osobností, které posléze zakotvily v americkém prostředí. Nejprve hledaly uplatnění v divadlech i ve filmu, jako herci i jako režiséři, ale mnozí se museli přeorientovat na výuku herectví. Tak se stalo, že rok po smrti Stanislavského jedenáct z pětadvaceti hereckých škol, které inzerovaly v časopisu *Theatre Arts Monthly*, bylo založeno na systému Stanislavského. Byly to Andrius Jilinsky Actor Workshop, Bulgakov School of the Art, Lasar Galpern²⁸ a jeho Kormorní umělecké studio, Dramatic Workshop Erwina Piscatora, kde učila Stella Adler, Goodman School of Drama, kde působil David Itkin, Group Theatre Studio, School of Dramatic Art Marie Uspenské, The Neighbourhood Playhouse School of Theatre Sanforda Meisnera, New Theatre School a Tamara Daykarhanova School for the Stage. Zpočátku se ruští emigranti snažili opakovat zkušenost ze studia herectví, jakým sami prošli, brzy ale přizpůsobili své kurzy americkým potřebám. Gordon (2010: 79) ukazuje, že každá ze tří vln odpovídala jedné ze specifických škol vycházejících ze Stanislavského systému. První vlna emigrantů většinou prošla osobně studiem u Stanislavského nebo Suležického v Prvním studiu. Následovala vlna emigrantů z turné divadla *Habima* roku 1926. Poslední linie pedagogů se rekrutovala ze skupiny Michaila Čechova *The Moscow Art Players* nebo přímo z Čechovova studia.

Andrius Žilinskij a Vera Solovjeva (Solovyova, též Soloviova) – původně členové Prvního studia – přešli do MCHTu před první světovou válkou. Po peripetích během revoluce a občanské války (nejprve přesídlili do Litvy, poté chvíli působili v Pražské skupině MCHTu, v roce 1923 se vrátili do Ruska a působili v Čechovově Druhém MCHATu. Oba shodně soudili, že herectví většiny studentů Druhého MCHATu bylo těžkopádné, neživotné, protože nevstřebali základy Stanislavského systému. Po Čechovově emigraci odešli do Litvy, když se politická situace zhoršila, emigrovali do Paříže a přidali k Čechovovu souboru *Moscow Art Players*. Během amerického turné kritika oceňovala herecké schopnosti obou manželů, oba se ve Spojených státech usadili a působili v americkém divadle. Žilinskij měl velké zkušenosti s hudebním divadlem a hudbu začlenil také do své herecké výchovy – cvičení byla často doprovázena klavírní improvizací, kdy klavírista vedl a inspiroval studenty. V roce 1940 manželé založili Andrius Jilinsky Actors Workshop, při organizaci výuky se chtěli co nejvíce přiblížit Prvnímu studiu a zohlednit zkušenosti z Druhého MCHATu. Snažili se proto zjednodušovat Stanislavského, Vachtangovův a Čechovův přístup a syntetizovat je ve vlastním pojetí tréninku, Žilinského zdraví se ale rychle zhoršovalo až v roce 1948 zemřel. Solovjeva poté otevřela vlastní herecké studio, které vedla až do šedesátých let. V roce 1964 vyšel v *Tulane Drama Review* rozhovor s Verou Solovjevovou, Stellou Adler a Sanfordem Meisnerem, který ukazuje na její velké herecké a pedagogické zkušenosti a vyváženost jejích názorů na klíčové aspekty amerického přijetí systému, například využití emocionální paměti. Je to cenné zejména proto, že Solovjeva důkladně poznala práci se Stanislavským, Vachtangovem i Michaiilem Čechovem a dokázala v sobě tyto zkušenosti integrovat.

28 Лазарь Гальперн.

Z osobností napojených na MCHT spíše okrajově zmiňme organizátora kabaretu Netopýr Nikitu Balijeva. Netopýr, později francouzsky Chauve Souris, vznikl v roce 1908 jako v podstatě domácí nevázaná zábava pro členy MCHT v době velikonočních divadelních prázdnin, kdy divadlo nehrálo, a v roce 1912 se osamostatnil. Hvězdou tohoto kabaretu se později stala členka Prvního studia Tamara Dějkarchanová, která vynikala v tanečních číslech a satirických kracích. Dějkarchanová emigrovala do Paříže už v roce 1920, Balijev rovněž odešel z Ruska a v Paříži se snažil kabaret znovu oživit se souborem složeným z bývalých Mejercholdových a Tairovových herců. Kabaret měl mimořádný úspěch a získal pozvání do New Yorku, kde se stal rázem senzací. Tamara Dějkarchanová, jeho hlavní hvězda, se po úspěšném americkém turné v roce 1923 rozhodla zůstat v New Yorku. Od roku 1931 začala soukromě vyučovat herectví ve svém bytě. Měla teorii, že Stanislavskij vyvinul systém proto, aby kultivoval míru emocí, které Rusové do herectví vnášeli. V Americe však bylo třeba něco zcela jiného – herce bylo třeba přimět k tomu, aby rozšířili svůj citový rejstřík a vedle toho kultivovali svůj pohybový výraz. V létě 1934 (tedy v době, kdy Adler konfrontovala Strasberga poznatky ze svého pařížského setkávání se Stanislavským) Dějkarchanová realizovala osmitýdenní letní program Stanislavského techniky v Mount Kisco, do kterého zapojila také Marii Uspenskou. Každé ráno studenti absolvovali hodiny pohybu, po obědě práci na smyslovém uvědomění a sensorické paměti a individuální improvizace, večer skupinové improvizace a práci na situacích. Zatímco Dějkarchanová zdůrazňovala tělesné uvolnění se zapojením hlasu, Uspenskaja učila smyslovou a emocionální paměť. Dějkarchanová se věnovala výhradně kultivaci pohybu: plasticitě, držení těla. V roce 1935 založila vlastní studio, které v New Yorku působilo osmnáct let. V prvních pěti letech se předmětů, které dříve vyučovala Uspenskaja, ujali Andrius Žilinskij a Vera Solovjeva, později s Dějkarchanovou spolupracoval Bobby Lewis a Benjamin Zemach. Spolupracovala dokonce i s Lee Strasbergem. Herectví učila až do roku 1969.

Výraznými osobnostmi ruské emigrantské komunity byli Leo a Barbara Bulgakovovi. Leo Bulgakov prošel Prvním studiem, Němirovič-Dančenko jej oslovil, aby se stal stálým členem MCHATu. Postupně působil ve čtyřech studiích jako pedagog, režisér a obchodní ředitel, administrativně řídil Třetí studio MCHATu, kde se seznámil se svou pozdější ženou Barbarou. Jako členové MCHATu se oba zúčastnili amerického turné a oba se rozhodli v Americe zůstat. Bulgakov byl všestranně nadaný divadelník, výborný herec, schopný režisér a organizátor. Po několika nepřilíh úspěšných pokusech uplatnit se na Broadwayi jako herec (problémem byl jeho silný přízvuk) se rozhodl pro režijní dráhu. Mezi lety 1926 a 1938 se podílel na dvaceti devíti inscenacích. Spolu s významnou nekomerční scénou Provincetown Players realizoval Vachtangovovu verzi *Princezny Turandot*, do které obsadil tři budoucí herce Group Theatre. Ve druhé polovině třicátých let se Bulgakovovi dvakrát stěhovali do Hollywoodu a zpět na východní pobřeží. V roce 1938 začali učit herectví podle Stanislavského. Společně založili Bulgakov Studio of Theatre Art na Times Square. Absolventi jeho dvouletého programu měli možnost pracovat v Bulgakovově repertoárové sezónní společnosti Players Company v Mainu. Kurzem prošlo na 150 amerických herců. Po válce učil Leo

Bugakov herectví a režii v American Theatre Wing, po jeho smrti v roce 1948 převzala výuku jeho žena Barbara.

Krátký čas učili herectví také Ivan Lazarev (Lazareff)²⁹ a Maria Astrova. Lazarev se podobně jako Bulgakovovi a Maria Uspenskaja rozhodl nevrátit do sovětského Ruska, v Americe se setkal s Marií Astrovou, která prošla Prvním studiem, emigrovala bezprostředně po revoluci a krátce působila v Pražské skupině MCHT. V roce 1926 se oba přestěhovali do Chicaga, kde vedli v Chicago School of the Theatre kurz s názvem Ruská naturalistická metoda herectví a režie. Lazarev zemřel v roce 1929 a Maria se odstěhovala do Paříže. Do Ameriky se jako herečka vrátila ve čtyřicátých letech se souborem Vladimira Zelitského (Theatre of Russian Drama) a už zde zůstala.

Svráznou kapitolou transmise Stanislavského odkazu v Americe představuje působení emigrantů souboru Habima. Jeho specifikem nebyl ani tak fakt, že šlo o divadlo židovské, ale že šlo o divadlo, které hrálo v hebrejštině, tedy v jazyce, který vznikl jako součást sionistického projektu a takřka nikdo jím v té době přirozeně nemluvil. V době, kdy Nachum Zemach divadlo zakládal (1919), existovala moderní hebrejšтина sotva čtyřicet let. Soubor by patrně nikdy nepřitáhl větší pozornost, kdyby se režie jeho ikonické inscenace Dybbuk neujal Jevgenij Vachtangov. Specifický byl sám proces zkoušení. Herci text četli nejprve v ruštině, analyzovali jej, posléze měli za úkol jednotlivé situace mimicky předvést za užití expresivních pohybů a improvizovaných dialogů. Každé vykloubené gesto či charakteristická póza, kterou našli, musely být založeny na osobní zkušenosti herců, a to na individuálních aktivitách, které přímo nesouvisely s obsahem hry. Vachtangov to nazýval přizpůsobením. Povzbuzoval své žáky, aby substituovali své reálné životní zkušenosti za zkušenosti postav a vymýšleli zábavné příběhy. Mnozí členové souboru tuto část zkoušení pokládali za nesmyslnou, jiní byli hravou atmosférou zkoušek nadšeni (GORDON 2010: 87). Celkový efekt byl překvapivý. Složitá exotická teatrálnost hry byla více a více individualizována a získávala emocionální upřímnost. Uvnitř groteskního přediva židovských typů a dokonale komponovaných obrazů byl jednoduchý realismus. Tento kontrast byl neprosto nezvyklý. Pod slupkou fantastické historiky ze židovského štetlu se vyjevovala pravda lidského zoufalství. Vachtangovova režie přinesla novou divadelnost. Jak kritika, tak divadelníci byli na premiéře v lednu 1922 ohromeni. Inscenace vypadala jako přízračné oživení ztracené primitivní kultury pomocí moderního divadelního jazyka a psychologické věrohodnosti. Díky Vachtangovovi se tak divadlo Habima etablovalo jako součást divadelní elity. O čtyři měsíce později Vachtangov zemřel. V roce 1926 divadlo vyrazilo na evropské turné a pokračovalo do Spojených států. Koncept divadla hraného v hebrejštině umělecky zaujal, ale divácky a komerčně propadl, a to i v New Yorku s jeho obrovskou židovskou minoritou a bohatou tradicí divadla hraného v jidiš. Nebo možná právě proto, že v té době v New Yorku existovalo třináct divadel hrajících v jidiš. Během amerického turné se divadlo rozštěpilo na dvě skupiny, z nichž jedna zůstala v New Yorku a druhá zamířila do Palestiny. Část souboru, která se rozhodla zůstat v Americe, se ovšem rovněž brzy rozpadla a její členové začali

29 Иван Васильевич Лазарев, Мария Астрова.

učit herectví. Jedním z nich byl Raikin Ben Ari³⁰, který se zaměřil na vachtangovovský přístup k improvizaci. Raikin Ben Ari posléze přijal pozvání Ervina Piscatora, aby učil základy herectví v jeho Dramatic Workshop. Piscator ani jeho žena Maria Ley Piscator nebyli právě zastánci Stanislavského přístupu, Piscator prosazoval ideu takzvaného objektivního herectví, které nemělo daleko k herectví epickému, ale neměl, kdo by mu učil. Na místo toho zaměstnal Stellu Adler a Raikina Ben Ariho. Ben Ariho přístup vycházel z relaxace, důrazu na vnímání, na jednoduché aktivity prováděné s plnou pozorností. Učil vnímavost k detailu, konkrétnost a osvojení. Jakkoli triviální jevištní aktivitu herec prováděl, vždy musela mít pro herce význam. Piscator Ben Ariho obsadil do dvou inscenací. Oba divadelníci spolu dobře vycházeli a Ben Ari později vedl herecké oddělení Dramatic Workshop, než přesídlil do Kalifornie a získal místo v Brandeisově institutu.

Vachtangovovu techniku učil také další bývalý člen Habima, Beno Schneider. Další z členů Habima, Benjamin Zemach se prosadil jako režisér tanečních kostýmových show. V roce 1937 převzal režii obřího spektaklu Maxe Reinhardta *The Eternal Road*. Z dalších členů Habima, kteří působili ve Spojených státech, jmenujme alespoň Miriam Goldinu³¹, která vedle úspěšného profesionálního hereckého působení v divadle i ve filmu také vedla kurzy herectví, v nichž kombinovala základní přístupy Stanislavského a Vachtangova. Velký důraz kladla na orální gesto, kdy smysl herecké akce musí být patrný ze samotného hlasu. V Newarku Vachtangovovu techniku v jidiš vyučovali David Vardi³² a jeho žena Khava Yoalit. Založili zde Vardi-Yoalit Theatre Studio a jejich kurikulum bylo postaveno na prohlubování relaxace, rozvíjení lehkosti hry, jednání, zacílení a osvojení. Vardi vždy zdůrazňoval důležitost „zárodku postavy“³³.

Další člen Habima David Itkin³⁴ se usídlil v Chicagu, kde jej objevil zkušený režisér Maurice Gnesin, a přivedl jej na tehdy nepříliš známé Goodman School of Drama. Itkin se ve výuce zaměřil na pokročilejší vachtangovovské postupy, hlavně na improvizaci na základě zadaných typů a okolností a z nich de facto vytvářel autorské inscenace. Itkin působil v Goodman School až do Gnesinovy smrti v roce 1957.

Prostřednictvím emigrantů souboru Habima se tak do amerického prostředí dostává Vachtangovovo pojetí systému ještě dříve, než se stalo součástí experimentů Group Theatre. Specifické rysy Vachtangovova přístupu v době po jeho působení v Prvním studiu jsou obsaženy v osmi přednáškách, které pronesl v roce 1919. Přestože v té době navenek obhajoval Stanislavského objevy, ve své vlastní výuce začal zdůrazňovat význam divadelnosti. Začínal mít dojem, že je třeba odlišovat divadelní realitu a skutečnost. V prvních dvou přednáškách, věnovaných uvolnění a soustředění, sledoval Stanislavského linii, pouze více akcentoval jejich bezprostřední využití v divadelní

30 Ефим Райкин Бен-Ари.

31 Мириам Иосифовна Гольдина.

32 Давид Варди.

33 Doslova „zrno“, zárodek myšlenky, nápadu nebo jednání postavy, který z Prvního studia do amerického kontextu přenesla už Uspenskaja.

34 Давид Борисович Иткин.

praxi. Podstatnou reformulaci podoby Stanislavského systému přinesla třetí přednáška věnovaná fenoménům víry, naivity a osvojení (osobního motivování hereckého výkonu). Zatímco Stanislavskij kladl hlavní důraz na hru v *daných okolnostech*, na paralely, vzájemné korespondence a substituce, Vachtangov kladl důraz na „osvojení“ (*justification*).³⁵ Zdůrazňuje fakt, že každý sebemenší projev na scéně v každém okamžiku musí být zosobněný. Týkalo se to každého gesta, slova a důrazu. „Osvojení“ mohlo být **nezávislé** na *daných okolnostech* hry nebo postavy. „Osvojení“ mělo být soukromou záležitostí herce, jeho tajemstvím (GORDON 1987: 80–84). To se později v americkém kontextu a v jiných souvislostech proměnilo ve Strasbergův „soukromý okamžik“ (*private moment*). Lee Strasberg ostatně sám parafrázuje:

Vachtangov říkal, že někdy nezáleží na tom, co si myslíte, pokud na něco myslíte, na něco konkrétního. Důležité není – jak budeme mít ještě příležitost vidět, – aby to, s čím herec zachází, bylo přesnou paralelou hry nebo postavy [...] Cokoli herec dělá, je určováno nejen jeho záměrem, ale povahou a intenzitou toho, co se mu skutečně děje.³⁶ (STRASBERG 2022: 73)

Dnes je „osvojení“ samozřejmou součástí všech derivátů systému nejen ve Spojených státech. Ve svém výkladu aktivní analýzy jej například používá i přední americká odbornice na Stanislavského a herecká pedagožka Sharon Marie Carnicke, ale akcent je opět jiný: skutečné „osvojení“ je zde hluboce fyzické, zapracované do svalové paměti scénickou zkušeností aktivní analýzy (CARNICKE 2023: 361–362). Vachtangovova reformulace systému nebyla komunikována pouze prostřednictvím přednášek, ale zejména prací na dvou posledních inscenacích: *Dybbuk* souboru Habima a *Princezna Turandot* ve Třetím studiu. Herci, kteří na těchto inscenacích spolupracovali, si odnesli Vachtangovův přístup k herecké pedagogice jako součást svých znalostí, a to jak tacitních, tak i formulovaných, a byli schopni jej předávat dál.

Poslední skupina herců a hereckých pedagogů se rekrutovala z tvůrčí dílny Michaila Čechova. Většina prošla tzv. Druhým MCHAT nebo jiným školením navázaným na Stanislavského a přidala se k Čechovovi v emigraci. Stanislavskij umožnil Michailu Čechovovi, aby během amerického turné MCHAT vedl Druhé moskevské umělecké divadlo. Čechov tento soubor vedl až do roku 1927, kdy musel emigrovat. V té době již na něj byl vydán zatykač a skončil by v lepším případě v Gulagu. Čechovovy osudy jsou dobře známy, zmapována je velmi dobře také jeho emigrace včetně dartingtonského pedagogického experimentu (PITCHES 2011; HANČIL 2012), proto postačí stručné shrnutí: v berlínském exilu spolupracoval s Maxem Reinhardtem a usiloval o vytvoření vlastního souboru. Začátkem třicátých let mu docházely finanční prostředky, proto

35 V českém prostředí to dokládá pasáž o prožívání v praxi Radovana Lukavského v jeho publikaci *Být nebo nebýt, monology o herectví*. Lukavský popisuje, co všechno se mu honí hlavou během hry na jevišti a uzavírá: „Vidím tedy, že nejsem se svou starostí sám, a říkám si: můžeme-li mít přes to všechno pocit, že „prožíváme“, pak je podivuhodné, co všechno to herecké „prožívání“ vydrží – anebo co všechno ten „úhrn vnitřních pochodů“ obsáhne, co všechno se do lidského prožívání vejde“ (LUKAVSKÝ 1981: 64).

36 Přeložil Jan M. Heller.

roku 1931 přesídlil do Paříže. Následně přijal pozvání do Lotyšska, kde působil v Lotyšském státním divadle, v Rize, v Litvě založil ruskojazyčný soubor spolu s Žilinským. V roce 1935 i s tímto souborem nazvaným Moscow Art Players odjel na turné do New Yorku. Soubor nejprve způsobil vážnou diplomatickou roztržku kvůli zaměnitelnému názvu s Moscow Art Theatre (MAT) ale v New Yorku se mu nedařilo a zanikl. Čechov poté díky mecenášce Beatrice Straight založil herecké studio v devonském Dartington Hall. S přibližující se druhou světovou válkou škola v roce 1939 přesídlila do Spojených států, kde Čechov založil Ridgefield Studio v Connecticutu (1939–1942). Na podzim 1941 otevřel vlastní studio přímo v New Yorku, kde vedl dvakrát týdně dvouhodinové lekce pro profesionální herce. V té době Čechovovo studio vytvořilo soubor, který cestoval s klasickým repertoárem po regionech. Posledních třináct let strávil Michail Čechov jako obsazovaný herec v Hollywoodu, kde ztvárnil řadu převážně komických filmových rolí. V roce 1945 byl nominován na Oscara za vedlejší roli v Hitchcockově filmu *The Spellbound* (Rozdvojená duše). V letech 1944–1945 učil soukromě dvakrát týdně, mimo jiné i Marilyn Monroe. Poté, co vyšla jeho příručka *To the Actor*, vedl vybrané profesionální herce. Někteří jeho studenti se pokoušeli učit Čechovovu techniku i po jeho smrti v roce 1955.

K problému *afektivní paměti*

Během zdomácňování Stanislavského myšlenek ve Spojených státech, v němž hrála velkou roli odlišná mentalita i naprosto jiný systém divadelní práce, se jako klíčový ukázal pojem *afektivní paměti*. Zde stojí za připomenutí již zmiňovaný postřeh Tamary Dějkarchanovy, že v americkém prostředí bylo třeba herce přimět k tomu, aby rozšířili svůj citový rejstřík. Zásadní přitom byla role osobností, které systém šířily, i kontaminace freudismem (zejména u Strasberga). *Emocionální/afektivní paměť* je jablkem sváru americké transmise Stanislavského systému a s trochou licence můžeme říci, že pomyslným šlechtitelem tohoto jablka byl právě Lee Strasberg. Připomeňme si, jak definují emocionální paměť američtí pedagogové a teoretikové. V roce 1962 vyšla v *The Tulane Drama Review* studie Roberta Lewise věnovaná tomuto fenoménu, ve které definuje dva druhy emocionální paměti a nakládání s ní. Tím prvním je cvičení *emocionální/afektivní paměti* v přísném slova smyslu, a sice cvičení, které od Boleslavského převzal, přetvořil a posléze prosazoval zejména Strasberg. Lewis podrobně popisuje cvičení, které má sloužit vyvolání emocionální vzpomínky pro potřeby herecké práce a upozorňuje na potřebu zacházet s touto praxí opatrně.³⁷ Vedle této zvláštní techniky Lewis

37 Předpokladem je kompletní fyzická relaxace. Po jejím dosažení si adept vybere moment ze svého života, který na něj měl podstatný emocionální dopad; vzpomínka by měla být pokud možno starší. Důležité je nesnažit se vzpomínat na to, jaké měl člověk emoce, ale co nejpodrobněji si vybavit fyzické okolnosti a navazující senzorické vjemy. Ty pomohou vyvolat emocionální vzpomínku. Pak je možné tuto emoci využít v situaci hry. Důležité je soustředit se na situaci a události hry, nelpět na oné emoci. Pokud se to podaří a situace emocionálně funguje, doporučuje se celý postup na zkouškách ještě dvakrát zopakovat, pak je možné se spolehnout, že bude fungovat i v okamžiku představení (LEWIS 1962: 55–56).

uvádí organické pojetí emocionální paměti. „Mluvím o takovém druhu ‚kontinuální afektivní paměti‘, všudypřítomném procesu, který je herci na scéně k dispozici neustále“ (LEWIS 1962: 57). Každá životní zkušenost, ať již přímá nebo zprostředkovaná například četbou, nese afektivní stopu, kterou si herec dokáže vyvolat a uzpůsobit díky své představitosti pro potřeby své role (LEWIS 1962: 59–60). Toto pojetí je identické s postojem Stelly Adler, Sanforda Meisnera a dalších. V trojrozhovoru Paula Greya (1964: 136–155) se Solovjevou, Adler a Meisnerem tvoří dotazy na využití emocionální paměti podstatnou část. Solovjeva se přitom vrací ke své zkušenosti v Prvním studiu, Adler a Meisner se vymezují mnohem radikálněji vůči zkušenosti americké, získané hlavně pod vedením Strasberga.

Dnešní pohled se přibližuje organickému pojetí *afektivní paměti* Lewise. Carnicke definuje *afektivní paměť* jako „schopnost člověka vybavit si dříve prožité emoční stavy prostřednictvím vzpomínek na doprovodné fyzické pocity. Stanislavskij považuje *afektivní paměť* za přirozenou součást našeho smyslového života, za něco jako šestý smysl, který se snadno aktivuje stejně jako ostatní smysly“ (CARNICKE 2009: 213). Připomíná, že v Prvním studiu Stanislavskij experimentoval s aktivním využíváním osobních vzpomínek, které představují analogie se zkoušenou hrou. Časem ale přišel na to, že „vědomé používání osobních zážitků může narušit hercovu ‚duševní hygienu‘ a odvádět pozornost od hry“ (CARNICKE 2009: 213), a proto přesunul svou pozornost na jiné zdroje *afektivní paměti*, zejména na imaginaci a „vcítění“.

Povaha paměti, jak ji definují současné kognitivní vědy, se Stanislavského pojetí velmi blíží. Joseph LeDoux (2002) pohlíží na paměť jako na určitý druh učení, vytváření vzorců a zpracovávání zkušeností. Paměť je také velmi nespolehlivá. Ve skutečnosti se „vzpomínky na emoční prožitky často výrazně liší od toho, co se během nich skutečně stalo [... protože] vzpomínky jsou konstrukce sestavené v okamžiku vybavování a informace uložené během počátečního prožitku jsou pouze jednou z položek použitých při jejich konstrukci“ (LEDOUX 2002: 203).

Rhonda Blair se zabývala pojetím paměti v herecké práci a shrnuje:

Zkoušky a představení zahrnují různé druhy ‚zapamatování‘ – vědomé i nevědomé, verbální/hlasové i fyzické, v závislosti na konkrétním herci, konkrétním divadelním představení a vlivu kulturního kontextu na ně. Definování paměti jako nástroje představitosti, spíše než jako reprodukce něčeho z doslovné historie herce, uvolňuje paměť k volnějším a divadelnějším využitím. Paměť se stává evokací něčeho, co má kognitivní, afektivní a neurochemickou užitečnost, která je pouze provizorně nebo sekundárně autobiografická nebo historicky přesná. Nemusíme se již starat o co nejméně nejvěrnější znovuprožití minulé události, ale můžeme využít paměť jako nástroj, který slouží k oživení přítomnosti, jako součást schopností imaginace, aby herecův výrazový rejstřík byl co nejširší a nehlubší. (BLAIR 2007: 75–76)

Ve třicátých letech Stanislavskij začal chápat, že paměť je svou povahou provizorní, proměnlivý, nespolehlivý a nestálý fenomén a začal upřednostňovat psychofyzické (dnes bychom řekli psychosomatické) přístupy.

Čas, to je nádherný filtr, velkolepé síto vzpomínek na naše prožitky. A nejen to: čas je skvělý umělec, který vnáší do našich vzpomínek nejen čistotu, nýbrž i poesii. Díky této vlastnosti naší paměti se i chmurné, reálné a hrubě naturalistické prožitky stávají časem krásnějšími a umělečtějšími. To je dělá lákavými a neodolatelnými. A přesto se říká, že velcí básníci a malíři tvoří podle skutečnosti! I když tak tomu je, nikdy přírodu nefotografují, ale čerpají z ní svou tvůrčí inspiraci, v níž prolínají předlohu sebou samými a doplňují ji živým materiálem vlastní emocionální paměti. (STANISLAVSKIJ 1946: 268)

Poznatky současné kognitivní vědy indikují, že *emocionální/afektivní paměť* je součástí našeho každodenního prožívání, tuto paměť je však třeba chápat jako způsob re-imaginace, která má často více společného s naší současnou situací než s realitou vzpomínaného prožitku. Cvičení na *emotional recall* dnes většina hereckých přístupů nepoužívá a spoléhá se na organičtější přístupy k životu role, důvěřujíc herecké imaginaci a empatii.

Závěrem

Předpokladem úspěšného přenosu určitého kulturního fenoménu do nového prostředí je inovativní zacházení s tradicí, její přizpůsobení sociálním podmínkám, době a osobnostem, které na sebe tento úkol berou. Je přirozené, že předávanou tradici budou přizpůsobovat daným okolnostem a svým osobním zkušenostem. „Jediné správné“ pojetí určité tradice proto neexistuje, existuje pouze takové pojetí, které se ukáže jako životaschopné – samozřejmě s vědomím cennosti materiálu, s nímž zacházíme. Kontroverze jsou v tomto procesu rovněž nevyhnutelné a stejně tak je třeba počítat i s velkou mírou nedorozumění. To je také příběh zdomácňování Stanislavského systému ve Spojených státech. Působením mnoha osobností v mnoha „daných okolnostech“ vzniklo na jeho půdorysu množství cest, které se vůči sobě navzájem vymezují, ale také se neustále vzájemně obohacují. Mnozí pedagogové amerických „metod“ měli možnost reálně pedagogicky působit mnohem déle než samotný Stanislavskij, proto by nás nemělo překvapovat, že od prvotního „převzetí pochodně“ ušli dlouhou a často křivolakou cestu. To platí i pro nejznámějšího z nich, Lee Strasberga. Komplexní, retrospektivní a možná poněkud retušovaný obraz svého působení podal až v pozdní publikaci *Vysněná vášně. Výklad metody herecké práce*. Kniha mimo jiné ukazuje, jak přes jasnou vyhraněnost Strasberg celý život vstřebával impulsy jiných škol herecké práce.

Dnes ve Spojených státech působí již několikátá generace učitelů, kteří jsou inspirováni Stanislavského přístupem, ale nacházejí přiměřenou podobu svého vlastního „systému“ pro situaci své doby. Generaci učitelů, kteří převzali pomyslnou štafetu po generaci Group Theatre se v osmdesátých letech průřezově pokusila zmapovat Eva Mekler (1988) v knize dvaadvaceti rozhovorů nazvané *The New Generation of Acting*

Teachers.³⁸ Ve skutečnosti nešlo o jednu generaci, nýbrž alespoň dvě generace učitelů. Oslovila herecké pedagogy z východního i západního pobřeží i z univerzit, z nichž mnozí navazují na práci svých učitelů, ať již v tradici Stanislavského nebo nezávisle na ní. Tyto rozhovory přesvědčivě ukazují šíři palety postupů a technik, s nimiž se mohli studenti herectví v Americe potkávat, přičemž Stanislavského principy byly postupně přizpůsobovány uměleckým i pedagogickým zkušenostem respondentů. Tento vývoj pokračuje až do současnosti.

Jako jeden příklad za všechny může sloužit Chubbuck Technique (CHUBBUCK 2004), ve které nonkonformní pedagožka Ivana Chubbuck nabízí syntézu přístupů Stanislavského, Sanforda Meisnera a Uty Hagen. S trochou nadsázky poznamenejme, že v americkém prostředí by se pedagog, který by nenabídl nějakou vlastní „techniku“, a pouze se odkazoval na tradici svých učitelů, příliš neprosadil.

Bibliografie

- ADLER, Stella. 1988. *The Technique of Acting*. New York: Bantam Books, 1988.
- AQUILINA, Stephan. 2020. *Modern Theatre in Russia: Tradition Building and Transmission Processes*. London: Methuen Drama, 2020.
- ARONSON, Arnold. 2000. American Theatre in Context: 1945 – Present. In Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby (eds.). *The Cambridge History of American Theatre*. Vol. III. Cambridge: Cambridge University Press, 2000: 87–162.
- BLAIR, Rhonda. 2008. *The Actor, Image and Action. Acting and Cognitive Neuroscience*. London/New York: Routledge, 2008.
- BOLESLAVSKÝ, Richard. 1948. *Prvních šest lekcí*. Př. Kateřina Borková. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948.
- BOLESLAVSKY, Richard. 2020. *Acting: The First Six Lessons*. New Delhi: General Press, 2020.
- BUTLER, Isaac. 2022. *The Method: How the twentieth century learned to act*. New York: Bloomsbury, 2022.
- CARNICKE, Marie Sharon. 2009. *Stanislavsky in Focus, An Acting Master for the Twentieth Century*. London/New York: Routledge, 2009.
- CARNICKE, Marie Sharon. 2023. *Dynamic Acting Through Active Analysis*. London/New York/Dublin: Methuen Drama, 2023.
- CLURMAN, Harold. 1983. *The Fervent Years*. New York: DaCapo Press, 1983.
- GORDON, Mel. 1987. *The Stanislavsky Technique: Russia*. Lanham: Applause Theatre Book Publishers, 1987.
- GORDON, Mel. 2010. *Stanislavsky in America: An Actors Workbook*. London/New York: Routledge, 2010.

38 Rozhovory poskytli tito pedagogové: Michael Howard, William Esper, Michael Schulman, Terry Schreiber, John Strasberg, Warren Robertson, Ed Kovens, Elinor Renfield, Ernie Martin, Alice Spivak, Eric Morris, Allan Miller, John Lehne, Darryl Hickman, Joan Darling, Jeff Corey, Andrei Belgrader, Bud Beyer, Michael Kahn, Ron Van Lieu, Dale Moffit a Mel Shapiro.

- GORDON, Mel and Laurie LASSITER. 1984. Acting Experiments in the Group. *The Drama Review* 28 (1984): 4: 6–12.
- GRAY, Paul et al. 1964. The Reality of Doing. *The Tulane Drama Review* 9 (1964): 1: 136–155.
- HANČIL, Jan. 1991. Sandy Meisner a jeho metoda výuky herectví. *Amatérská scéna* 5 (1991): 2–4.
- HANČIL, Jan. 2012. Mluví ‚stanislavskij‘ anglicky? *DISK* 42 (2012): 35–53.
- CHUBBUCK, Ivana. 2004. *The Power of the Actor: The Chubbuck Technique – The 12-Step Acting Technique That Will Take You from Script to a Living, Breathing, Dynamic Character*. New York: Penguin Random House, 2004.
- KAZAN, Elia. 1997. *A Life*. New York: Da Capo Press, 1997.
- KRASNER, David. 2010. Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting. In Alison Hodge (ed.). *Actor Training*. London and New York: Routledge, 2010: 144–164.
- KRASNER, David. 2014. Stanislavsky’s system, sense-emotion memory, and physical action/active analysis. American interpretations of the system’s legacy. In Andrew R. White (ed.). *The Routledge Companion to Stanislavsky*. London/New York: Routledge, 2014: 195–211.
- LEDOUX, Joseph. *Synaptic Self: How our brains become who we are*. New York: Viking, 2002.
- LEWIS, Robert. 1962. Emotional Memory. *The Tulane Drama Review* 6 (1962): 4: 54–56.
- LUKAVSKÝ, Radovan. 1981. *Být nebo nebýt, monology o herectví*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
- McTEAGUE, James H. 1993. *Before Stanislavsky: American Professional Acting Schools and Acting Theory. 1875–1925*. New York: Scarecrow Press, 1993.
- MEKLER, Eva. 1988. *The New Generation of Acting Teachers*. New York: Penguin Books, 1988.
- MEISNER, Sanford and Dennis LONGWELL. 1987. *Sanford Meisner on Acting*. New York: Vintage Books, 1987.
- PITCHES, Jonathan. 2011. *Russians in Britain*. London and New York: Routledge, 2011.
- SENELICK, Laurence (ed.). 1992. *Wandering Stars: Russian Emigré Theatre, 1905–1940. Studies in Theatre History and Culture*. Iowa City: University of Iowa Press, 1992.
- SHEVTSOVA, Maria. 2020. *Rediscovering Stanislavsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- SMELIANSKY, Anatoly. 2014. Silhouette of a destiny: The letters of Stanislavsky. In Arnold R. White (ed.). *The Routledge Companion to Stanislavsky*. London/New York: Routledge, 2014: 82–100.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S. 1946. *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*. Př. Jaroslav Hulák. Praha: Athos, 1946.
- STRASBERG, Lee. 2022. *Vysněná vášeň. Výklad metody herecké práce*. Př. Jan Heller. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2022.
- WATERMEIER, Daniel. 1999. Actors and Acting, In Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby (eds.). *The Cambridge History of American Theatre Vol.II*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999: 446–486.

prof. Mgr. Jan Hančil

Akademie múzických umění v Praze,
Divadelní fakulta, Katedra autorské tvorby a pedagogiky
Karlova 26, 116 65 Praha, Česká republika
jan.hancil@damu.cz

[yorick]

Jan Hančil je divadelní dramaturg, překladatel a pedagog. V současné době působí jako prorektor Akademie múzických umění v Praze. Je garantem předmětů hereckého zaměření na Katedře autorské tvorby a pedagogiky a učí dramaturgii na Katedře činoherního divadla. Je předsedou oborové rady doktorského studijního programu Autorské herectví, jeho teorie a psychosomatika.

Jan Hančil is a theatre dramaturge, translator, and teacher. He is currently employed as Vice-Rector of the Academy of Performing Arts in Prague. He is a guarantor of acting courses at the Department of Authorial Creativity and Pedagogy and teaches dramaturgy at the Department of Dramatic Theatre at DAMU. He is the chairman of the doctoral programme in Authorial Acting, its Theory and Psychosomatics.



Toto dílo lze užit 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.