

Musilová, Martina

Melníková-Papoušková, Gamza a Kurš : kulturní transmise Stanislavského systému v meziválečném Československu

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 82-103

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-6>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78984>

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.

Melniková-Papoušková, Gamza a Kurš. Kulturní transmise Stanislavského systému v meziválečném Československu

Melniková-Papoušková, Gamza and Kurš. The Cultural Transmission of the Stanislavsky System in Interwar Czechoslovakia

Martina Musilová

Abstrakt

Studie se věnuje třem osobnostem meziválečného období českého divadla, které přinášejí první informace o Stanislavského systému herecké tvorby a pedagogiky. Překladatelka Naděžda Melniková-Papoušková seznamuje českou divadelní veřejnost se základními koncepty systému na počátku dvacátých let minulého století, kdy v ČSR působí ruské mchatovské skupiny. Vladimír Gamza, herec a režisér, ctitel Moskevského uměleckého divadla a jeho Prvního studia, rovněž těží ze své osobní zkušenosti s ruským divadlem. V roce 1928 se seznamuje se Stanislavského knihou *Můj život v umění* a ve svém deníku převádí některé pojmy systému do češtiny. Režisér Antonín Kurš se s ruským, respektive sovětským divadlem seznamuje ve třicátých letech, v době prosazování doktríny socialistického realismu.

Klíčová slova

Melniková-Papoušková, Gamza, Kurš, Stanislavskij, herectví, Stanislavského systém

Abstract

The study focuses on three personalities of the interwar period of Czech theatre who brought in the first information about Stanislavsky system of acting and pedagogy to Czechoslovakia. The translator Naděžda Melniková-Papoušková introduces the Czech theatre public to the basic concepts of the system in the early 1920s, when Russian MAT groups were active in Czechoslovakia. Vladimír Gamza, actor and director, an admirer of MAT and its First Studio, also draws on his personal experience of Russian theatre. In 1928, he became acquainted with Stanislavsky's book *My Life in Art* and translated some of the concepts of the system into Czech in his diary. The director Antonín Kurš became acquainted with Soviet theatre in the 1930s, at the time when the doctrine of socialist realism was being promoted.

Key words

Melniková-Papoušková, Gamza, Kurš, Stanislavsky, acting, Stanislavsky system

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

S tvorbou K. S. Stanislavského a Moskevského uměleckého divadla se česká divadelní veřejnost seznámila v roce 1906, kdy mchatovská skupina zavítala na pozvání režiséra Jaroslava Kvapila do Prahy během svého evropského turné. Kvapil následně udržoval s moskevským divadlem styky a nechal se inspirovat tvůrčími postupy MCHT. Tyto podněty nicméně nebyly spjaty se Stanislavským systémem herecké tvorby a herecké pedagogiky, neboť ty začal ruský herec a režisér soustavněji koncipovat právě po ukončeném evropském turné MCHT. Během něj zažil Stanislavskij nový tvůrčí stav a zároveň v létě téhož roku, po návratu do Ruska, prožil tvůrčí krizi a vyčerpání.¹ Rok 1906 chápal jako přelomový sám Stanislavskij a věnoval mu kapitolu „Objev dávno známých pravd“ v knize *Můj život v umění*:

Vrhal jsem se na všechny strany a často jsem přitom zapomínal na důležité objevy a mylně jsem se nechával strhnout nahodilostmi a povrchními výpůjčkami. V období, o němž teď píšu, jsem už měl díky svým hereckým zkušenostem nastrádan plný ranec nejrůznějších poznatků z technické oblasti umění. Všechno to se válelo bez ladu a skladu, vzájemně propletené a smíchané, bez jakéhokoli systému; v takové podobě se veškeré ty herecké poklady nedaly využít. Bylo na čase udělat si ve svém bohatství pořádek, všechno roztrždit, přezkoumat a ocenit a abych tak řekl rozstrkat do duševních přihrádek. (STANISLAVSKIJ 1983: 279)

Stanislavskij v následujících letech hledal, experimentoval a postupně koncipoval svůj systém. Nutno podotknout, že se tak nedělo na scéně Moskevského uměleckého divadla² a v úzké spolupráci s druhým spoluzakladatelem této scény Vladimírem Němirovičem-Dančenkem, ale se skupinami mladších členů MCHT, posléze od roku 1911 s herci Prvního studia MCHT, a předně ve spolupráci s Leopoldem Suleržickým, jenž se ke Stanislavského experimentům připojil v roce 1907 a následně se stal iniciátorem „ducha“ Prvního studia.

Do bolševické revoluce v roce 1917 byly základy Stanislavského systému položeny, jak o tom svědčí předmluva ke knize *Moje výchova k herectví, 1. díl*:

Práci na tak zvaném ‚systému Stanislavského‘ jsem zahájil už dávno. Zprvu jsem si dělal poznámky ne pro tisk, ale pro sebe sama, abych nějak přispěl k bádání na poli našeho umění a jeho psychotechniky. Postavy, výrazy, příklady, jichž jsem v nich pro názornost použil, pocházely ovšem z tehdejší dávné, předválečné doby (1906–1914). (STANISLAVSKIJ 1946: 6)

Jednalo se ale o tradovanou zkušenost, předávanou z učitele na žáka, respektive z režiséra na herce, v rámci zkušebního procesu inscenací, herecké přípravy a tréninku. Přetavení této živé a žité, dynamické a proměňující se praxe do knižní podoby se

1 Stanislavskij prožil tvůrčí krizi ve Finsku, kde trávil léto. O postupném problematizování mchatovského herectví v letech 1902 až 1906 pojednává studie „Stanislavskij znovukříšený. K duchovním kořenům jeho tvorby“ viz (MUSILOVÁ 2013).

2 V následujícím textu využívám zkratky Moskevského uměleckého (akademického) divadla. Pokud se informace vztahuje k období do roku 1919, používám zkratky MCHT. Pokud se jedná o období po roce 1919, kdy Moskevské umělecké divadlo získalo titul akademický, používám zkratky MCHAT.

Stanislavskému podařilo s vypětím všech sil až v konci života, v letech 1936 (americké vydání) a 1938 (ruské vydání). A ačkoliv anglickojazyčná i ruskojazyčná verze podléhají permanentní kanonizaci, jednalo se ze strany Stanislavského o pokus o systematizaci.

Česká divadelní veřejnost se seznamuje se Stanislavského systémem až po roce 1918. Svědčí o tom studie překladatelky a kunsthistoričky ruského původu Naděždy Melnikové-Papouškové z roku 1921 „Theorie Stanislavského“, v níž autorka seznamuje české čtenáře se základními východisky systému. Zájem o pozdější tvorbu Stanislavského byl vyvolán působením mnoha ruských divadelních skupin v nově vzniklém Československu. Jednalo se o emigrantské skupiny (např. Pražská skupina MCHT pod vedením Marie Nikolajevny Germanové), o skupiny nezáměrné emigrace (tzv. Kačalova mchatovská skupina pod vedením Vasilije Ivanoviče Kačalova) či o oficiální zahraniční turné (První studio MCHAT s geniálním Michailem Čechovem). V roce 1923 vystoupilo v ČSR Moskevské umělecké akademické divadlo, které vycestovalo na oficiální turné. Spojilo se s tzv. Kačalovou mchatovskou skupinou a pokračovalo na svém zahraničním turné po Evropě a následně v USA.

Ačkoliv starší odborná literatura (např. *Dějiny českého divadla, IV. díl*) (BRABEC 1983) striktně rozlišuje mezi divadelními skupinami vyslanými do zahraničí novou sovětskou vládou a divadelními skupinami emigrantů, situace v souborech zdaleka nebyla tak přehledná. Důvody byly praktické a odvíjely se od divadelního provozu. Pokud např. Kačalova skupina chtěla udržet umělecky náročný repertoár, využila mchatovských herců, kteří se dobrovolně ocitli v pražském exilu a znali nastudování inscenace z Moskvy.

Zájem o Stanislavského herecký systém záhy opadl. Důvodem byl odjezd mchatovských herců, proměna dramaturgie ve dvacátých letech, a předně příklon nastupující české avantgardní generace v druhé polovině dvacátých let k jiným divadelním projevům. Avantgarda spojovala svůj umělecký program s politickou levicí, obdivovala sovětské avantgardisty Alexandra Jakovleviče Tairova, Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda a Jevgenije Bagrationoviče Vachtangova, kteří se stavěli ke Stanislavskému kriticky (někteří velmi ostře), a to rovněž z uměleckých i politických pozic. V tomto období tvoří světlou výjimku herec a režisér Vladimír Gamza, jenž se ke Stanislavskému a předně k Prvnímu studiu MCHT hlásil programově.³

Obrat v zájmu o Stanislavského systém u nás nastal v polovině třicátých let, a to vlivem proměny Stalinovy kulturní politiky v Sovětském svazu. Komunistické a levicové divadelní organizace působící na našem území a podléhající kulturní politice SSSR, respektive Kominterny, začaly proměňovat své umělecké programy. Divadlo využívaly jako nástroj propagandy a agitace, komunističtí divadelníci organizovaní ve Svazu děl-

3 Jindřich Honzl si neodpustil odsudek Gamzova uměleckého směřování ani v nekrologu v roce 1929, po předčasném skonu tohoto režiséra: „Gamza - byl-li ruský duch vůbec, byl jím hlavně ve smyslu toho mystického a náboženského artistního Ruska, jež po roce 1905 (po nezdařené revoluci Gaponové) opájelo se svým Sologubem, Merežkovským, Andrejevem, Vjačeslavem Ivanovem a ostatními. Náboženské zaujetí uměním činilo z Gamzy pilného a své věci nade vše oddaného pracovníka, ale zároveň jej omezovalo do kruhu toho pojetí umění, které již se svým symbolismem, mysticismem a uměleckým esoterismem dosloužilo v divadlech Komissarževské, Tovarýštvech nového dramatu a ve Studii Uměleckého divadla“ (HONZL 1959: 104).

nických divadelních ochotníků československých (DDOČ) se školili v Moskvě v rámci programu Mezinárodního svazu revolučních divadel (MORT). Z aktivních komunistických divadelníků sehrál při obnoveném zájmu o Stanislavského systém v druhé polovině 30. let nejvýznamnější roli herec a režisér Antonín Kurš. V Moskvě pobýval dlouhodobě v letech 1934 a 1935. Po návratu do ČSR se zabýval překlady textů, věnujících se Stanislavského herecké pedagogice a zřejmě inicioval i překlad knihy *Můj život v umění* (KURŠ 1936b). Kuršovým záměrem bylo, v duchu politického programu Kominterny, poskytnout dělnickým ochotnickým divadelním skupinám kvalitní zdroje pro jejich umělecké školení.

Naděžda Melniková-Papoušková, Vladimír Gamza a Antonín Kurš představují tři odlišné životní perspektivy, jimiž je nahlížen Stanislavského systém. To se samozřejmě projevuje ve výběru částí systému, jež sledují. Rozdílná je i jejich znalost ruštiny a češtiny. I proto spíše, než o recepci systému je lépe mluvit o jeho kulturní transmisi. Projevuje se to i ve volbě překladatelských variant stěžejních pojmů. Z nich můžeme zároveň vyčíst i míru porozumění nebo dezinterpretace systému jako celku.

Naděžda Filaretovna Melniková-Papoušková

V meziválečném Československu působily tři skupiny překladatelů z ruštiny, kteří mohli zprostředkovat informace o divadelním dění v předrevolučním a porevolučním Rusku. První skupinu rusistů tvořili přátelé a podporovatelé ruské emigrace. Za takového lze považovat např. Vincence Červinku, který se překládání z ruštiny věnoval již od počátku 20. století, přátelil se s Karlem Kramářem a výrazně vystupoval proti bolševické revoluci a jejím dopadům na společnost, kulturu a vědu v Rusku. Červinkova překladatelská činnost je rozsáhlá, zahrnuje prozaickou (Leonid Andrejev, Michail Bulgakov, Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Maxim Gorkij, Alexej Pisemskij atd.) i dramatickou tvorbu (Anton Pavlovič Čechov, Alexandr Ostrovskij, Lev Nikolajevič Tolstoj aj.).

Druhou skupinu tvořili naopak sympatizanti revoluce z řad československých komunistů a levice. Jejich jazyková vybavenost byla slabší, neboť se ruský jazyk začali učit až po roce 1918. Například František Píšek, pozdější překladatel knihy *Můj život v umění*, studoval externě rusistiku na filozofické fakultě Masarykovy univerzity v roce 1919. Antonín Kurš pravděpodobně navštěvoval kurzy ruštiny až od roku 1929 v rámci přípravy na pobyt v Moskvě.

Třetí skupinu tvořili ruští emigranti, kteří měli zkušenost s českým jazykem ještě před příchodem do ČSR, nebo čeští rusisté se seriózním a dlouhodobým zájmem o ruskou kulturu. Do této skupiny lze zařadit herce a režiséra Vladimíra Gamzu, překladatele a rusistu Bohumila Mathesia nebo překladatelku a kunsthistoričku ruského původu Naděždu Melnikovou-Papouškovou. Pro tuto skupinu je charakteristické odmítání černobílého vidění ruské a sovětské reality a vyhýbání se vyhraněným politickým postojům. O to více je patrná jejich potřeba přinášet plastický obraz předrevoluční a porevoluční ruské kultury a citlivost pro dynamické proměny nové sovětské společnosti.

Naděžda Melniková-Papoušková⁴ (1891–1978) studovala v letech 1910–1914 Moskevské vyšší ženské kurzy. Jednalo se o jedinou školu univerzitního typu v tehdejšímu Rusku⁵, na které mohly ženy v této době dosáhnout vyššího vzdělání (ANDREJS 2021: 15–16). Zde navštěvovala mimo jiné přednášky Alexandra Nikolajeviče Veselovského. Podstatnou roli pro znalost češtiny a české kultury sehrála dvě česká manželství Melnikové-Papouškové (ANDREJS 2021: 17).⁶ V roce 1918 se Melniková-Papoušková provdala za Jaroslava Papouška a odcestovala s ním do Československa, kde získala československé občanství (ANDREJS 2021: 15–18). Jaroslav Papoušek (1890–1945) působil v Rusku v Československých legiích, stal se důvěrníkem československých spolků na Rusi a pracoval jako tajemník Tomáše Garrigue Masaryka. Po návratu do vlasti působil na Ministerstvu zahraničních věcí, kde se věnoval, mimo jiné, československo-ruským vztahům.

Vzhledem k významnému politickému a společenskému Papouškovu postavení nemůžeme Melnikovou-Papouškovou považovat za typickou představitelku ruské porevoluční emigrace v ČSR. Zároveň díky „Papouškovým služebním cestám pod záštitou Ministerstva zahraničí mohla Melniková-Papoušková během 20. let třikrát navštívit sovětské Rusko“ (ANDREJS 2021: 22). Poprvé od svého odjezdu navštívila Melniková-Papoušková Rusko v roce 1923, následovaly cesty v letech 1924 a 1927 (ANDREJS 2021: 41). Melniková-Papoušková tak mohla citlivě vnímat proměnu ruské společnosti i nejaktuálnější dění v ruském porevolučním divadle. Papoušek ale zprostředkoval své ženě i kontakty v pražském kulturním prostředí, což jí umožnilo záhy po příjezdu do ČSR publikovat řadu studií či knih a kulturně se asimilovat. Významná byla i Papoušková překladatelská zkušenost (překlady z ruštiny do češtiny).

Melniková-Papoušková publikovala již od roku 1920 studie o ruském divadle a dramatu v časopisech *Jeviště*, *Československé divadlo* a *Čas*. Od téhož roku psala i pro *Lidové noviny* obsáhlé zprávy o ruské kultuře. V těchto aktivitách ustala až na konci 20. let a nadále se věnovala překladům ruské literatury, vydala několik monografií zaměřených na výtvarné umění a etnografii.

Ve svých divadelních textech se Melniková-Papoušková prezentuje jako ctitelka symbolistického divadla a dramatu (Alexandr Blok, Dmitrij Merežkovskij) a obdivovatelka Moskevského uměleckého divadla a jeho Studií. Její hodnocení nejnovějších výbojů sovětské divadelní avantgardy (zvláště Mejercholda) je konzervativní a jistě se na něm podepsalo odtržení od živé ruské reality (MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1921, 1922, 1925). To napovídá, že i názory Melnikové-Papouškové na tvorbu MCHT a samotného Stanislavského mohly zamrznout v předrevolučním období. V době, kdy nejobsáhleji referuje o Moskevském uměleckém divadle, tedy v roce 1921, nemusí její názory zachycovat aktuální dění na této scéně.

4 Varianty příjmení jsou Papoušková-Melniková, Melniková ale i Melnikovová. Pro zpřehlednění se budu držet výše uvedené varianty jména.

5 Pro srovnání: První ženy mohly na Univerzitě Karlově studovat od roku 1902. Jednalo se tedy o velmi pokrokovou školu.

6 První manželství uzavřela s Rusem Nikolajem Kedrovem. Po rozvodu se provdala za Čecha Rostislava Řivnáče, který vedl moskevskou pobočku mezinárodního nakladatelství a knihkupectví M. O. Volf. I toto manželství skončilo rozlukou a následoval sňatek s J. Papouškem.

Ze všech publikovaných textů Melnikové-Papouškové považuji za nejpodstatnější pro porozumění Stanislavského systému herecké tvorby a pedagogiky článek „Theorie Stanislavského“, který vyšel v časopise *Jevišť* 28. dubna 1921. Tentyž text pak zařazuje do knihy *Moskevské umělecké divadlo* (1921). Redakce časopisu *Jevišť* na jaře roku 1921 věnovala tvorbě MCHATu nebývalou pozornost. Sérií odborných článků v několika číslech na jaře roku 1921 reagovala na pohostinská vystoupení tzv. Kačalovy skupiny MCHAT na scéně Městského divadla na Královských Vinohradech ve dnech 2. až 12. května 1921.

V 19. čísle časopisu ze dne 12. května 1921 publikoval své dvě kritiky Václav Tille („Moskevští“, „Román na jevišti“) a Vincenc Červinka seznámil čtenáře s anabází Kačalovy skupiny („Jak se k nám Moskevští dostali“). Na počátku června pak publikuje svou studii „Jevištní umění Moskevských“ režisér Jan Bor (1921). Melniková-Papoušková jako jediná z uvedených piščíků poskytuje čtenáři vhled do principů tvorby moskevského divadla.

Těžko posoudit, kde své znalosti načerpala, zda před svým odchodem z Ruska nebo až během působení ruských herců v Praze. Nabízí se, že ve svém článku zprostředkovala informace, které ji poskytl Kačalov. Případně lze uvažovat i o Vasiliji Němiroviči-Dančenkovi, bratru spoluzakladatele MCHT, který z Ruska emigroval v roce 1921 a usadil se v Praze. Melniková-Papoušková rovněž cituje nejmenovanou ruskou studii o Stanislavském, z níž velmi pravděpodobně čerpala více informací, než uvádí. Jisté je, že Melniková-Papoušková nezachycuje nejaktuálnější experimenty, které Stanislavskij prováděl v Prvním studiu. Text zároveň reflektuje dobový konflikt mezi MCHT a nastupující symbolistickou a následně konstruktivistickou generací v prvních dvou desetiletích 20. století.

V úvodu svého článku Melniková-Papoušková zdůrazňuje, že teorie Stanislavského vychází ze dvou předpokladů:

Podstatou umění dramatického herce je tvorba založená na přirozeném prožívání úlohy. Stanislavskij však poznamenává, že je rozdíl mezi tvůrčím, uměleckým prožíváním úlohy a mezi prostým prožíváním obyčejného života. Proto hlavním předpokladem je tvorba umělce a jeho přirozené vcítění do úlohy. Druhým předpokladem divadelní a estetické teorie je „scénický styk“. (MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1921b: 263)

Pro porozumění Stanislavského pojmu *herectví prožívání* stojí za pozornost snaha autorky zpřesnit jeho smysl: tvůrčí prožívání vs. obyčejný život. Ačkoliv se jedná o Stanislavského neologismus, Melniková-Papoušková upozorňuje na dvojnásobný význam tohoto slova. Ještě podstatnější je toto zdůraznění pro českou překladatelskou praxi a pro pochopení ústředního pojmu Stanislavského systému, neboť v češtině distinkce mezi tvůrčím a každodenním prožíváním není pociťována vůbec.

Melniková-Papoušková se na poměrně malé ploše článku dále věnuje těm částem systému, kterými se Stanislavskij v knize *Moje výchova k herectví, I. díl* zabývá v kapitolách „II. Jevištní umění a jevištní řemeslo“, „III. Jednání ‚Kdyby‘, ‚dané okolnosti‘,

„IX. Emocionální paměť“ a „X. Vzájemný styk“.⁷ Vzhledem k rozsahu textu se jedná pochopitelně jen o základní vytyčení tematiky, které by neumožnilo rozvíjet konkrétní hereckou praxi. Přesto je z textu patrné, že v meziválečném Československu bylo možné se s prvky systému hlouběji seznámit.

Stanislavského ostré dělení jevištního umění a řemesla zachycuje pasáž, kterou autorka přejímá z jiné publikace: „Tento tón je již blahodárnou půdou, prvkem života a přiblížením pravdě, jelikož vše, co je vytvořeno bez citu, je řemeslné, znetvořené, lživé, pokazené“ (MELNIKOVA-PAPOUŠKOVÁ 1921b: 263); a dále dodává: „Nejsou-li splněny tyto vnitřní podmínky, pak podle Stanislavského, stává se, že herci nezřídká dobře deklamují zapomínající, že autor mimo formu vytváří i obsah – cit, a že slova jsou pro něho jen ztělesněním toho, co prožívá. Herec, který sám neprožívá citů autorových, je jen deklamátorem, a nikoliv jevištním umělcem“ (MELNIKOVA-PAPOUŠKOVÁ 1921b: 263).

V drobné pasáži zachycuje Melniková-Papoušková i to, co Stanislavskij později rozpracuje pod pojmem *dané okolnosti*: „Herec mimo vespolné působení jednajících osob a událostí hry, vzatých podle Stanislavského autorem z denního života, je obklopen ještě scénickou ilusí, která křísí blízký svět přírody a věcí“ (MELNIKOVA-PAPOUŠKOVÁ 1921b: 263). Jako další prvek teorie Stanislavského zmiňuje autorka dvě paměti, které má herec rozvíjet – fyzickou a afektivní. V případě afektivní paměti se jedná o pojem, který později Stanislavskij nahradil pojmem *emocionální paměť*.⁸ V autorčině formulacích je významné propojování afektivní paměti s duchovností a tvůrčím stavem, tedy těmi kvalitami, které jsou později v knižním zachycení systému samotným Stanislavským, jenž reaguje na stalinistickou cenzuru, tlumeny: „Herec může si zapamatovati a reprodukovati výtvořiny fantasií pouze přispěním duchovního zraku a sluchu. Jenom ti herci jsou schopni duchovního přerodu, kteří mají dobrou tuto zvláštní paměť, nazývanou Stanislavským ‚afektivní‘. Takoví herci lehce křísí v sobě dualistické pocity a lehce si pamatují všechny gradace svých dojmů.“ A dále k pojmu dodává: „Mimo to herec netvoří úlohy jen náhodným vnuknutím, nýbrž celým množstvím popudů, způsobených a upevněných při zkouškách a opakovaných podle ‚afektivních‘ vzpomínek ve tvůrčí chvíli“ (MELNIKOVA-PAPOUŠKOVÁ 1921b: 263).

Významnou plochu dostává v článku téma, které Stanislavskij ve svém pedagogickém románu shrnul v kapitole o vzájemném styku. Melniková-Papoušková pro překlad ruského *obščeniije* volí pojem „vespolný styk“⁹ a pracuje s variantami: vespolné působení, vespolný vnitřní styk, vespolný duchovní styk lidí vůbec, teorie vespolného

7 V době, kdy Melniková-Papoušková publikovala svůj text, Stanislavskij systém rozvíjel a měnil. Srovnání s českou publikací knihy *Můj život v umění I. díl* z roku 1946 je zde uváděno pro ukotvení tematických oblastí autorky a pro orientaci čtenáře.

8 „Předtím jsme ji podle Ribota nazývali ‚afektivní paměť‘. Tento termín je nyní zavržen a není tu žádný nový. Avšak my potřebujeme nějaké slovo, abychom onu paměť označili, a tak jsme se prozatím shodli na tom, nazývat paměť pro pocity paměti emocionální.“ (STANISLAVSKIJ 1946: 258)

9 Otakar Zich použil tento výraz ve variantě „vespolné jednání“ ve své *Estetice dramatického umění* z roku 1931 (ZICH 1931). Otevírá se tak otázka, do jaké míry mohl být ovlivněn pojetím vzájemného styku herců (a diváků) podle Stanislavského systému.

styku mezi divákem a hercem a jejich vespolečného vlivu (MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1921b: 263–264).

Otázce „vespolečného styku“ herců a diváků se autorka věnuje proto, aby vysvětlila Stanislavského pozici v dobovém konfliktu, který byl v Rusku vyvolán krizí divadla po vlně realismu a naturalismu: „Stanislavskij, jsa realistou, přenáší život na jeviště, nesměšuje však těchto dvou pojmů a uznává také jen vnitřní spojení hlediště a scény. Utvazuje linii rampy, která odděluje diváka a herce, která neexistovala v starém lidovém divadle a o jejíž zničení usiluje celá řada divadelních novotářů, mezi nimi i Reinhardt“ (MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1921b: 263–264).

Naděžda Melniková-Papoušková udržovala přátelský vztah s mladým hercem a režisérem Vladimírem Gamzou. Po svých cestách do sovětského Ruska mu zprostředkovala informace o tamějším divadelním dění (novinové recenze, fotografie inscenací apod.) (MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1929). Dá se předpokládat, že spolu i diskutovali o Stanislavského systému, neboť dychtivý Gamza se snažil získat informace z izolovaného Ruska, jak jen to bylo možné.

Vladimír Gamza

Vladimír Gamza (1902–1929) pocházel z česko-ruské rodiny. Narodil se v Petrohradě a vyrůstal v Moskvě. Když v roce 1919 přišel se svou rodinou do Československa vlastně jako repatriant, měl za sebou na svůj věk poměrně výraznou divadelní zkušenost, spjatou s Moskevským uměleckým divadlem a jeho Prvním studiem. Tyto scény pro něj zůstaly vzorem a ideálem po celý jeho krátký život.

V době gymnaziálních studií v Moskvě navštěvoval mladý Gamza soukromé herecké lekce u Vasilije Kačalova. Před odchodem z Ruska debutoval jako herec, ale není známo, v jakém divadle (KOLÁTOR 1931: 11). Po příchodu do Prahy hrál v inscenaci *Žárlivost* Michaila P. Arcybaševa s ruskými herci (KOLÁTOR 1931: 12).¹⁰ Dále již ale v ruskojazyčných divadlech nevystupoval. Zda to bylo z důvodů uměleckých, politických, pro nedostatek příležitosti¹¹ nebo se prostě rozhodl začlenit se výhradně do českého divadelního života, není známo. Krátce po příjezdu navštěvoval soukromé herecké hodiny u Eduarda Vojana (MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1929: 18), který mu doporučil ucházet se o angažmá v Městském divadle na Královských Vinohradech, v tehdejší době nejprogresivnější pražské scéně. Byl přijat podmíněčně, zvláště pro svůj těžký ruský akcent v češtině. Během konkurzu u Karla Huga Hilara se zajímal o práci ve studiu divadla, ale dozvěděl se, že nic takového v tehdejší Praze neexistovalo. V kanceláři se pak Hilar mladého Gamzy vyptával na tehdejší moskevské divadlo a ten mu vypravoval „blouznivě o práci ruského divadla, Stanislavském, Vachtangovi, Tairovovi, Granovském“ (HILAR 1929: 4). Gamza nakonec ve vinohradském divadle debutoval až v roce 1921 v Rostandově *Orlíkovi* jako záskok za nemocného Romana

10 Zřejmě se jednalo o inscenaci z roku 1919, uvedenou v Městském divadle na Královských Vinohradech.

11 Mnozí ruští herci přicházejí do pražského exilu až v roce 1921.

Tumu. Z divadla ale nakonec nespokojen odešel, nejprve do Divadla v Nuslích, a pak do brněnského Národního divadla. V roce 1923 Gamza vážně onemocněl a delší čas strávil v léčebných zařízeních (KOLÁTOR 1931).

Toto odloučení od divadelního života a nucené uvěznění ve stavu, během nějž byly zpřetrhány jeho pokusy o začlenění do českého divadelního života, bylo pro další Gamzův umělecký vývoj zásadní. Nucený přerыв přinutil jedenadvacetiletého Gamzu k přehodnocení dosavadních snah a jasnějšímu vytyčení cesty k naplnění uměleckých vizí. Svou roli mohla sehrát i pociťovaná blízkost smrtelné nemoci.¹²

Po návratu z léčení se Gamza rozhodl, společně s Josefem Bezdičkem a pod patronací Jiřího Mahena, založit České studio, které působilo na Moravě jako cestovní společnost. Studio existovalo pouhou jednu sezónu, 1924/1925. Po jeho uzavření, respektive kratičké spolupráci s Emilem Arturem Longenem, se Gamza nechal opětovně zaměstnat v repertoárovém divadle na Kladně. Po opakovaných léčebných pobytech se Gamza rozhodl zformovat novou divadelní skupinu v Praze, tentokrát pojmenovanou Umělecké studio. I to existovalo jedinou sezónu (1926/1927), a to předně z finančních důvodů.¹³ Nicméně Gamza se režisérsky etabloval v pražském prostředí a byl považován za nadějného tvůrce. Po úspěšné operaci a dalších léčebných pobytech (KOLÁTOR 1931: 23) byl Gamza v roce 1928 angažován jako režisér v pražském Národním divadle. Jeho úspěšné se rozvíjející působení na přední české scéně přerušila na počátku roku 1929 smrt. Gamzovi bylo pouhých dvacet šest let.

Činnosti Českého a Uměleckého studia se nebudu detailně věnovat, neboť dostatečně podrobné informace přinášejí studie Vladimíra Kolátora (1931), Richarda Fleischnera (1937), Zdeňka Digrina (1968), Hany Kraflové-Pospěchové (2002) a nejnověji Andrey Jochmanové (2021). Pro sledované téma kulturní transmise je nicméně nutné zmínit Gamzovu výraznou závislost na ruských vzorech, ať už se to týkalo dramaturgie obou studií, inscenačních postupů či organizace souborů.

Typickým rysem obou skupin byl jejich kolektivní ráz, zřejmě inspirovaný etickými principy Prvního studia MCHT, iniciované Leopoldem Suleržickým, „duší“ studia (POLJAKOVA 2006: 220).¹⁴ Fleischner o organizaci Českého studia píše: „V dějinách českého divadla je to poprvé, kdy se objevuje divadelní útvar, který klade rozhodující váhu na kolektivum a který není povolným nástrojem v rukou všemohoucího ředitele“ (FLEISCHNER 1937: 46). O Uměleckém studiu pak Digrin poznamenává: „Všichni brali stejný plat, organizační řád zajišťoval všem členům stejná práva navrhnout repertoár a ucházet se o režii, o všem se mělo rozhodovat kolektivním hlasováním“ (DIGRIN 1968: 15). A Naděžda Melniková-Papoušková v nekrologu v roce 1929 vzpomínala na Umělecké studio: „Nebyla to prostě jen divadelní společnost, ale jakýsi druh církevní sekty, kde všichni věřili bezvýhradně vůdci. Málokdy jsem měla příležitost

12 Pouze v článku Miroslava Rutteho (1929: 113) se dočítáme, že se jednalo o ledvinové onemocnění tuberkulózního původu. Článek ale obsahuje i některé nepřesnosti, a není proto jasné, jak relevantní je tato informace.

13 Vladimír Kolátor (1931: 17, 19) zmiňuje i proměnu vkusu pražského publika, krizi komorních divadel a nastupující zájem o revue.

14 V žádném z textů, které se nacházejí v Gamzově pozůstalosti, jméno Suleržického nenajdeme.

vidět tak těsně semknutou skupinu, semknutou nejen materiálně, ale i morálně. Na paměť přicházejí středověké cechy nebo původní formy Studií při Moskevském uměleckém divadle“ (MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ 1929: 19).

Repertoárová závislost na ruských vzorech se projevila zvláště v Uměleckém studiu a následně v Národním divadle. Z repertoáru Prvního studia MCHT přejímá Gamza *Cvrčka v krhu* Charlese Dickense, *Večer tříkrálový* Williama Shakespeara, kterého uvádí shodně s moskevským studiem pod názvem *Dvanáctá noc*, a pak *Potopu* Henninga Bergera. Dále uvedlo Umělecké studio hru Alexandra Bloka *Růže a kříž* v Gamzově překladu, kterou si přálo uvést Moskevské umělecké divadlo. V pražském Národním divadle si pak Gamza pro režii vybral *Měsíc na vsi* Ivana S. Turgeněva (podle MCHT) a *Proces* Alexandra V. Suchovo-Kobyлина (podle Prvního studia).

Kritické hodnocení Gamzova režijního stylu je mnohoznačné. V nekrolozích z roku 1929 se recenzenti, pamětníci i přátelé shodují v tom, že Gamza byl příslibem českého divadla, z čehož vyplývá, že jeho režijní rukopis nestihl dozrát do osobité podoby. Gamza sám se hlásil k realismu, z něhož, jak sám píše ve svém deníku, „povstal“ (GAMZA (a)). Zároveň ho považuje za „základní abecedu hereckého umění“ (KOLÁTOR 1931: 33). Nicméně realismus dále rozvíjí po vzoru Vachtangova ke stylizační zkratce a výraznější expresi: „Podobně jako Vachtangov snažil se oživit realistické herectví hlubokého prožitku prvky expresionistické stylizace [...]“ (DIGRIN 1968: 14). Fleischner dokonce tvrdí, že Gamza byl „expresionistický režisér ruského ražení, libující si v širokém doznívání scén [...]“ (FLEISCHNER 1937: 47). Hilar ve vzpomínce na Gamzu píše o „čistém ruském expresionismu“ (HILAR 1929: 4) a Jindřich Honzl (1959: 104) naopak připomíná symbolistické tendence.

Jako příklad přejímání Vachtangovových předrevolučních inscenačních postupů uvedu inscenaci podle hry francouzského dramatika Saint-Georgese de Bouhéliera *Dětský karneval*, kterou bylo v roce 1926 otevřeno Umělecké studio. Gamza v první fázi vycházel z realizmu a teprve, když herci hru vnitřně zvládli a procítili, přistoupil ke stylizaci, v níž mělo vykristalizovat téma hry a její tvar tak, aby získala krystalickou čistotu (GAMZA (c): 15). Inscenace byla stavěna jako hudební kompozice a Gamza v ní posílil tematické a atmosférotvorné kontrasty: intimní drama chudé pradleny – karnevalové víření a veselí; jedinec – vesmír; život – smrt; odříkání – požitek; chlad společenské masky – lidská vřelost a zpovídající se lidství bez masky; divadlo chrám – jarmareční divadlo (balagan) (KRAFLOVÁ-POSPĚCHOVÁ 2002: 56–57). Gamza tak zřetelně navazoval na inscenace Prvního studia, které vznikly před první světovou válkou. Všechny Vachtangovy tehdejší inscenace v Prvním studiu tematizují zkázu a vytvářejí postavy chycené mezi dvěma světy: starým a novým, mrtvým a živým, dobrým a zlým (MALAEV-BABEL 2011: 51). Režisér tak vyostřoval vnitřní polaritu charakterů a niternou dramatickост v expresionistickém duchu.

Gamza mohl být ovlivněn konceptem divadla-slavnosti, který určoval podobu Vachtangovovy inscenace hry Gerharta Hauptmanna *Slavnost smíření* z roku 1913 (MALAEV-BABEL 2011: 40). S tématem společenské masky a jejího odložení se mohl

Gamza setkat ve Vachtangovově inscenaci *Potopy* z roku 1915. V Bergerově hře hrál Vachtangov postavu Frazera, který v opozici ke společnosti již „nemá vlastní společenskou masku, vystavuje své srdce konečnému zápasu mezi Dobrem a Zlem“ (MALAEV-BABEL 2011: 43).

Na jaře roku 1928 si Gamza začal psát deník. Bylo to opět během dlouhého léčebného pobytu po úspěšné operaci. V deníku si rozvrhuje ve čtyřech bodech svůj systém herecké tvorby:

Komediant

I. Zrození Komediantovo

II. Pro individualitu¹⁵

III. Jevištní ovzduší¹⁶

IV. Můj systém Komediantův systém (GAMZA (a))

K tomuto rozvrhu je připsána dvakrát podtržená poznámka „Obnažování podvědomí“ (GAMZA (a)).

Již z tohoto rozvrhu, který není dále v deníku rozpracován, vyplývá řada souvislostí. Gamza si byl velice dobře vědom významu Stanislavského systému pro hereckou tvorbu. Zároveň je ovlivněn generací Stanislavského žáků z Prvního studia, jak prozrazuje záměrná změna výrazu herec pojmem komediant. Gamza se tak hlásí k tvůrcům, kteří znovuobjevují divadelnost lidového divadla v konceptu divadlo-jarmark, respektive divadlo-balagan.¹⁷ Gamza projevuje citlivost pro český kontext volbou výrazu komediant, zároveň se v určitém smyslu odosobňuje či distancuje v duchu avantgardního divadla, když škrtná „Můj systém“, který nahrazuje výrazem „Komediantův systém“ (GAMZA (a)). V neposlední řadě je podstatná poznámka o podvědomí, neboť ukazuje, že Gamza neměl žádnou představu o ústřední tezi Stanislavského systému: „Podvědomá tvůrčí práce přirozenosti, zprostředkovaná vědomou psychickou činností umělce! (Podvědomé prostřednictvím vědomého, volní – prostřednictvím bezděčného.)“ (STANISLAVSKIJ 1946: 32).

Stejná rozkolísanost se pak projevuje ve všech textech, jež Gamzova pozůstalost obsahuje, konkrétně přednáška „O režii“, určená ochotnickým divadelníkům, text „Vznik a historie Uměleckého studia“ a Gamzův osobní deník.¹⁸ Nalezneme zde přesné překlady a výklady, vedle překladů přibližných, ovšem s přesným porozuměním ruské variantě, ale také nepřesné překlady či zastaralé výklady systému, či vyloučeně chybné výklady.

Všechny rozkolísanosti ve výkladu pak naznačují, v jakém momentu zamrzla Gamzova přímá zkušenost s ruským divadelním děním, případně naznačují zdroje, ze kterých

15 Jedná se o rusismus, předložka „pro“ by měla být přeložena jako „o“, čili „O individualitě“.

16 Dnešní překladatelé do češtiny volí výraz „Jevištní atmosféra“.

17 Historií konceptů divadlo-chrám a divadlo-balagan v ruském divadle stříbrného věku na přelomu 19. a 20. století se věnuje Sergej Stachovskij, viz (STACHOVSKIJ 1996).

18 Vznik všech textů lze zasadit do let 1927 a 1928, s konečnou platností ho ale určit nelze. Určité odkazy na Stanislavského knihu *Můj život v umění* v přednášce „O režii“ naznačují v roce 1928, protože až v tomto roce četl Gamza její ruské vydání. Odkazy ale nejsou zcela průkazné.

Gamza čerpal. Stěžejní se zdají být soukromé lekce Kačalova, a tedy i starší pojetí mchatovské praxe.¹⁹

V Gamzově popisu první čtené zkoušky, tzv. rozborky (GAMZA (b): 14–16), dominuje analytický a racionální přístup, který v dané době Stanislavskij již opustil. Podobně zastaralé je pojetí herecké motivace jednání. Gamza akcentuje vůli, přičemž ani překlad ruského *chotěnije* není přesný.²⁰ Na posun Stanislavského pojetí upozorňuje ve svém Hesláři Sharon Carnicke: „Přání (chotěnije) To, co motivuje charakter nebo postavu k jednání. [...] Původně si Stanislavskij myslel, že herci by měli začít práci na roli otázkou: Co moje postava *chce* v daných okolnostech? Později změnil otázku: Co by má postava dělala v daných okolnostech?“ (CARNICKE 2009: 216).

Nefunkčnost Gamzova výkladu je způsobena i posunem významu v češtině, pokud se zachová bližší varianta „chtění“, či „přání“: „Nyní se pokuste jednat na základě oné životní zkušenosti, že totiž vše je podnětem vůle. [...] Nuže chtějte. Když se vžijete ve svou lásku, chtějte vrhnout se před onu ženu na kolena, chtějte ji udeřit, chtějte ji popadnout a zlíbat, chtějte jí vysvětlit hloubku svého srdce“ (GAMZA (b): 20).

Gamza si je vědom nefunkčnosti svého výkladu pojmu vůle, a proto se ho snaží dovysvětlit: „Vůle ve smyslu touhy a přání. Roditelem veškeré naší akce je vůle. K tomu, abych něco vykonal, musím si přát to vykonal. Musím mít chtění činu“ (GAMZA (b): 19). Ale ani tento výklad nepomáhá, neboť se obrací k vůli přímou cestou, a to je v rozporu se Stanislavského pojetím. Jak upozorňuje Carnicke, Stanislavskij se neptá na vůli herce, ale na vůli postavy, čímž teprve otevírá prostor pro probuzení vůle jednat u herce.

Dvě témata, obsažená předně v přednášce „O režii“, a částečně v deníku se daří Gamzovi uchopit v češtině i proto, že je lze snadno kategorizovat. Jedná se o opozici živé umělecké tvorby a divadelního řemesla a rutiny, a o opozici vnější a vnitřní. V případě první opozice volí mladistvě kritický Gamzův duch bezpočet výrazových variant: rutinování herci, rutinovaná obratnost a praxe, kuchyňský návod, dílo řemeslné kvality, mechanická práce, šablonovitá pravidla, šablonovité přihrádky, dlouholetá šablona, staré rejstříky, jevištní rutina a jevištní řemeslnost, hrubé řemeslo s celým příslušenstvím starých šablon (GAMZA (b), (a)).²¹

Proti rutině pak staví pojmy a výrazy, které mají vystihnout organický zrod uměleckého díla: popřát dílu tolik času, aby plně uzrálo, duševní proces, tvůrčí mentalita, ryzí duševní linie hercovy práce, správný proces hercovy duševní tvorby (GAMZA (b)).

19 Gamzova přímá zkušenost rovněž již neobsahuje zlom v tvorbě J. B. Vachtangova, jeho revizi Stanislavského systému a pokus o syntézu herectví prožívání a stylizovaného divadla, který vyústil v metodu fantaskního realismu (MALAEV-BABEL 2011: 35). Určité paralely či ozvuky lze spatřit ve vztahu ke studii Michaila Čechova (1919) „O systému Stanislavského“, která byla publikována v časopise *Gorn*. Tu ovšem Gamza nemusel znát.

20 Přesnější překlad by byl „přání“, sloveso *chotěť* znamená „chtít, přát si, zamýšlet“ (LEŠKA 1978: 478).

21 Editor knihy *Od prožívání k jednání. Předpoklady a cíle Stanislavského reformy* Jaroslav Vostrý a překladatelka Alena Morávková volí v novém, v češtině dosud nevydaném, Stanislavského textu rovněž pojem „rutinérství“: „Nahradili jsme tedy (ve stati o divadelních „směrech“) doposud používané *řemeslo* výrazem *rutinérství* [...]“ (VOSTRÝ 2022: 6).

Druhou opozici tvoří adjektiva vnitřní – vnější. Zatímco výraz vnější propojuje Gamza často s rutinou a vnějším efektem, vnitřní zvládnutí hry vztahuje k dílčím fázím při organickém zrodu inscenace:

Vy zkoušíte, vnějškově lomíte rukama, křičíte, ale cítíte, že je to falešné, chcete vymáčkout slzy a nejde to, nutíte se do zoufalství a jste stále vedle, můžete být spoceni námahou, ale váš vnitřní cit se kamsi schoval a čím víc jej nutíte, tím víc se od vás vzdaluje. (GAMZA (b): 20)

Ke každé charakteristice, nemá-li být falešně teatrální, je nutno přijít od vnitřního opodstatnění. (GAMZA (b): 28)

Vyjevit ono vnitřní dění, obnažit onen skrytý proces duše a myšlení – v tom právě spočívá režisérova činnost. (GAMZA (b): 24)

Gamza se částečně ve své přednášce dotýká i konceptu *magické „kdyby“* – *dané okolnosti*. Přičemž volí výraz „předpokládané“ (*predpolagajemyje*) na místo „dané“ (*predlagajemyje*) v obratu: „uvěřil v pravděpodobnost předpokládaného prostředí“ (GAMZA (b): 38). V deníku je však zachyceno Gamzovo překladatelské kolísání, když cituje Stanislavského, respektive verše Alexandra Sergejeviče Puškina, vztahující se k tomuto termínu. Původní překlad „stávající“ doplňuje výrazem „předpokládané“, ale následně tuto variantu škrtná: „Motto: Opravdovost vášní/pravděpodobnost citů/za stávajících (~~předpokládaných~~) okolností. Puškin“ (GAMZA (a)). Reaguje tak na změnu v Puškinově citátu, kterou učinil sám Stanislavskij.

Gamza si musel být vědom nepřesností ve svém porozumění systému. V textu „Vznik a historie Uměleckého studia“ zcela suverénně tvrdí: „Technické potíže jevištní abecedy jako chůze po scéně, jevištní mluva, herecký sebecit, tyto všechny podmínky jakési divadelní škály, bez níž by nebyl možný jakýkoliv další vývoj [...]“ (GAMAZA (c): 13). Pokud ale zahrnuje „herecký sebecit“ mezi prvky jevištní abecedy, pak se jedná o pouhé herecké řemeslo, rutinu. Že se tento výraz dotýká předně tvůrčí práce herce, se Gamza dočítá až ve Stanislavského knize.²²

Tyto pasáže se týkají kapitol „Objev dávno známých pravd“ a „Závěry a perspektivy“. Stanislavskij v nich nově definuje pojem²³ „tvůrčí sebecit“: „Všecky mi ve svém souhrnu pomáhaly dosahovat onoho vynikajícího hereckého stavu, který jsem nazval *tvůrčím rozpoložením* na rozdíl od jiného, špatného stavu – *hereckého rozpoložení*, s nímž jsem se ustavičně učil zápasit“ (STANISLAVAKIJ 1983: 288). U výrazu *samočustvije*, respektive rozpoložení, provádějí Jaroslav Vostrý a Alena Morávková revizi a navrhují řešení, které odpovídá Gamzově překladatelské volbě:

22 Jedná se o strany 389–402 a 407 ruského berlínského vydání z roku 1926. Vedle těchto pasáží si čísly stránek označuje i kapitoly, v nichž se dočítá o Stanislavského spolupráci s Mejercholdem. Zároveň deník obsahuje výpisky z knihy Davida Talnikova *Novaja revizija Revizora* (Moskva, 1927), která je věnována Mejercholdově inscenaci.

23 V českém vydání z roku 1940 v Piškově překladu „herecká nálada“, „tvůrčí nálada“ (STANISLAVSKIJ 1940: 331) a z roku 1983 v překladu Olgy a Jaroslava Žákových „herecké rozpoložení“ a „tvůrčí rozpoložení“ (STANISLAVSKIJ 1983: 282).

Stanislavského *samočuvstvíje* přeložil Jaroslav Hulák v rámci překladu *Práce herce na sobě*, nazvané česky *Moje výchova k herectví* jako tvůrčí *sebeuvědomění*. Radovan Lukavský ve své „čítance“ ze Stanislavského, nazvané *Stanislavského metoda herecké práce*, výrazem *tvůrčí stav*; jinde se mluví i o *tvůrčím rozpoložení*. Poslední dva české výrazy mohou navozovat představu jisté *nálady* a Hulákův překlad je nepřesný. Proto v daném případě volíme nový výraz: *sebecítění*, ač snad poněkud nezvyklé je Stanislavského pojmu nejbližší, protože jde skutečně o *sebe-cítění*, tj. o fenomén, který je současně psychický i (dokonce primárně) fyzický. (VOSTRÝ 2022: 56)

Gamzův deník, vznikající během dalšího z dlouhých léčebných pobytů obsahuje ve dle Stanislavského výňatku z knihy *Můj život v umění* i citace z *Hercovy cesty* Michaila Čechova. Četné pasáže v Gamzově českém překladu se volně prolínají s osobními postřehy, vizemi a manifesty. Gamza mezi nimi přechází volně, takže je zastřeno, kdy se ještě jedná o citaci a kdy citace autora inspirovala k rozvíjení tématu, domyšlení, vnitřnímu dialogu. Gamza si rovněž v deníku vypisoval seznamy knih, převážně se vztahující k evropské divadelní moderně a avantgardě, jež si zřejmě přál prostudovat. Jsou dokladem postupného Gamzova usídlování se ve středoevropském kulturním prostoru. Jsou to ale i zápisky životního předělu a formování nového uměleckého programu. K jeho uskutečnění, žel, už nemohlo dojít.

Antonín Kurš

V druhé polovině třicátých let se začínají objevovat první překlady ruských textů, které zpřístupňují české divadelní veřejnosti základní principy Stanislavského systému. Na jejich vzniku se nepodílejí ruští herci, žijící v Československu v exilu, ani žádní čeští překladatelé, spjatí s předrevoluční ruskou kulturou. Iniciátorem vzniku překladů nebo jejich překladatelem byl pedagog, herec a režisér Antonín Kurš (1901–1960) a DDOČ ve spolupráci s Mezinárodním sdružením revolučních divadel (MORT). Stanislavského systém se tak ocitá v novém kontextu, jehož podobu určila nová kulturní politika Josifa Stalina na počátku 30. let.

Antonín Kurš byl jen o rok starším vrstevníkem Vladimíra Gamzy. Jejich cesty k divadlu a etablování se v něm i jejich talenty jsou ale až exemplárně odlišné. Mohli bychom je vnímat jako divadelní antipody.

Kurš pocházel z chudého prostředí, a z toho důvodu se mu nabízela cesta k dosažené vyššího vzdělání výhradně v Ústavu ku vzdělání učitelů, který absolvoval v roce 1920 (KACETLOVÁ 2019: 21). Ve dvacátých letech působil jako učitel a dál se vzdělával, v roce 1927 absolvoval Vysokou školu pedagogických studií v Praze (KACETLOVÁ 2019: 23). Pak ale v jeho životě následují ne zcela logické či srozumitelné kroky.

V roce 1930 byl Kurš přijat na pražskou konzervatoř, obor herectví, kterou absolvoval ve zkráceném čase tří let (KACETLOVÁ 2019: 34). Po absolutoriu v roce 1933 a krátkém angažmá v Novém avantgardním divadle odjel do Ruska, kde strávil rok (1934/1935). Během svého studia na konzervatoři se stal členem Komunistické strany Československa (KSČ). Kurš byl aktivní v komunistickém hnutí již od poloviny dvacátých let. To, že

do KSČ vstupuje až v roce 1932, naznačuje, že se vzdal své dosavadní učitelské profese. Zákony meziválečného ČSR nezakazovaly pedagogickým pracovníkům členství v některé z politických stran, přesto byla upřednostňována jejich apolitičnost (KACETLOVÁ 2019: 31). Zároveň se již v roce 1929, tedy před studiem na konzervatoři, začal Kurš učit rusky, jak dokládá sešit v Kuršově pozůstalosti (KURŠ s. a.).

Toto klubko až protichůdných osobních rozhodnutí není možné rozmat. Je ale možné jej nasvítit vnějšími událostmi politickými. V jejich světle získávají Kuršovy kroky přeci jen určitou logiku.

Jako zásadní se jeví proměna zaměření činnosti DDOČ v roce 1929 po V. sjezdu Komunistické strany Československa. Do čela strany nastoupil Klement Gottwald a KSČ zradikalizovala svůj program, jehož hlavním bodem se stala aktivizace dělníků v boji proti kapitalismu. Tento proces (bolševizace strany) reagoval na usnesení VI. Sjezdu Komunistické internacionály (Kominterny), který proběhl o rok dříve, v létě roku 1928 v Moskvě (KREIBICH a ŠMERAL 1978: 656; MUSILOVÁ 2007: 49). Rezoluce světového kongresu Kominterny z roku 1928 obsahovala tři základní body: třídní boj, boj proti sociální demokracii a boj proti fašismu, přičemž v třídním boji měly být využity všechny formy agitace a propagandy, včetně činnosti dělnických amatérských divadel (OBST 1983: 106; MUSILOVÁ 2007: 49).

O tom, že se Kurš připravoval na užší spolupráci v některé z organizací Kominterny, svědčí jeho studium ruského jazyka. V Kuršově pozůstalosti se nachází školní sešit se základními lekcemi ruštiny a s nejstarším vrocením 1929/1930 (KURŠ s. a.). Podle tohoto sešitu pokračoval Kurš ve studiu ruštiny soustavně a pečlivě minimálně do roku 1932. Znamé jsou i Kuršovy aktivity ve Svazu DDOČ od konce dvacátých let a spolupráce s Františkem Spitznerem (OBST 1983: 106).

Bořivoj Srba ve svém poměrně nekritickém článku „Antonín Kurš a dělnické divadelní hnutí“, otištěném v časopise *Divadlo*²⁴, uvádí, že Antonín Kurš odjel do Sovětského svazu ilegálně v roce 1933 jako delegát DDOČ: „Na podzim 1933 byl Kurš jako člen ústředního výboru Svazu DDOČ pověřen zastupováním čs. sekce MORTU [...]“ (SRBA 1961: 349). Zde je nutné doplnit, že Kurš do Ruska musel cestovat ilegálně několikrát, neboť se v Moskvě zúčastnil Mezinárodní olympiády revolučních divadel v květnu roku 1933 (KOLENOVSKÁ 2017: 33; KACETLOVÁ 2019: 45). V prosinci téhož roku hrál Kurš hlavní roli v Mahenově hře *Klaun Čokoláda* (KACETLOVÁ 2019: 43), brzy po této premiéře odjel do Moskvy, jak tvrdí Srba (1961: 349), ale nutně se musel vrátit, aby se na jaře roku 1934 zúčastnil moravského zájezdu Nového avantgardního divadla s *Klaunem Čokoládou*. Minimálně do této doby musely Kuršovy cesty probíhat ilegálně, neboť Československo navázalo diplomatické styky se Sovětským svazem jako jedna z posledních zemí až v červnu roku 1934 (ŠIMOVÁ 2017: 77).²⁵

24 Srba studoval u Kurše režii na brněnské Janáčkově akademii múzických umění a ve svém medailonu využívá řady informací, které musel získat prostřednictvím osobním kontaktu.

25 „Běžné československé cestovní pasy měly omezenou teritoriální platnost ‚pro všechny státy světa vyjma SSSR‘. O rozšíření platnosti bylo třeba zvlášť zažádat, přičemž v praxi nebyly s odkazem na státní zájmy povolovány cesty, které sloužily k propagaci sovětského režimu, což se týkalo zejména členů KSČ a jejich sympatizantů. Tato omezení byla postupně rušena až s navázáním diplomatických styků v roce 1934.

Nejdelší Kuršův moskevský pobyt je datován léty 1934 a 1935 a je spojen s prací pro MORT, kam byl vyslán Svazem DDOČ. MORT²⁶ byla organizace „přimykající se ke Kominterně a sjednocující na mezinárodní úrovni revoluční divadelníky a divadelní scény“ (DRÁPALA et al. 2017: 795). Zformovala se na popud německých komunistů v roce 1929 v Moskvě (MALLY 2003: 241), oficiálně zahájila činnost v roce 1930. Na podzim roku 1934, tedy v době Kuršova moskevského pobytu, byl prezidentem MORT jmenován Erwin Piscator (MALLY 2003: 243). Německý režisér měl být v MORT pouze figurkou, svou funkci ale vykonával velmi aktivně a navrhl otevřít divadelní školu pro členy mezinárodního sdružení, spojenou s Mejercholdovým divadlem (MALLY 2003). Tohoto vzdělávacího programu se podle všeho zúčastnil i Kurš. V jeho pozůstalosti můžeme nalézt stránky z malého bloku, do něhož si Kurš zapisoval přednášky kurzů. Nadpis, mnohdy v azbuce, je doplněn datací – např. „Stanislav. sistema 28/10 34“ (KURŠ s. a.). Víme tedy, že první podzimní kurz byl věnován Stanislavského systému,²⁷ květnový II. Kurz byl věnován technice řeči, rytmice apod. III. kurz byl zahájen na konci května. Únorový kurz byl věnován psychologii herecké tvorby (u Stanislavského a u Mejercholda) a psychosomatice.

V pozůstalosti se nachází i pečlivě zapsaný přehled z dějin ruského divadla, ovšem vyhodnocený z hlediska socialistického realismu, tedy s patřičnou kritikou konstruktivismu a formalismu. A právě socialistický realismus získal oficiální statut na prvním, ustanovujícím sjezdu Svazu sovětských spisovatelů v srpnu roku 1934, tedy krátce před Kuršovým příjezdem do Moskvy, a stal se základní literární metodou.²⁸

Bořivoj Srba ve svém článku dokládá, že se Kurš stal asistentem Tairova v Komorním divadle. Aniž bych chtěla zpochybňovat Kuršovo asistentství, je třeba zohlednit situaci samotného Tairova v Moskvě na počátku stalinistických čistek a monstrprocesů po vraždě Sergeje M. Kirova v prosinci roku 1934: „Tairov se svým Komorním divadlem prožíval ve 2. polovině třicátých let i později těžké období s mnoha zákazy a omezeními. Na čas se zachránil vynikající inscenací Višněvského *Optimistické tragédie* (1933)“ (MORÁVKOVÁ 2002: 83). Naopak Antonín Kurš se po návratu do Československa vrhá do propagandistické práce v linii socialistického realismu.²⁹ V roce 1936 se

Například pobaltské státy však propouštěly československé občany bez ohledu na platnost pasu.“ (ŠIMOVÁ 2017: 58)

„Československo neuznalo sovětský stát *de iure*, ale uzavřelo s ním v květnu 1922 prozatímní obchodní smlouvy, které znamenaly uznání *de facto*. Tyto smlouvy zakotvily vzájemné zřízení zastupitelských úřadů, do té doby suplovaných činností obchodních misí [...]“ (ŠIMOVÁ 2017: 52). Budoucí překladatel Stanislavského knihy *Můj život v umění* František Přšek (1901–1982) byl v letech 1921–1924 zaměstnancem sovětského obchodního zastupitelstva v Praze.

26 Ruský *Meždunarodnoje objediněnje revoljucionnych téatrov* – Mezinárodní sdružení revolučních divadel.

27 Díky tomu, že Kurš nebyl schopen přepisovat azbuku do těsnopisu, v němž jsou jinak vedeny všechny poznámky, a zapisoval si pojmy v ruštině, víme, že kurz o Stanislavského systému se věnoval vzájemnému styku (*obščenie*), nadúkolou (*svěrchzadača*), průběžnému jednání (*skvoznoje dějstviije*). Víme rovněž, přibližně jaké inscenace Kurš v Moskvě viděl, např. vystoupení Mej Lan-Fanga 22. března 1935 (KURŠ s. a.).

28 „Metoda socialistického realismu byla poprvé zformulována a schválena na prvním Kongresu spisovatelů v roce 1934; posléze byla bez jakýchkoli modifikací převedena na ostatní umění [...]“ (GROYS 2010: 58).

29 Svaz DDOČ se přiklonil k socialistickému realismu na svém sjezdu již v září roku 1934 (SCHERL 1983: 327).

k němu otevřeně hlásí v knize *Dětská divadla v SSSR a u nás*: „Heslem sovětského divadla jako sovětského umění vůbec je heslo socialistického realismu. [...] Toto rozhodnutí osvobodilo sovětskou literaturu a umění od tísnivých dogmatických a scholastických pout a umožnilo skutečný rozkvět sovětského umění“ (KURŠ 1936a: 13).

„Proškolený“ Kurš se na podzim roku 1935 vrátil do Československa a začal se věnovat intenzivní umělecké a kulturně-osvětové práci, jak píše Srba (SRBA 1961: 350). A jako jeden z prvních, opět dle Srby, „seznamoval naší divadelní veřejnost se systémem Stanislavského“ (SRBA 1961: 350).

Kuršova snaha zpřístupnit české divadelní veřejnosti základní principy Stanislavského systému vypadá úctyhodně. Kurš hned v roce 1936 překládá a publikuje knihu Josifa M. Rapaporta *Herec a jeho práce* (rusky 1935). V předmluvě k jejímu českému vydání avizuje i brzké vydání knihy samotného Stanislavského:

Svazu DDOČ (Dělnických divadelních ochotníků) patří nesporná zásluha, že velmi houževnatě trval na vydání této příručky. Bude to kromě Pšškova překladu Stanislavského knihy *Můj život v umění* (který vyjde v Družstevní práci), vlastně první systematická informace o pracovních metodách sovětského herce. (KURŠ, 1936b: 3)

Na přelomu roků 1938 a 1939 pak Kurš vydal v časopise *Divadlo* ve vlastním překladu zkrácenou verzi Stanislavského studie „Řemeslo“ (*Remeslo*), ovšem s názvem „O ‚šablonách‘ herců-řemeslníků“, kterou Stanislavskij napsal na počátku dvacátých let a v roce 1936 v americkém vydání (respektive 1938 ve vydání ruském) ji v revidované podobě včlenil do kapitoly „II. Jevištní umění a jevištní řemeslo“ knihy *Moje výchova k herectví, I. díl*.

V případě Rapaportovy knihy se jedná o základní příručku (úvodní přednášky) pro studenty Vachtangovovy školy. Nejedná se tedy přímo o Stanislavského systém, ale o jeho variantu rozvíjenou Vachtangovem a jeho herci. Kurš se v předmluvě snaží naznačit posuny Vachtangovova pojetí herecké tvorby. Činí tak ale velmi neobratně, přičemž by mu v mnohém pomohl článek Melnikové-Papouškové Jev. B. Vachtangov z roku 1924 v časopise *Československé divadlo*, v němž se autorka opírá např. o přednášku Borise Zachavy „Vachtangov a jeho studie“. Kurš článek buď nezná nebo ho ignoruje.³⁰

Kurš se ale v překladu nemohl vyhnout specifické divadelní terminologii, která ze Stanislavského systému herecké práce roste, ale rovněž ho ustanovuje. A evidentně si s ruskými pojmy nevěděl rady a ani je neprověřoval ve své divadelní práci a pedagogice. V úvodní studii ke knize se dozývá:

30 Kurš poslušen metodě socialistického realismu poukazuje předně na nedostatky systému z hlediska světónázorového: „Vytváření hereckého obrazu a herecký obraz sám je však výsledek složitého pochodu, jehož členy jsou: skutečnost hry – dnešní skutečnost; herecký obraz – herec sám jako člověk dnešní doby. A to všechno v rámci obrazu představení, jenž je určen dnešní skutečnosti, světovým názorem autorovým i režisérovým“ (KURŠ 1936b: 4).

Z těch důvodů překlad termínů je neobyčejně ztížen. [...] Některé termíny[,] ne prostě jen viněty, ale už jeho určité pojmy s více méně přesným vymezením, objevují se tu po prvé: scénický objekt, scénické vztahy, scénický cit, kontakt, cit pravdy, scénický úkol a jeho prvky atd. Některé termíny jsem ponechal v doslovném překladu ruského výrazu: scénický obraz nebo herecký obraz proti v češtině užívanému výrazu herecká postava, protože pojem ‚obrazu‘ lépe vystihuje podstatu i úkol hereckého umění, jak mu rozumějí sovětští mistři. (KURŠ 1936b: 4)

Tato Kuršova překladatelská volba a přítomnost řady naprosto zbytečných rusismů zastírají smysl Rapaportovy knihy. Uvedu jen několik příkladů. Kurš volí varianty: „scénická osamocenost“ (*veřejná samota*), „scénický děj“ (*jevištní jednání*), nalezení hlavního, ústředního úkolu – „průběžného děje“ (*průběžné jednání*).

I v případě, že by překlad prošel pečlivou redakcí a byl rusismů zbaven, případně by byla uchována, alespoň částečně, česká zažitá divadelní terminologie, nabízí Rapaportova kniha velmi okleštěnou a odduchovněnou podobu systému. To lze přičíst době jejího vzniku v polovině třicátých let, stalinistické cenzury a utilitárnímu využití Stanislavského, potažmo Vachtangova v rámci metody socialistického realismu. Patrné je to u motivace hercova jednání. I Rapaport zdůrazňuje volní charakter herecké tvorby:

Řekli jsme, že herec se musí donutit chtít totéž, co chce obraz (rozuměj postava – pozn. aut.) jím hraný, on musí *pomocí vůle* strhnouti se vyplněním úkolu, který před ním stojí, – to znamená, že *v podstatě scénického jednání leží vůle*. (RAPAPORT 1936: 32)

I zde, podobně jako u Gamzy, je zachycen Stanislavského starší přístup postavený na přání (*chotěnije*), chtění a vůli. I zde je v češtině posílena vůle na úkor přání či jiné aktivizace herce. V případě Rapaporta, herce Vachtangova divadla, je zároveň podstatné, že tato vůle není adekvátně vyvážena tvůrčí fantazií.³¹

Zbytečnými rusismy, které znejasňují sdělení, je protkán i překlad Stanislavského textu „Řemeslo“, přičemž téma tohoto článku umožňuje snazší převod do českého kontextu (kritický postoj k hercům řemeslníkům). Jako by se Kurš bál, na rozdíl od Gamzy, vstoupit do běžného českého divadelního slangu a úzkostlivě se držel původních Stanislavského pojmů. Výsledkem je úzkoprsý překlad, který vnitřně nevyzrál. Opět uvedu několik příkladů: stanovené způsoby (zavedené způsoby), uzpůsoben tvořit (schopen tvořit), fyzické dění (fyzické jednání), nic nezamění skutečný cit (nic nemůže nahradit skutečný cit), všeherecká řeč (všeobecná herecká řeč).

Kuršovu překladatelskou činnost bychom mohli zhodnotit tak, že udělal Stanislavskému medvědí službu. Domnívám se ale, že Antonínu Kuršovi, na rozdíl od jeho vrstevníka Vladimíra Gamzy, o Stanislavského systém herecké tvorby ve skutečnosti nešlo, a spíše využívá Stanislavského k jinému (kulturně-politickému) cíli. Podobně jako budou činit o patnáct let později, v padesátých letech, mnozí propagátoři Stanislavského jakožto představitele socialistického realismu.

31 Pro toto hodnocení volím srovnání s přístupem Michaila Čechova, jak je zachycen v knize *Herecká cesta* z roku 1928, případně známého dotazníku ruských teatrologů z roku 1923, ve kterém Čechov jasně upřednostňuje představy a fantazii.

Závěr

Naděžda Melniková-Papoušková, Vladimír Gamza a Antonín Kurš představují tři podoby, tři přístupy ke Stanislavskému. Jejich texty, pokusy o překlady a přivlastňování systému ve svých uměleckých aktivitách jsou dokladem potíží, na které nutně naráží každý překladatel ruských originálů do češtiny. O potýkání se s pojmem herectví prožívání v češtině svědčí již první studie Melnikové-Papouškové. Gamza potvrzuje, že bez žité praxe, bez zapojení principů systému do vlastní tvorby, nemůže dojít k prověření českých pojmů, k prověření jejich funkčnosti v kontaktu s hercem. Kuršův případ se zdá být pouze varováním před ukvapenou překladatelskou praxí, nicméně i tento příklad potvrzuje podstatný fakt, totiž, že Stanislavského systém je skutečně systémem, v němž na sebe jednotlivé prvky navazují.

V žádném z textů zachycujících Stanislavského systém herecké tvorby a pedagogiky však nenacházíme hlubší vhled do režijní a pedagogické praxe Stanislavského a studií MCHT. Ani tak zanícený a osobně zaangażovaný ctitel Stanislavského a Prvního studia, jakým byl Vladimír Gamza, neuvádí ve svých textech např. zmínku o principu improvizovaných etud, jež se staly základním principem tvorby inscenací a jež jsou v podstatě stavebními kameny pozdější knihy *Moje výchova k herectví*. Porozumění dalším souvislostem recepce Stanislavského v české divadelní kultuře by jistě přineslo i srovnání meziválečných českých textů a překladů se slovenským vydáním Rapaportovy knihy *Práca herca* z roku 1944. Pro tuto komparaci však zde již není dostatek prostoru.

Bibliografie

- ANDREJS, René. 2021. *Naděžda Filaretovna Melniková-Papoušková v kontextu česko-ruských kulturních vztahů*. Disertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2021. [citováno dne 17.12.2022]. Dostupné online na: <https://theses.cz/id/n3y2bb/>.
- BOR, Jan. 1921. Jevištní umění Moskevských. *Jeviště* (2. 6. 1921): 2.
- BRABEC, Jan (ed.). *Dějiny českého divadla / IV*. Praha: Academia, 1983.
- CARNICKE, Sharon M. 2009. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-first Century*. London: Routledge, 2009.
- ČECHOV, Michail. 1919. O systéme Stanislavskogo. *Gorn* 1919, kn. 2/3. [citováno dne 6.4.2023] Dostupné online na: http://teatr-lib.ru/Library/Chehov_m/Nasled_2/#_Toc137205451.
- DIGRIN, Zdeněk. 1968. *Bohuš Záhorský*. Praha: Orbis, 1968.
- DRÁPALA, Milan et al. (eds.). 2017. *Cesty do utopie: Sovětské Rusko ve svědeckých meziválečných československých intelektuálů*. Praha: Prostor, 2017.
- FLEISCHNER, Richard. 1937. *Divadlo v přerodu*. Olomouc: Index, 1937.
- GAMZA, Vladimír (a). Deník. Národní muzeum v Praze, Divadelní oddělení historického muzea, pozůstalost Vladimíra Gamzy, složka č. 11.348, nedatováno.
- GAMZA, Vladimír (b). O režii. Národní muzeum v Praze, Divadelní oddělení historického muzea, pozůstalost Vladimíra Gamzy, složka č. 11.347, nedatováno.

- GAMZA, Vladimír (c). Vznik a historie Uměleckého studia. Národní muzeum v Praze, Divadelní oddělení historického muzea, pozůstalost Vladimíra Gamzy, složka č. 11.347, nedatováno.
- GROYS, Boris. 2010. *Gesamtkunstwerk Stalin: Rozpolcená kultura v Sovětském svazu*. Př. Martin Ritter. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2010.
- HILAR, Karel Hugo. 1929. Jaký byl Gamza. *Národní a Stavovské divadlo* 6 (11. 1. 1929): 4–5.
- HONZL, Jindřich. 1959. *Divadelní a literární podobizny*. Praha: Orbis, 1959.
- KACETLOVÁ, Vendula. 2019. *Antonín Kurš: (ne)ušední život*. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2019. [citováno dne 28.12.2022]. Dostupné online na: <https://is.muni.cz/th/jivno>.
- KOLÁTOR, Vladimír. 1931. *O Vladimíru Gamzovi*. Praha: Vladimír Kolátor, 1931.
- KOLENOVSKÁ, Daniela. 2017. Sovětská veřejná diplomacie a západní intelektuálové. In Kateřina Šimová et al. (eds.). *Cesty do utopie: Sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů*. Praha: Prostor, 2017: 15–49.
- KREIBICH, Karel a Bohumír ŠMERAL. 1978. Soudruzi Šmeral a Kreibich proti prohlášení 26 a pro linii V. sjezdu. In *Protokol V. řádného sjezdu Komunistické strany Československa (18.–23. února 1929)*. Praha: Nakladatelství svoboda, 1978: 655–656.
- KURŠ, Antonín. 1936a. *Dětská divadla v SSSR a u nás*. Praha: Dědictví Komenského. 1936.
- KURŠ, Antonín. 1936b. Úvod k českému vydání. In Josif M. Rapaport. *Herec a jeho práce*. Praha: Pavel Prokop, Svaz dělnických divadelních ochotníků československých, 1936: 3–5.
- KURŠ, Antonín. s. a. *Dokumentární materiál k předválečné a těsně poválečné činnosti*. Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin divadla, pozůstalost Antonína Kurše, složka č. 40/1969.
- LEŠKA, Oldřich (ed. a kol.). 1978. *Rusko-český slovník*. 1. vyd. V ČSSR. Praha: SPN, 1978.
- MALAEV-BABEL, Andrei. 2011. *The Vakhtangov Sourcebook*. London: Routledge, 2011.
- MALLY, Lynn. 2003. Exporting Soviet Culture: The Case of Agitprop Theatre. *Slavic Review* 62 (2003): 2: 324–342. [citováno dne 4.12.2022]. Dostupné online na: www.jstor.org/stable/3185580.
- MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda Filaretovna. 1929. Má setkání s Vladimírem Gamzou. *Československé divadlo* 7 (31. 1. 1929): 12: 18–20.
- MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda Filaretovna. 1921a. *Moskevské umělecké divadlo*. Praha: Čin – Tiskové a nakladatelské družstvo československých legionářů, 1921.
- MELNIKOVÁ-PAPOUŠKOVÁ, Naděžda Filaretovna. 1921b. Theorie Stanislavského. *Jeviště* 2 (1921): 17: 263–264.
- MORÁVKOVÁ, Alena. 2002. Ke vztahu české a ruské divadelní avantgardy. In Jiří Franěk a Alena Morávková (eds.). *Avantgarda: vztah české a ruské avantgardy. K 80. narozeninám Jiřího Franěka*. Praha: Národní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2002: 78–84.
- MUSILOVÁ, Martina. 2007. *Zdravá schizofrenie. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2007. [citováno dne 3.1.2023]. Dostupné online na: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/12108/140007357.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- MUSILOVÁ, Martina. 2013. Stanislavskij znovukříšený. K duchovním kořenům jeho tvorby. *Divadelní revue* 24 (2013): 2: 35–49.
- OBST, Milan. 1983. Dělnické ochotnické divadlo. In Jan Brabec (ed.). *Dějiny českého divadla / IV*. Praha: Academia, 1983: 13–206.

- POLJAKOVA, Jelena. 2006. *Těatr Suleržickogo*. Moskva: Agraf, 2006.
- RAPAPORT, Josif M. 1936. *Herec a jeho práce*. Př. Antonín Kurš Praha: Pavel Prokop, Svaz dělnických divadelních ochotníků československých, 1936.
- RUTTE, Miroslav. 1929. Dva, již nám odešli. In Miroslav Rutte a Josef Kodíček (eds.). *Nové české divadlo 1928–1929*. Praha: Ot. Štorch-Marien, Aventinum, 1929, s. 113–114.
- SCHERL, Adolf. 1983. Činoherní divadlo v letech zápasů proti fašismu (1929–1939). In Jan Brabec (ed.). *Dějiny českého divadla / IV*. Praha: Academia, 1983: 206–439.
- SRBA, Bořivoj. 1961. Antonín Kurš a dělnické divadelní hnutí. *Divadlo* (1961): 5: 348–353.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S. 1946. *Moje výchova k herectví, 1. díl*. Př. Jaroslav Hulák. Praha: Athos, 1946.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S. 1940. *Můj život v umění*. Př. František Píšek. Praha: Fr. Borový, 1940.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin S. 1983. *Můj život v umění*. Př. Olga a Jaroslav Žákovi. Praha: Odeon, 1983.
- STANISLAVSKÝ, Konstantin S. 1938. O „šablonách“ herců řemeslníků /1. Př. Antonín Kurš. *Divadlo* 25 (15. 11. 1938): 2: 38–39.
- STANISLAVSKÝ, Konstantin S. 1939. O „šablonách“ herců řemeslníků /2. Př. Antonín Kurš. *Divadlo* 25 (20. 1. 1939): 4: 89–90.
- STACHOVSKIJ, Sergej V. 1996. „Balagan“ nebo „chrám?“. *Divadelní revue* 7 (1996): 2: 3–17.
- ŠIMOVÁ, Kateřina. 2017. Cesty československých intelektuálů do sovětského Ruska. In Kateřina Šimová et al. (eds.). *Cesty do utopie: Sovětské Rusko ve svědectvích meziválečných československých intelektuálů*. Praha: Prostor, 2017: 51–81.
- VOSTRÝ, Jaroslav. 2022. Úvodem. In Konstantin Stanislavskij a Jaroslav Vostrý (ed.). *Od prožívání k jednání. Předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Praha: Kant, 2022: 5–6.
- ZICH, Otakar. 1931. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931.

doc. Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta,
 Ústav pro výzkum a studium autorského herectví
 Karlova 26, 116 65 Praha, Česká republika
 martina-musilova@seznam.cz

Martina Musilová se zaměřuje zejména na herectví 20. století a teorii a antropologii herectví. Vystudovala obor Divadelní věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (1992–2000), kde v roce 2007 obhájila disertační práci *Zdravá schizofrenie. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Během univerzitních studií navštěvovala kurzy Dialogického jednání s vnitřním partnerem (DAMU Praha). Od roku 1999 je asistentkou disciplíny Dialogického jednání s vnitřním partnerem v Praze a Brně. Od roku 2009 působí na Katedře divadelních studií FF MUNI v Brně, v letech 2013–2019 působila na Katedře teorie a kritiky AMU v Praze a od roku 2019 na Katedře autorské tvorby a pedagogiky tamtéž. Od roku 2011 spolupracuje s Ateliérem klaunské scénické a filmové tvorby DIFA JAMU v Brně. Jako dramaturgyně dlouhodobě spolupracovala s režiséry Jiřím Adámkem a Petrou Tejnorovou. Je editorkou knih *Experimentální hry* (Ernst Jandl - Friedericke Mayröckerová) a *Mluvit a naslouchat* (Gertruda Steinová).

Martina Musilová focuses mainly on the 20th century acting and the theory and anthropology of acting. She graduated in Theatre Studies at the Faculty of Arts, Charles University in Prague (1992–2000), where she defended her doctoral dissertation *Zdravá schizofrenie. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví* [Healthy Schizophrenia. The Influences of Brecht's Epic Theatre and the Alienation Effect in Modern Czech Acting] in 2007. During her university studies, she attended courses in Dialogical acting with the inner partner (Academy of Performing Arts, Prague). Since 1999, she has been a teaching assistant of this discipline in Prague and Brno. Since 2009, she has been working at the Department of Theatre Studies at the Faculty of Arts, Masaryk University in Brno, and from 2013 to 2019 she worked at the Department of Theory and Criticism and since 2019 at the Department of Authorial Creativity and Pedagogy at the Academy of Performing Arts in Prague. Since 2011, she has been working with the Studio of Author's and Experimental Theatre and Acting at the Theatre Faculty of the Janáček Academy of Performing Arts in Brno. As a dramaturge, she has repeatedly collaborated with directors Jiří Adánek and Petra Tejnorová. She is the editor of Ernst Jandl and Friedericke Mayröcker's *Experimental Plays* and Gertrude Stein's *To Speak and To Listen*.



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.