Jan **Hyvnar**

O českém dramatickém herectví 20. století

KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze 2008

Poděkování
paní Martě Štěpánkové-Kučírkové a paní Marii Grossmanové-Málkové, archivu Národního divadla v Praze, divadelnímu oddělení Národního muzea, Divadelnímu ústavu – Institutu umění, archivu Hudebního divadla v Karlíně, archivu Městských divadel pražských, Činohernímu klubu.

Autoři fotografií: Juraj Bartoš, Kors van Bennekom, Magdalena Bláhová, Carola, A. Cetl, Ludvík Dittrich, Karel Drbohlav, Miroslav Hák, Vladimír Hanzl, Jan Hrušínský, Wouter van Heusden, Jeff Kratochvil, Jaroslav Krejčí, Lehký, Miroslav Melena, Zdeněk Merta, Miloň Novotný, Lev Pachner, A. Paul, Martin Poš, Miroslav Pokorný, Jaroslav Prokop, Josef Ptáček, Jaroslav Rössler, Jiří Sedlák, Rafael Sedláček, Ernst Skagnet, O. Skall, Vilém Sochůrek, Jaromír Svoboda, Miroslav Tůma, Vladislav Vaňák, Wildt.

Vydání publikace bylo realizováno za finanční podpory ze státních prostředků prostřednictvím grantového projektu GA ČR 408/07/0432 a v rámci projektu výzkumu a vývoje LC 544 „Výzkum funkcí techniky při vzniku a provozování múzického díla".

© Jan Hyvnar, 2008
© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2008
Cover, typo © Martin Radimecký, 2008

ISBN 978-80-86970-63-9 (KANT)

http://casopisdisk.amu.cz
www.kant-books.com

30d - 10111 - 08

556 305

být manifestace angažovaného stranického postoje, proto byl tento realismus socialistickým, zatímco 'formy' mohly být různorodé, ale jejich jednota byla zajištěna tím, že mělo jít jen o různorodé verze formy 'národní'.

V diskusi o novém realismu bylo proto mnoho dezorientovaných, kteří bloudili v meandrech jeho formy. Jistotu měli naopak ti, kteří vsadili na budoucí vizi divadla nové společnosti. Jejich argumenty se vyznačovaly postupně stále mocnější valorizací tohoto pojmu, aby nemohly vzniknout žádné pochybnosti. Pojem realismus mohl být nepřesný a neurčitý, ale představa budoucího divadla jako konečné hodnoty musí být výrazná. Prvotní zmatek ilustrují i přívlastky – nový, fantastický, pokrokový, proletářský či monumentální realismus. Poté ale všechen tento chaos sjednotil přívlastek, který údajně poprvé vyslovil 26. října 1932 v domě Gorkého Stalin. Ale ve skutečnosti jej použil poprvé v novinách už pár měsíců předtím nějaký Ivan Gronskij, předseda organizační komise Svazu sovětských spisovatelů. I z toho je patrné, že slova neměla ani tak označovat nějakou realitu, jako ji tvořit. Měla v sobě hodně magie, jako ji měla v sobě role tehdy udělovaná hercům, která omezovala jejich možnosti volby a osobního postoje. Realita tu už nebyla tušená jako v noetické analýze Mukařovského, ale postulovaná z předem hodnotově daných a významově neurčitých premis, tj. z lidovosti, srozumitelnosti a společenské angažovanosti. Všude se tu zastíralo to, co je aktuálně přítomné v daném okamžiku, čili zastíralo se i to, že herec jen a jen na vlastní odpovědnost přijímá roli a bude ji hrát. Přikazovalo se mu naopak, co musí provést v roli svěřené mu stranou. Mizí postupně vše, co je skutečně reálné, a 'realitou' se stává to, co je žádoucí. Po roce 1948 se tak stal socialistický realismus vlastně tou nejfantastičtější říší Iluze, které měla sloužit i nově vybudovaná a rozsáhlá síť českých divadel.

Stanislavského 'systém' v českém divadle: dogma a inspirace

Několik let po roce 1948 představuje v historii českého divadla jakousi černou díru. Ve velice krátké době bylo všechno vtaženo do antisvěta ideologických direktiv s pomocí čtyřlístku tezí ždanovovské kulturní politiky: ideovosti, revolučního romantismu, pravdivosti a srozumitelnosti. Ve všech divadlech museli všichni upřít pohled do budoucna, k finálnímu bodu X, kdy mělo být dosaženo vítězství komunismu. A právě tato fantastická vize, umrtvující reálnou přítomnost života a probouzející jeho temné stránky, nadekretovala divadlu služebnou roli a naprosto eliminovala jeho uměleckou autonomii. Čteme-li dobové dokumenty, je na první pohled zřetelné, jak všechno předurčovala podivná imanence s vnitřně spojitým ideologickým systémem, který ovládl bytí jako celek – od matérie až k herecké metodě Stanislavského. Vše bylo součástí tohoto systému a v každé části už musely imanentně existovat jeho základní ideje. Stanislavského 'systém' se tak mohl u nás stát podle sovětského vzoru součástí divadla jen proto, že v něm byly nalezeny ony teze ždanovovské kulturní politiky. Stanislavského hledání podmínek herecké inspirace překryla černá magie ideových diskusí a konferencí, a pokud jemu šlo o to, aby se divadlo stalo ostrovem autentického a svébytného bytí, pak tehdejší kulturní politika dokázala zplodit jen nekonečné moře frází, manýr, šarží a plakátových deklarací.

Od umění k propagandě

Chceme-li zhodnotit míru a příčiny tzv. dogmatizace Stanislavského 'systému' u nás po roce 1948, musíme nejprve připomenout skutečnou představu jeho tvůrce o hereckém umění, čili jeho ideál, který byl motorem celoživotní experimentace se snahou najít techniky k jeho uskutečnění. Přitom bychom měli brát v úvahu i to, že myšlení a jazyk Stanislavského vycházely z modernistických koncepcí a reforem divadla z přelomu 19. a 20. století. Nebylo to tedy tak, jak tvrdili tehdejší kulturní politici v Rusku i u nás, že Stanislavskij se postupně zbavoval svých idealistických předsudků z dob carského Ruska a stal se ve 30. letech materialistickým teoretikem a učitelem herectví. Právě naopak: už od samého začátku, tj. někdy od roku 1908, hledal pomocí různých experimentů podmínky a techniky organické umělecké tvorby, kterou často přirovnával k procesu individuace od zrna k plodu.

Stanislavskij je spojován s tzv. herectvím prožívání a přiznejme, že dodnes je tento termín předmětem mnoha různých interpretací. Někdy je

pojímán psychologicky ve smyslu zvýrazňované emocionality, jindy jako označení dobového hereckého stylu, tj. psychologického realismu. V době, o níž zde hovoříme, bylo herectví prožívání označeno za styl 'socialistický', což zcela logicky podle tehdejšího manicheismu znamenalo, že tzv. umění představování je stylem 'buržoazním' nebo 'formalistickým'. Že nic takového nenajdeme u Stanislavského, je jasné, neboť jemu šlo u prožívání o to, aby se na rozdíl od jiných umění mohlo divadlo díky živým hercům a prolnutí fáze tvorby a recepce opět vrátit k prastarému umění, *„jež je prostoupeno živým, organickým prožitkem člověka-herce* [...] *Jen takové umění může zcela uchvátit diváka, způsobit, aby nejen pochopil, ale především prožil vše, co se na scéně děje, může rozmnožit jeho vnitřní zkušenost a zůstavit v něm časem nesmazatelné stopy*" (Stanislavskij 1946: 36).

Tento prožitek herce a diváka je nevšední a nekaždodenní, čili zbavený pragmatického nebo racionálního postoje běžného života. V tomto umění se herec už nepohybuje v rozpoznaném a uspořádaném světě, ale ve sféře nepoznaného, nepojmenovaného čili prožívaného, intuitivního, imaginativního. Odstraňuje apercepční nebo intelektuální závěsy (ony Stanislavským tolik kritizované šablony a manýry) a vytěsňuje pragmatický racionální postoj a intence každodenního života, aby uvolnil prostor k prožívání jiného druhu, které Stanislavskij spojoval s podvědomím. Herec pak *„mimovolně prožívá život své role, nepozoruje, jak cítí, a nemyslí na to, co dělá, a vše vychází samo sebou z podvědomí"* (Stanislavskij 1946: 32).

Slovo 'podvědomí' bylo v 50. letech podezřelé a nezávidím interpretátorům a překladatelům *Mé výchovy k herectví* a dalších Stanislavského prací, protože mohlo být spojováno s buržoazními nebo idealistickými teoriemi. Bylo tedy nutné jej nahrazovat slovy 'přirozený' nebo 'organický' a zdůrazňovat vědomé. „Každý čtenář zjistí dokonce i při zběžném čtení, že vedoucí role vědomí je demonstrována dostatečně přesvědčivě" - zdůrazňovalo se ve vysvětlujícím doslovu k citovanému Stanislavského spisu (viz Stanislavskij 1946: 459). Ruský režisér A. D. Popov to napsal ještě názorněji: „Náš sovětský člověk nejenže jedná, on také myslí. A typické pro něj je, že nejdříve myslí a vzápětí jedná. Sovětský člověk myslí perspektivně a ve velkém měřítku. Téměř každou otázku řeší nikoli podle úzkých osobních zájmů, ale podle zájmu socialistického státu, v perspektivě rozvoje celé lidské společnosti" (Popov 1951: 103). O hereckém umění se proto diskutovalo jen vzhledem k premise, že herec ideově myslí a podle toho i jedná.

V této souvislosti je zajímavé, jak do recepce Stanislavského metody byla vtažena věda - divadelní i nedivadelní. Protože prý Stanislavskij nechtěl ponechat „umění v rukou Apollona", měli vědci za úkol vypracovat podle 'systému' novou teorii herectví, která by byla „účinnou pomocí našemu herectví v epoše budování socialismu". Vládla naivní pozitivistická víra, že v umění se dá všechno poznat, objasnit a odvodit z pravidelností jako v přírodě, kde z podobných podmínek vzniká něco podobného a vztah příčiny a účinku je reprodukovatelný. A protože lidskému poznání jsou dostupné i ty nejjemnější a nejsložitější procesy tvorby, odmítl prý Stanislavskij mystická tajemství, připisovaná umění představiteli idealistické estetiky.

Pomineme-li skutečnost, že za největší vědce byli už předem uznáni Lenin nebo Stalin, pak bylo jakousi nepsanou povinností analyzovat a srovnávat Stanislavského metodu také podle fyziologických teorií I. P. Pavlova nebo I. M. Sečenova. „Podmíněný reflex, v jehož podstatě je dočasné spojení dvou současně vznikajících ohnisek podráždění kůry velkého mozku, může nás vést k výkladu spojení pohybu a odpovídajících emocí" (Frolkis / Salganik 1950: 942). Všimněme si této záměny původně organické metafory za ideologickou analogičnost: jestliže Stanislavskij objasňoval prožívání metaforou z přírody, kde něco vyroste ze zrna a může se stát štíhlým topolem nebo košatou lípou, pak věda mohla tuto metaforu jen vyprázdnit (hlavně emocionálně) a nahradit ji chladně rozumovými schématy podmíněných a nepodmíněných reflexů. Hercům, jejichž tvorba je uložena ve sféře nepoznaného, nepojmenovaného, imaginativního, tato schémata určitě mnoho neřekla.

Prožívání bylo u Stanislavského od počátku spojeno s 'návratem' k tomuto ještě nepojmenovanému a imaginativnímu. To je jeden z důvodů, proč zpočátku tolik akcentoval techniky emocionální paměti, neboť u tohoto připomínání, není-li násilné, ještě rozum nedokáže pohltit a uspořádat původní herců prožitek. Připomínání má v sobě totiž jakési estetické jádro: vzpomínka je bolestná, veselá, příjemná či nepříjemná, ale současně je v ní i klidná a rovnovážná podstata, neboť prožitek byl časem očištěn od pragmatických cílů a potřeb. Všechno minulé, zapomenuté a opět připomenuté tak nabývá jakousi zvláštní emocionalitu, snad právě pro toto vycouvání z běhu pragmatického života. Čas je podle Stanislavského *„nádherný filtr, velkolepé síto vzpomínek na prožitky. Čas je i skvělý umělec, který do našich vzpomínek vnáší čistotu a poezii"* (viz Lukavský 1978: 50). Jinak řečeno: elementární základ herectví, jeho primární artismus a estetičnost se zakládá na připomínání.

Když si herec něco připomíná, provádí jakousi pauzu v pragmatickém životě, a pokud toto přirovnání domyslíme, taková je i vlastní povaha divadla: je nejprve bezdůvodné a teprve na tuto bezdůvodnost se kladou různé mimoumělecké funkce. Jenže právě tuto bezdůvodnou autonomii divadla nemohli ideologové socialistického realismu přijmout a akceptovat. Divadlo a herci museli být poslušní prvého přikázání - ideovosti, a proto byli nuceni diváka vychovávat a tím i zápasit o lepší budoucnost. „České divadlo má konečně splnit své poslání, vytýčené Komenským, výchovné poslání v tom nejkrásnějším smyslu slova. Má spoluvytvářet nového člověka nové společnosti" (Rybín 1948: 220). Připomeňme, že v dějinách českého divadla máme v tomto smyslu dosti silně zakořeněnou tradici, neboť právě divadlo dlouho plnilo vlastenecké úkoly národní obrody. Není divu, že ideologické přehodnocování 'systému' Stanislavského probíhalo analogicky a 'v souladu' s přehodnocováním národních tradic; konferenci o Stanislavském předcházela konference tylovská a následovala ji konference jiráskovská.

Prvním úkolem herce prožívání bylo očistit se od účelové stereotypnosti, manýr a šablon, z nichž už vyvanula původní organičnost prožitku. To ale znamená, že prožívání a estetický zážitek diváka jsou fenomény nejdříve čistě subjektivní, přičemž tato subjektivnost nevylučuje absolutní charakter prožívání u herce a prožitku krásy u diváka. Skutečná tvorba herce je

založena na procesu individuace od obecného k jedinečnému a díky tomu má individuální prožívání herce v sobě stále stopy noumenon, jevu o sobě. A to má opět mnoho společného s připomínáním, které nemůže být řízeno racionálně. Ony noumenální prožitky hry u herce nebo krásy u diváka jsou totiž 'slepé', a proto je vůči nim rozum bezbranný. Slovy Stanislavského: prožívání nelze rozumem a vůlí vyvolat, je nutná 'okružní jízda' vytvořením daných konkrétních okolností a konkrétních jednání. V herectví je to s rozumem jako u ohně: může být dobrým sluhou, ale také zlým pánem.

Po roce 1948 se stal tím druhým, protože si přivlastnil božskou vůli absolutních pravd, které musely být přijímány všemi herci s vírou a v duchu druhého přikázání, tj. nadšeného revolučního romantismu. Jenomže pokud je víra, nutná k tomuto nadšení, stavem či funkcí rozpoznané reality, postojem mysli intencionálně zaměřeným k opravdové skutečnosti, pak v tomto případě byla hercům podsouvaná 'realita' dosud neuskutečněná, axiologicky předem daná a určená fiktivním bodem X; přitom uznat ji a zobrazit bylo morálním závazkem všech. Herci při studiu dělníků z Káňovy hry *Parta brusiče Karhana* proto nacházeli ve skutečných továrnách předem arbitrárně klasifikované postavy a jejich subjektivní přínos byl jen v tom, že tam předem určený typ kladného, záporného nebo váhajícího hrdiny našli a zasadili jej na jevišti do jedné z verzí předem vykonstruovaného příběhu. Byla v tom dokonce zajímavá hra se 'zrnem': stranický vůdce byl už předem zasvěcený, dělník měl v sobě třídní původ jako třídní instinkt, váhavý inteligent podezřelou kritičnost rozumu a nepřítel byl maličkým nepřítelem, už když se narodil. Nazývalo se to umělecká typizace a herec podle ní pronášel předem postulované fráze, které měly být podle třetího přikázání - pravdivé.

Výsostnou subjektivnost hercova prožívání, zakotvenou v absolutnosti nepojmenovaného, toho, co nazývá Stanislavskij podvědomím, znemožňovalo v podstatě i čtvrté přikázání: srozumitelnost. Po válce byly u nás velice atraktivní ideje 'divadla lidu', předpokládající zážitek kolektivní identity, a divadlo se jako setkávání herců a diváků na první pohled přímo nabízelo k manifestacím podobné jednoty. Jenomže i když v divadle dochází k tomuto prožitku kolektivní identity (stačí připomenout jakoukoliv dobu revolucí nebo válek), není to vlastnost skutečného divadelního umění. Všem srozumitelné činí z lidu dav, který svou kolektivní identitu může prožívat lépe na politické manifestaci nebo fotbalovém zápase. U Stanislavského měl divák v hledišti zůstat svobodným jedincem, který spoluprožívá a reflektuje to, co vidí na jevišti. Prožívání hercovo centruje diváky řetězem podobných obrazů a prožitků, které sahají do hlubin každého jedince a zase jen takto mohou v něm vyvolat estetický zážitek ještě neuspořádaného a nepojmenovaného.

Probíráte-li se materiály a dokumenty o divadle z let 1948–54, udivuje vás nejdříve jazyk a způsob myšlení herců, režisérů, kritiků a publicistů, který byl předem naprogramován podle pseudonáboženské sukcese pravd: od Stalina nebo Ždanova až k herci z Chebu. Čtete různé příspěvky z konferencí nebo plenárních zasedání, kde pravdy mohl hlásat nebo provádět kritiku a sebekritiku pouze ten, kdo se těšil přízni strany a vlády. Základními paradigmaty tehdejší kulturní politiky – a tedy i herecké tvorby – byla válka a škola. Tituly

studií jsou plné slov 'boj', 'zbraň' nebo 'zápas' a vzniká skutečně dojem, že druhá světová válka ještě neskončila. Samozřejmě, byla to opravdu doba poválečná a válka byla ještě silně zakotvena v kolektivní představivosti lidí. V roce 1952 se konala známá konference „Náš učitel Stanislavskij", na níž režisér Karel Palouš použil jako názorný příklad pro pochopení Stanislavského 'systému' dobývání Berlína: 'hlavním úkolem' je vztyčit sovětskou vlajku nad Reichstagem, 'průběžné jednání' znamená, že se v průběhu boje musí dobýt řada městeček a vesnic a 'linii fyzických jednání' tvoří vykopání zákopů, položení dynamitu pod most, odpálení atd. (*Náš učitel Stanislavskij*: 61)

Učitelem byl pochopitelně i pro divadlo nejdříve Stalin a po něm další, v případě herecké tvorby pak samozřejmě Stanislavskij. Pokud herci prošli jeho školou, která byla pojata jako druh 'zasvěcení' a vyžadovala veřejně proklamované 'přihlášení se', mohli se stát i oni učiteli diváků v hledišti. „Všichni naši divadelní umělci složili již nejednou na svých sněmováních závaznou přísahu, že poznání a osvojení si díla K. S. Stanislavského a jeho odkazu stane se pevným opěrným bodem boje o mír" (Dvořák 1951: 807).

Průzračný hodnotový manicheismus tak zasáhl i jazyk, který nesměl vyvolávat pochybnosti. Co by se mělo běžně vyjevovat v samém procesu výpovědi, zvláště při studiu inscenace, kdy herec s režisérem užívají spíše 'vnitřního aspektu' slov, čili toho, co běžné myšlení jakoby ukrývá, zde muselo hodnotově vystupovat jen z povrchové úrovně jazyka, tzn. že režiséři a herci spolu v divadlech hovořili termíny a tezemi předem určenými – hlavní úkol, nejhlavnější úkol apod. A tam, kde byla nejistota, vedly se dlouhé a zbytečné diskuse. To znamená, že tento jazyk se mohl skládat jen z ideologicky preinterpretovaných významů, jako je tomu ve slovníku. Odtud pak vycházely i snahy sjednotit terminologii, kterou Stanislavskij a jeho žáci používali na zkouškách.[1] I v tom je divadlo paradoxně zrcadlové, neboť zatímco na zkouškách se něco neznámého odkrývá, tady se všechno vytvářelo jako umělá a zakrývající fikce.

Je nepochybné, že byli u nás i divadelní tvůrci, kteří chápali skutečný smysl Stanislavského herecké metody, ale v těchto letech se ještě nedostali ke slovu. Zatím je přehlušila halasná publicistická propaganda, doprovázená naivní kolektivní euforií a bojovými hesly. Místo skutečné inspirace, kterou mohla vzbudit u našich herců a režisérů osobní zkušenost Stanislavského, uložená v jeho textech, vyvolalo propagandistické 'přihlašování se' jen kolektivní 'rozohnění', které nemohlo dlouho trvat.

České přihlášení se k učení Stanislavského

Stanislavskij byl u nás známou postavou od prvního zájezdu MCHT do Prahy v roce 1906. Velký úspěch mělo pak vydání jeho knihy *Můj život*

1 V Rusku vyšel slovník těchto termínů, u nás podávala návrhy na jednotné překlady a používání termínů překladatelka A. Šoršová (viz např. *Divadlo* 1951: 553).

v umění v roce 1940, ale pozitivní ohlas u všech našich osobností divadla, včetně avantgardy, získal především jeho nekompromisní a permanentní zápas se vším, co ohrožovalo skutečný 'život v umění'. O jeho metodě herecké tvorby se toho u nás mnoho nevědělo a teoreticky se nad ní zamýšlel za války jen Jindřich Honzl ve studiích „Mimický znak a mimický příznak" a „Herecká inspirace", kde zpočátku kritizoval z pozice avantgardního režiséra mchatovské psychologické herectví a s ním spojené automatismy citového výrazu. V roce 1951 znovu vyšla „Herecká inspirace", tentokrát už s dovětkem, že Stanislavskij překonával pozůstatky idealismu a tím se otevřela cesta *„k názoru o fyzických jednáních a* [...] *životnost se již nedosahuje nečinností (svalovým uvolněním), ale zvýšenou činností (fyzickým jednáním)"* (Honzl 1956: 432). Honzl, za války ještě originální teoretik ze stáje českého strukturalismu, se tu již pomalu utápěl v dobově poplatných frázích.

V roce 1946 vyšla *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)* i s předmluvou z ruského vydání z roku 1938, kde už je vidět, jak byl 'systém' v Rusku reinterpretován v duchu právě se upevňující metody socialistického realismu. 'Systém' neposkytuje podle anonymního autora předmluvy místo pro „formalistní triky a naturalistické kopírování přírody", je univerzální pro všechny umělecké směry, pozvedá divadlo na vyšší stupeň, je to začátek vědy a teorie o herecké tvorbě atd. A jak už bylo řečeno, uvádějí se na pravou míru některé nebezpečné pojmy, zvláště podvědomí (viz Stanislavskij 1946: 456–461).

Po roce 1948 přichází doslova smršť článků a studií o Stanislavském, jeho metodě a o tom, že musí být zavedena do všech divadel u nás. Tlak na divadla byl obrovský. V říjnu se konaly po celém světě oslavy k 50. výročí MCHAT, u nás v Národním divadle už velice oficiálně za účasti státníků a politiků. Odesílaly se pozdravné dopisy do Moskvy, kam odjel na oslavy režisér Realistického divadla Jan Škoda, konaly se výstavy, vycházely statě a brožury o mchatovských hercích, několik relací vysílal i Československý rozhlas a divadla uváděla hry z repertoáru MCHAT, většinou s úvodním slovem o významu tohoto divadla a Stanislavského metody. Všechna prohlášení vyzvedávají ideovost a nabádají naše divadla k následování tohoto vzorného divadla, nejdokonalejšího z dokonalých.

Vycházely další studie a knihy věnované 'systému'. V roce 1949 *Besedy s K. S. Stanislavským* a Stanislavského *Dotvoření herce*, v roce 1951 kniha V. O. Toporkova *Stanislavskij při práci* a 1954 druhý díl *Mé výchovy k herectví (Tvůrčí proces ztělesňování)* a *Režisérský plán Othella*. Časopis *Divadlo* se vedle plánování provozu divadel a potřeby vytvořit novou dramaturgii her z prostředí dělníků a zemědělců věnoval nejvíce propagaci 'systému' Stanislavského. Čtenář byl informován o právě probíhající diskusi v Sovětském svazu a naši herci posílali zprávy o tom, jak studují podle 'systému' nebo jak se zavádí 'systém' na DAMU.[2] Od roku 1951 vydávala ČSAV další časopis *Sovětské divadlo*, kde se to jenom hemžilo ruskými články o metodě.

2 Při výuce herectví začala první programově používat Stanislavského metodu B. Půlpánová už v roce 1946.

Přijetí 'systému' u nás do značné míry ovlivnila diskuse v Rusku, která probíhala v roce 1950 na stránkách časopisů *Sovětskoje iskusstvo* a *Těatr*. Měla to být výzva nejen pro divadelníky, ale i filozofy a vědce, zvláště fyziology, aby zhodnotili dědictví Stanislavského, jeho ideovost a nesprávné kosmopolitické nebo formalistické interpretace. Za základ 'systému' byl určen řídící neboli hlavní úkol, čili hlavní idea hry, inscenace a hercova výkonu. Byla to reakce na některé poslední žáky Stanislavského z 30. let, mezi nimi pak zvláště na V. O. Toporkova, kteří začali zdůrazňovat význam tzv. metody fyzických jednání a považovali ji dokonce za „vrchol theorie a methodiky divadelního umění na dané etapě jeho vývoje" (Jeršov 1951: 371). Motivoval je k tomu diletantský projev herců v tehdejších schematických hrách, které chtěli učinit věrohodnějšími pomocí prostých fyzických akcí. Kritici této metody to naopak považovali za fetišizaci pouze dílčí části Stanislavského 'systému', za redukci hry herce na svalově reflexivní výkon, což mohlo připomínat zakázanou Mejercholdovu biomechaniku, a za potlačování vědomé tvorby, které podle nich vede k „obnovení buržoasně estétské theorie o divadle bez psychologie, bez prožívání, bez myšlení" (viz Obst 1951: 75). Kritiky tu padaly i na dlouhou a neúčelnou práci za stolem, při níž mluvili herci a režiséři jako na stranické schůzi, zatímco na jevišti byli naprosto bezradní.

Samozřejmě že nikdo nemohl zpochybnit prvořadost onoho veledůležitého řídícího úkolu (*svěrchzadača*), který měl být garantem ideovosti. Aby se tak náhodou nestalo, musel herec s režisérem stanovit ještě navíc 'hlavní hlavní či nejpřednější úkol' (*svěrchsvěrchzadača*), který už nebyl ničím jiným než světonázorovým postojem herce-komunisty. Až druhotným problémem se stala pravdivost a srozumitelnost, a zde byli ochotni kritici metody fyzických jednání částečně ustoupit, pokud bude stanovena taková logika fyzických jednání, která se shoduje s logikou chování lidí v životě. „Jaké znaky má organické a účelné jednání na jevišti? Vyznačuje se tím, že při něm musíme jednat právě tak, jako jednáme v životě. Život na scéně se liší od skutečného života jen tím, že na scéně ukazujeme život v jeho typických projevech" (Toporkov 1951: 92). Šlo v podstatě o imitace životních akcí, např. škrábání brambor nebo zapalování ohně v kamnech, bez jakékoli snahy o obraznou uměleckou formu a dramatickou účelnost v celostné struktuře inscenace. Podobné akce sice mohly u herce vyvolat jakýsi 'pocit pravdy a víry', ale ve skutečnosti se staly jen vycpávkami schematických postav, pohybujících se podle předem určených a valorizovaných hlavních ideových úkolů.

Sovětskou diskusi u nás obsáhle komentoval Milan Obst a rovněž i on zdůraznil, že základem a východiskem se pro naše herce musí stát řídící hlavní úkol: „co je potřebnější u nás dnes, v období výstavby socialismu, v období zostřeného třídního boje? Postavit před herce takový úkol, který mu hru a představení nejen ideově objasní, politicky jej prostřednictvím umělecké činnosti uvědomí, ale dokonce se stane budičem tvůrčích sil." Na závěr pak vyzval české divadelníky, aby poznatky z této diskuse využili nejen pro poučení, ale i „k rozsáhlé, organizované akci studování díla Stanislavského na základě diskuse a k hledání nových metod práce, výměně zkušeností o pracovních methodách jednotlivých režisérů a pracovních

kolektivů, k zvýšení produktivity práce na poli vytváření jevištního uměleckého díla" (Obst 1951: 87).

Jeho přání se uskutečnilo už v říjnu 1951, kdy se konala konference o Stanislavského 'systému' a příspěvky poté vyšly ve sborníku s názvem *Náš učitel Stanislavskij*. Úvodní projevy měli Vladimír Adámek a Eva Šmeralová, přední propagátoři 'systému', kteří v letech 1947–51 studovali GITIS v Moskvě a – jak se říkalo – přivezli nám „Stanislavského v kufru". Adámek učinil studium 'systému' součástí „zostřeného boje na ideologické frontě" a vyznačil úkoly konference: kladné zhodnocení stávajících úspěchů, kritika vulgarizací a vystoupení proti těm, kteří brzdí vývoj našeho socialistického realismu a zavádění Stanislavského. Hlavní úkol a průběžné jednání jsou v tomto smyslu „bdělými strážci ideovosti uměleckého díla, nepřipouštějící jeho zřemeslnění". Šmeralová zase provedla typicky dobovou deformaci národní tradice: tvoří ji herectví prožívání a nikoliv ona druhá linie „vnějšího herectví deklamačního". Také ona prohlásila za základ 'systému' ideovost a dokázala přitom vymyslet snad nejkouzelnější a nejpříznačnější termín – „život ideje v představení".

Poté měli příspěvky zástupci z Realistického divadla a dalších souborů. Realisté si v té době už vytvořili renomé jakési tankové brigády nebo stachanovců a jejich inscenace byly brány z hlediska aplikace metody Stanislavského jako vzor. V příspěvcích ale v podstatě reprodukovali jen to, o čem se diskutovalo v Rusku, takže podle Sergeje Machonina je 'systém' Stanislavského učením o nejpřednějším a hlavním úkolu, čili o tom, jaké je „naše umělecké a lidské poslání jako občanů naší lidové demokracie (nejpřednější úkol), proč, z jakých ideových, stranických, politických důvodů hrajeme tu či onu hru a v té či oné hře (hlavní úkol) a jaké vnitřní síly nás vedou k tomu, abychom splnili oba tyto úkoly (průběžné jednání)". V té době uváděli *Duchcovský viadukt* Vojtěcha Cacha a Gogolova *Revizora*. Byli kritizováni, že Sucharda v *Duchcovském viaduktu* příliš 'fyzicky' a 'neideově' opravuje budík, ale podle Realistů nešlo o samoúčelný fyzický pohyb, nýbrž o jednání ideově „cílevědomé, v hereckém mozku a jeho psýše připravené a zdůvodněné, k jehož provedení je nezbytně třeba zapojení intelektu, citu, fantazie, emocí". Režisér Karel Palouš pak názorně popsal průběh zkoušek *Revizora* od stanovení hlavního úkolu, kde měl soubor jisté potíže, protože v této hře chybí kladná postava, až k vytyčení linie fyzických jednání. Herci museli pochopitelně chodit na zkoušky připraveni jako ve škole.[3]

Propaganda byla při prosazování metody Stanislavského velmi důsledná. Herci z různých divadel byli vyzváni, aby popsali v časopise *Divadlo* – v rubrice „Umělci o své práci" – jak tvoří a pracují na svých rolích podle 'systému'.

3 Když například zkoušeli herci v Realistickém divadle Ostrovského *Bouři*, museli prostudovat tuto literaturu: *Dějiny ruské literatury II*, kapitoly o Ostrovském, z *Dějin ruské literatury I* o Lomonosovovi a Děržavinovi, z *Dějin SSSR* o 50. a 60. letech (19. století), *Vybrané state* Dobroljubova, *O tom, co bylo* od Gercena, Gorkého *Foma Gordějeva* a *Podnik Artamonových*, Leskovovu *Lady Macbeth Mcenského okresu*, *Domostroj* (představující sbírku staroruských patriarchálních pravidel), Ostrovského deníky z cest po Volze, sborník o *Bouři* v MCHAT (základní statě), „Jak pojímat Bouři" od Babočkina. Soubor byl také na sovětském filmu *Bouře* a několikrát navštívil pravoslavný chrám, kde se seznamoval s pravoslavím (viz *Divadlo* 1951: 31).

Dovídáme se tu, že chodili do továren a učili se pracovat na soustruhu nebo zdít na stavbách, takže být hercem v té době znamenalo neustále se učit nějakému novému řemeslu. Ale to nejdůležitější bylo stanovit si 'hlavní' nebo 'hlavní hlavní' úkol a zdá se, že to vůbec nebylo snadné. V Jiráskově *Lucerně* v Divadle S. K. Neumanna si jej nejdříve pojmenovali takto: „V prostém pracujícím lidu byla vždy zakořeněna pokroková, revoluční tradice národa." Ale protože se jim to zdálo příliš obecné a řídící úkol musel mít i perspektivu budoucnosti, vymyslili si nakonec úkol jiný: „Zúčtujme s každou závislostí na nositelích vykořisťovatelského řádu a jejich přisluhovačích" (*Divadlo* 1951: 832). Snadnější to měl Miloš Hala z divadla v Mostě, který si pro zedníka Doubravu ze Stanislavovy hry *Stavěli zedníci* určil tento 'hybný děj': „chci za každou cenu nové způsoby práce, osvojit si je a získat pro ně ostatní spolupracovníky". Pak si roli rozdělil na částečky, našel jejich dílčí 'hybné děje', zvýraznil podstatné, vedlejší odsunul, odhalil podtexty, zajistil vztahy k jiným postavám a pracoval na tom, aby vše, co vykonal, bylo co nejúčinnější. Výsledkem práce jako v továrně bylo dílo, které „při premiéře předal divákú" (*Divadlo* 1950: 695).

Nesmírně obtížné to měli herci s postavami reálných politiků a sovětských hrdinů. Když hrál František Hanus Kirova v *Pevnosti na Volze*, musel si vedle studia dějin VKS(b) několik měsíců pozorně prohlížet fotografie tohoto reálného politika, a Petr Mareš kvůli Budečskému ze Zápotockého hry *Vstanou noví bojovníci* napsal autorovi, který mu odpověděl, že jeho otec byl klidný a vyrovnaný. Když jej ovšem takto předvedl na jevišti, vytýkali mu diváci i kritici, že je málo revolučně romantický. „Já jsem se ovšem držel především autentické zprávy soudruha Zápotockého, a když byl přítomen na premiéře a velmi podrobně rozebíral a kritizoval naše představení, postavě Zápotockého-Budečského nevytkl nic" (*Divadlo* 1950: 567 a 692). Někteří herci se snažili alespoň trochu polidštit schematické postavy, proto sovětské partyzány nebo kolchozníky 'počešťovali' hanáckým nebo slováckým dialektem, ale zase to nebylo správné, protože se v duších některých kritiků okamžitě zjevila apriorní valorizovaná představa krásného a ideálního sovětského člověka: „Počešťovací teorie je opravdovým nebezpečím, protože ve svých důsledcích podporuje netvůrčí pohodlnost a vede nakonec i k bezideovosti" (Kopecký 1950: 920).

Ale stejně komplikované to měli herci, kteří hráli záporné postavy nebo váhající inteligenty. Petr Mareš z Opavy hrál Vorobljova z Rachmanovova *Poležajeva* a aby ukázal reakční tvář tohoto inteligenta, pokusil se jako ve francouzském melodramatu ztělesnit pokřivený charakter zkřivenou figurou, ale ani tak si nebyl jistý, protože divák se mohl nad takovým ubožákem slitovat. „Diskuse po představení mi vyvrátila moje domněnky. Divák mne nenáviděl, odsuzoval, vycítil to, co jsem chtěl" (*Divadlo* 1950: 692). Podobnou radost z divákovy nenávisti měl i Alexej Gsöllhofer v roli Ženíška ze Smažíkovy *Okřídlené palety*: „Podařilo se mi vzbudit v divákovi odpor k této postavě, podařilo se mi ukázat divákovi, jaký vliv má společnost na charakter člověka a jak je hrozné, prodá-li umělec pro slávu sebe a své umění [...] Mnoho nadávek a výhrůžek jsem si odnášel jako honorář za svého Ženíška,

ba na mnoha místech mně ani najíst nechtěli dát ve svém spravedlivém rozhořčení" (*Divadlo* 1950: 69).

Dnes tyto výpovědi vyvolávají veselí i smutek, ale pro herce v té době nebylo snadné pracovat podle takto zdeformované interpretace 'systému', kde na každém kroku čekala 'krátká ideová spojení' v mozku nějakého diváka nebo kritika, který vlastně ani nemusel mít svůj osobní názor, neboť stačilo znát a citovat termíny a věty ze Stanislavského díla. A jestliže ten měl výhrady k herectví představování, musel je najít na jevišti i kritik: „soudruh Vykypěl jako mlynář v Lucerně je přímo prototyp herectví představování. Automatizovaný výkon na několika hotových citových stavech [...] Soudruhu Vykypělovi také vadí to, že je svalově málo pružný a nevěnuje náležitou pozornost svalovému uvolnění," psalo se v materiálu „Mahenova činohra kritizuje svou Lucernu" (*Divadlo* 1950: 861).

Je skutečně zarážející, jak tito režiséři, herci i kritici neviděli, nechtěli nebo nemohli vidět ve vydaných knihách skutečné jádro Stanislavského experimentací a ve svých veřejných projevech až dětsky naivně papouškovali teze podle sovětských časopisů. Stanislavskij se podle nich opírá o materialistický světový názor a o tezi poznatelnosti světa, odstranil mystické závěsy tvůrčího procesu divadelních umělců, jeho učení o sverchsverchzadače čili nejhlavnějším úkolu vede herce k tomu, aby naplnili požadavek divadla jako společenské tribuny; člověk, na kterého se přestal dívat jako na do sebe uzavřenou individualitu, je pro něj bytostí společenskou, v souladu s učením Pavlova poznal, že základní příčina každého lidského jednání leží mimo člověka, že psychický život se formuje a udržuje těmi vzruchy, které dostávají smyslové orgány z vnějšího prostředí i z vlastního organismu a že na tomto základě vzniká jeho metoda fyzických jednání, která neznamená samoúčelné vstávání, sedání, přecházení, zapalování cigarety, ale slouží k realizaci ideje hry atd., atd.

Přitom si mohli přečíst např. v *Dotvoření herce*, že hlavní úkol Stanislavskij přirovnává k tonálnosti, sladění do dur nebo moll, nebo že každý herec má 'své zrno', a proto *„není tvůrčí tajemství jednoho způsobilé pro druhého a nikomu nemůže být dáno jako předloha k napodobení"* (Stanislavskij 1949: 70).

Od revoluce k evoluci

V letech 1948–53 byl Stanislavského 'systém' nadekretován v celém prostoru divadelní sítě od Chebu po Košice. Ale pokud mělo dojít k jeho asimilaci jako metody organické herecké tvorby, muselo být revoluční myšlení, spějící mílovými kroky k 'lepším zítřkům', nahrazeno myšlením evolučním, k němuž skutečně dochází od druhé poloviny 50. let pod vlivem politických změn. Přirozená evoluce jako taková ovšem předpokládá 'umělecký výběr' a jiný 'cyklický čas': zkušenosti Stanislavského budou od této chvíle zajímat tvořivě myslící herce, režiséry, kritiky nebo publicisty, kteří se budou k Stanislavskému 'přiznávat' nebo 'vracet' jako hermeneutové, uvažující

o 'systému' jako o 'učení od pramene' nebo jako o věčném impulzu, který v různých 'daných okolnostech' vede k bohaté různorodosti divadelních a hereckých projevů.

Nyní už nestačilo si přečíst několik kapitol z *Mé výchovy k herectví*, uvidět jednu inscenaci Realistického divadla, rozumět významům slov 'hlavní úkol', 'průběžné jednání' nebo 'fyzické jednání' a nechápat jejich smysl nebo jej interpretovat v duchu stranických sjezdů. Navíc v prostředí, kdy se po údernicku muselo hrát 30 představení měsíčně, neefektivně zkoušet s dlouhými ideovými rozbory a s psaním životopisů, chodit na schůze, semináře nebo do továren. V souborech, kde stále přežíval konzervativismus starších herců, vládl strach z fízlování a bujela budovatelská nezkušenost a naivita mladých herců, kteří se domnívali, že 'systém' je nejpokrokovější technologií, podle níž se dá v nejkratším čase vybudovat socialistické divadlo. V tomto prostředí se logicky mohlo dobře dařit jen rutině a šaržím, což bylo v naprostém protikladu se Stanislavského pojetím organické tvorby.

Povahu evoluce mělo ale i samotné uvolňování se z pout ždanovovské kulturní politiky. Signum 'socialistický realismus' tu existovalo i nadále jako rudé hvězdy na lokomotivách, ale všechny dobové polemiky o proměnách českého divadla názorně ilustrují postupné rozšiřování prostoru k autentické umělecké tvorbě. Na jedné straně přežívala ideologická 'langue', nesená stále více vyprazdňovaným patosem globálního vývojového oblouku k neznámému bodu X, ale doznávající vnitřní proměny např. v tom, že metoda socialistického realismu není pojata už jako jednotný styl, ale společná metoda (analogicky je pak vnímán i 'systém'). Na druhé straně vznikala 'langue' stále přirozenějšího života s 'věcným patosem', kdy 'parole' reprezentovaná budovatelskou písničkou se vytratila a je postupně nahrazena moderní 'parole' – písničkou ze Semaforu. Všechny tyto stále různorodější umělecké snahy v tehdejším českém divadle se vracely k tomuto přirozenému životu. Naprogramované 'inženýry lidských duší' museli proto v divadlech nahradit evolučně tvořící 'brikoléři', sbírající vše, co přinášel reálný život, a montující to do originálních uměleckých skladeb, v nichž pulzoval analogický životní rytmus.[4] Výsledky se tu už nedaly předpovědět jako dříve, přesto i bez stranických usnesení nezůstaly skutečné umělecké osobnosti nevědomé a slepé. Mnozí naši 'brikoléři' takto sebrali a přetvořili Stanislavského 'systém'.

Pro herce i pro diváka to byly situace s 'doublethink', zdvojeným myšlením. I nadále přežívalo myšlení o divadle v kategoriích politiky a politických narážek, jenže paradoxně se až teprve nyní stalo divadlo skutečně politickým, protože již nacházelo spojení s životem. Zde také pramení zvláštní publicistická aktuálnost představení z druhé poloviny 50. let, kdy byl Pleskotův a Lukavského *Hamlet* v Národním divadle z roku 1959 vnímán jako „Hamlet po XX. sjezdu".[5] V celé kultuře je patrná tato dynamická vertikalita: co bylo dříve zritualizovaným dogmatem, bylo nyní zcizováno

4 Pojem 'brikolér' přebírám od C. Lévi-Strausse a F. Jacoba, pojednávajících o evolučním vývoji kultury.
5 Tento slogan použil známý publicista J. Kott pro inscenaci *Hamleta* v Polsku v téže době.

velmi konkrétním a věcným obsahem. Úspěšné inscenace vedly k oživení kritiky a publicistiky, která dokázala spolu s divákem rozšifrovat narážky a vyjadřovat už vlastní soudy o divadle nebo vést autentické polemiky. Vše se tak vracelo k základním svobodám, nutným pro evoluční vývoj kultury. Nevytyčovaly se nové úkoly, ale otevíral se prostor k vyjádření vlastního názoru.

Proměny hereckého stylu

Probíráme-li se dobovými materiály - studiemi, kritikami, programovými prohlášeními a polemikami, odčarovávání zakletého dědictví Stanislavského probíhalo jakoby ve dvou úrovních. Nejprve bylo nutné se vymanit z mchatovského stylu a úzce pojatého psychologického realismu z přelomu 19. a 20. století, který byl v té době prohlášen za jakousi nepsanou normu socialistického realismu. Tvrdilo se sice, že ideový obsah je stejný pro všechny a má být vyjádřený v různých národních formách, ale pakliže byl MCHAT s jeho lidovým a srozumitelným realismem vzorem, byla tím dána do značné míry i forma. Nyní se naopak pomocí různých návratů k avantgardám, naší i sovětské, nebo snahy vyrovnat se s dílem Bertolta Brechta, vrací vědomí historické proměnlivosti divadelního a hereckého stylu, čili nutnosti jeho proměny. A právě tato dynamická proměna stylu vytvářela i pro české divadlo (podobně jako u Stanislavského, když popisuje v *Mém životě v umění*, jak od různých stylových proměn čili „vnějších prostředků" přešel nakonec ke zkoumání herecké tvorby) příznivou půdu pro tolik potřebnou reflexi univerzálních principů herecké tvorby čili „vnitřních prostředků".

V první fázi 'oblevy' se české divadlo v druhé polovině 50. let vracelo k vlastní historii a otevíralo se světu. Nejdříve tu byly návraty k české meziválečné avantgardě, která měla tu výhodu, že byla levicová. E. F. Burian obnovoval své předválečné inscenace, otevíral studio a soustředil kolem sebe kruh moderně smýšlejících dramatiků, režisérů i herců. Posmrtně vyšly studie J. Honzla a pouze kolem J. Frejky vládlo zatím mlčení, které prolomil veřejně až A. Dvořák knihou *Trojice nejodvážnějších*. Ale vcelku se české divadlo již ocitlo v silnějších turbulencích cyklického času a opouštělo projektivní čas socialistické utopie. Nebylo to snadné. Když např. J. Pokorný kritizoval Radokovu inscenaci Osbornova *Komika* za nepokrokový neoexpresionismus, jeho hlas už neměl tu původní energii 'inženýra', který chce vést české divadlo k vysněnému bodu X, a z jeho slov zní docela přirozený údiv nad 'brikoláží' tehdejšího divadla: „Napřed naturalismus, potom moderna, potom neonaturalismus, potom neoexpresionismus: naše divadlo má v posledních desetiletích pohyb v kruhu, nikoliv vývoj kupředu" (Pokorný 1958: 469).

Otevíral se horizont i na ruskou avantgardu, kde bylo možné si vzít stejný vzor levicové orientace jako u naší avantgardy. K. Martínek psal objevné články o Mejercholdovi, Tairovovi nebo Vachtangovovi a český herec měl možnost se seznámit vedle Stanislavského herce prožívání a Burianova

syntetického herce, který musel umět mluvit, zpívat a tančit, i s hercem biomechanickým, který hloubil svůj tunel za záhadami hercovy tvořivosti jako Stanislavskij, jenomže z opačné strany, od fyziologické stránky hercova projevu. A to nebylo všechno. Do českého prostředí pronikly i zprávy, že Stanislavského pěstují a po svém vykládají i v kapitalistické Americe a Anglii. Tím padl ideologický argument, že Stanislavskij je vhodný jen pro pokrokové socialistické divadlo. Z východního Berlína pak zamotal českému divadlu nejvíce hlavu vždy střízlivý a věcný Bertolt Brecht.

Impulz Brechtovy koncepce divadla si žádá samostatnou studii. Zatím jen strohé konstatování: Brecht podobně jako avantgardy pomáhal v návratu k zveřejňované a nikoliv utajované divadelnosti. Ale Brecht navíc svým kritickým postojem obnažoval melodramatickou tendenci v poetikách realismu, včetně socialistického, neboť i tento realismus honbou za lidovostí v podstatě uzavíral tajnou dohodu o apriorním souladu mezi jevištěm a hledištěm, kdy divadlo pouze ilustrovalo očekávané stereotypy hrdinů a jejich nepřátel, které se odtrhují od reálného života a fungují jako falešné vědomí. V tomto smyslu se schémata budovatelské hry, operety nebo amerického westernu zase tolik nelišila. Měla jen tu nevýhodu, že divák po nějakém čase už nechtěl, aby ho divadlo vychovávalo, ale bavilo. Přesně to později pojmenoval Jan Císař: „Sedmnáct let mluvíme o výchovné funkci divadla. Po těchto 17 letech zahraje jedno divadlo banální operetku - a má vyprodáno... To je především svědectví o konci iluze, že všichni musí být divadlem vychovávání" (Císař 1965: 4). Brechtovo divadlo bylo ovšem náročnější a chtělo jakousi syntézu: diváku v hledišti bav se, ale i přemýšlej! U nás ale takto pochopilo jeho dílo zatím jen málo divadelníků a Brecht byl zpočátku se svým zcizujícím herectvím pojat většinou jen jako beranidlo proti mchatovskému stylu herectví prožívání. V divadlech se vedly nekonečné diskuse jak hrát: podle Stanislavského, emotivně, nebo podle Brechta, intelektuálně? Ve skutečnosti, jak je to patrné z úvah Jana Grossmana, šlo o víc, neboli o to, že divadlo končí až v hledišti a podle toho se volí i technika hry. Jestliže v našich hledištích seděli při budovatelské hře stejně jako při operetce diváci podléhající iluzi, že jedinec žije ve svém uzavřeném centru světa, v stereotypu budovatelském či měšťáckém, Brechtovo divadlo nyní nabízelo zobrazení jedince otevřeného, vstupujícího do kontaktu s jiným v dynamicky se měnících dějinách. Pro herce to pak znamenalo hledat jinou proporci mezi herectvím prožívání a představování, čili mezi zaměřením na partnera hry a na hlediště.

Všechny tyto impulzy z vlastní historie i ze světa české divadlo a herectví potřebovalo, i když se tak dělo pod zdviženým prstem, varujícím před nebezpečím kosmopolitismu nebo před ničením tylovské, jiráskovské, vojanovské nebo vydrovské tradice. Skončily celostátní konference s předzjednanou jednomyslností a začínaly aktivy s osobitými polemickými postoji a názory. Dnes máme tendenci podceňovat podobné aktivy, ale i když byly řízeny shora právě založeným Svazem československých divadelních umělců (SČDU), staly se platformou uvolňování vnitřní energie, kterou bylo české divadlo po minulých chudých letech doslova obtěžkáno. To už nebyly

kampaně ve stylu „Náš učitel Stanislavskij", ale potřeba vlastní a přirozené sebereflexe nad stavem českého divadla a herectví.

V lednu 1961 se konal Aktiv o herectví, který byl přijat neobyčejně spontánně a s velikým zájmem hereckou obcí, což dokládá potenci dalšího vývoje a chuť k proměně divadla. Předcházely mu některé články v *Divadelních novinách* a následně vyprovokoval i diskusi o proměnách herectví na stránkách časopisu *Divadlo*. O Stanislavského 'systému' se tu toho napovídalo hodně, ale už jinak. K některým tématům se ještě vrátím, nyní si nejprve všimněme dvou polemických příspěvků J. Kopeckého a J. Grossmana k otázce nového hereckého stylu. Oba přistoupili k problému z odlišných hledisek – první nadále začleňoval proměnu herectví do globálního vývoje socialistického umění, druhý naopak vycházel z konkrétních změn, které se odehrály v tehdejší společnosti. Máme tu tedy příklad již zmiňovaného dvojího způsobu myšlení o divadle a herectví v té době.

Kopeckého zajímá proměna hereckého stylu určité epochy: mluví zde o stylu antickém, alžbětinském, klasicistickém, 18. století, o hereckém stylu psychologického realismu a socialistické epochy. Provádí tak globalizující oblouk 'velké historie' po sobě následujících formací s konečnou fází socialistického stylu. Přitom uznává, že dnešní herectví se mění, směřuje „k výrazu spíš tlumenému než patetickému. Snaží se vyjadřovat úsporně; nechce se divákovi vtírat; chce působit věcnou sdělností, konkrétní faktickou obrazností" (Kopecký 1961: 569), což se dalo doložit na výkonech R. Lukavského, M. Vášové, K. Högera a dalších. Upozorňuje přitom ale na nebezpečí šedivosti a civilismu (*understatement*), kdy např. herec vyznává lásku ležérně s cigaretou v ústech. Odvolával se přitom na německého kritika S. Melchingera, který tvrdil, že tento „ledničkový styl" se sem dostává z Ameriky. A tím celý problém poněkud zideologizoval: takové herectví totiž nepatří do socialistické společnosti, je nepatetické a jenom „měšťák už dnes není schopen elánu: dávno vyhořel". V socialismu musí herec být „nositelem téže aktivity, která proměňuje život", jeho kroky „řídí poznaná zákonitost materiálního světa" (Kopecký 1961: 571 a 572). Hrdinný patos tohoto herce musí být přitom věcný a účelný.

Socialistické herectví tak mohlo vzniknout jen tam, kde existuje progres a kde herec pojímá postavu jako *prostor, v němž se odehrávají dějiny*. Na této cestě za proměnou může podle Kopeckého pomoci 'tradičně' i Stanislavskij, jehož „systém není nic jiného než pokus podřídit nevědomé vědomému a ovládnout talent herců, aby pracoval v souhlase s 'hlavním úkolem'" (Kopecký 1961: 572). Jak vidíme, změnil se sice tón polemického příspěvku, ale schéma herce, který se nesmí uzavřít do sebe s nepatetickou civilností, nýbrž musí být vykloněn k budoucnosti, odkud čerpá dějinný patos, bylo stále příliš abstraktní.

Grossman reagoval na Kopeckého článkem „Síla věcnosti" a jeho východisko bylo odlišné, řekněme 'evoluční': zajímal jej organický vývoj ve společnosti a divadle bez tlaku globalizujících společenských zákonitostí, vůči kterým byl skeptický už po roce 1945 a nadělal si tím mnoho nepřátel. Nyní, poučený právě studovaným Brechtem, o kterém napsal několik významných studií, zaujímá kritický postoj a jako by se spolu s ním ptal: „A proč potřebuje socialistické herectví hrdiny? Neměl by být herec nejdříve vnímavým a kritickým pozorovatelem života, kde se pod přežívajícími společenskými rituály a obřady rodí jiný, střízlivější a pravdivější postoj k životu?"

Jako citlivý fotografický film nejdříve zaznamenává a popisuje proměny v reálném životě lidí a v kultuře. Proč Lukavského Hamlet byl tak střízlivý a racionální? Proč se opět spolu s avantgardami vrací zdivadelnění divadla? Proč mladí lidé používají v hovorové řeči strohé a střízlivé výrazy? *„Jestliže se dnes v dramatu a na divadle něco mění, nejsou to jenom postupy a formy, ale i samo podhoubí..."* Doba po válce a halasném proklamování hesel vystřízlivěla, je analytičtější a účinnější, neboť pravdivější je samo svědectví nebo dokument. *„Co jiného než věcnost je energie, s níž umění strhává idealistický výklad historie* [čili i globalizující oblouk Kopeckého, pozn. J. H.] *a odhaluje hmotné příčiny dějinných procesů na námětech neučesaných a často brutálních"* (Grossman 1961: 582). Věcnost je protipatetická ve smyslu nebýt sentimentální a nepoužívat neúčelnou psychologickou drobnokresbu nebo hromadění fyzických činností jako vycpávek schematických postav. Pokud jsou v současném životě věcnost, analytičnost, střízlivost – ony signály proměny 'langue' moderního života –, musí je herec akceptovat, aby s hledištěm vedl dialog, jehož základem jako při používání běžného jazyka je, že rozmluva k porozumění je založena vždy na skrytém 'předrozumění'. A neplatí to jen o divadle politických narážek, kterým se tehdejší divadlo nemohlo vyhnout. Přirozenost hercova, o niž tu šlo, byla odkrýváním nového vnímavého a citlivého postoje vůči tomu, co se vůbec dělo ve společnosti. Nový herecký styl proto neznamenal ani tak nový způsob napodobování nebo změnu mchatovské poetiky na brechtovskou, styl prožívání na představování nebo zcizování, ale především proměnu tohoto osobního postoje.

„Herec je vytržen z kukátkového jeviště celkovým rozsahem a zaměřením své práce: je zároveň hercem filmovým, rozhlasovým, předčítajícím a komentujícím. Vstupuje do intimnějšího svazku s divákem nejen na plátně, televizním a analogicky divadelním detailem, tedy spíš formálně – ale i obsahově a dramaturgicky: povahou hraného materiálu" (Grossman 1961: 583). Je to tedy herec brechtovsky decentrovaný, přitom ale existenciálně musí zůstat středem divadla nebo dalších médií. Ale právě k takové proměně došlo nejprve v životě: na jedné straně si člověk musel uchovávat své „existenciální centrum",[6] onu schopnost vést dialog se světem z vlastní pozice, na druhé straně vstupoval do stále složitějších mezilidských vztahů a bral na sebe rostoucí počet situačních sociálních rolí. Postavení herce na jevišti je přitom modelem tohoto decentrovaného – podle H. Plessnera „excentrického" – postoje: na jevišti zůstává jako člověk svým centrem, postavou je vykloněn do hlediště. Je vždy v podvojné situaci hry a dramatu a v podvojném zaměření k partnerovi a divákům.

V době MCHATu a Stanislavského, kterého Grossman považuje za klasika, dovršujícího geniálním dílem období psychologického a iluzionistického

6 PLESSNER, H. *Die Frage nach der Conditio Humana*, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976.

divadla, byla hra herce ještě silně založena na pojetí postavy jako charakteru s pevnějším centrem, který herec budoval od expozice po závěr v různých proměnách na základě psychologických motivací jednání. Analogicky tehdejšímu dramatu nebo románu, kde osud a charakter spolu souvisel a do sebe se uzavíral. Současný herec už nemohl takto hrát postavu a naivně ukazovat, že ji nehraje, ale žije, čili že o ní všechno ví, protože ji sám stvořil. V jeho hře se musela objevit dynamicky se měnící distance vůči dramatické či divadelní situaci, opřená vždy o jeho existenciální centrum, ono Stanislavského „existuji". Mohl pak podobně jako v té době R. Lukavský některé momenty svého Hamleta prožívat a zaměřit se tím 'k centru', ale jindy mohl být vůči němu kritický a pohlížet na něj jakoby ze strany. Mohl se otáčet do hlediště nebo jako v Laterně magice k nafilmovanému partnerovi. Tím přestával být naivní, stával se vědomým, protože nechtěl, aby jej identifikovali s postavou, kterou hraje. To by totiž znamenalo, že divák si jej 'vydefinuje' jednou provždy, a on už chtěl být či zůstat sebou, chtěl zůstat rozpoznatelným a jiným než všechny role, které hraje.

Asi takto můžeme z Grossmanovy studie vyčíst základní model nového herectví, které on sám blíže konkretizoval a ilustroval různými příklady. Patrný je u něj především vliv Brechtovy koncepce herectví, kterou chápe nikoliv jako novou módu nebo náhražku za herectví prožívání, ale dešifruje samotnou její esenci. *„Věcnost tu spočívá v nahrazení souvislé psychologie charakterizační zkratkou, která vzniká odpozorovanou a přesně reprodukovanou gestací, a ta je teprve ozvláštněna a zaostřena, stávajíc se tak pravdivější než pravda sama"* (Grossman 1961: 584). Takové herectví nacházel i v režiích A. Radoka nebo na právě vznikajících malých scénách. Všude bylo totiž přítomno *„trvalé napětí nejméně dvou pólů, a z něho pramenící dynamika; drastická skutečnost vyniká teprve chladným podáním; básnivost filmu je dána teprve montáží syrově věcných dokumentů; střízlivost a koncentrace obnovuje rozevlátá a mnohomluvná díla; nadosobnost a 'historičnost' jednání vzniká, až když toto jednání postihneme v jeho 'všední', konvenční poloze; potlačený cit je prudší než cit otevřeně se vylévající"* (Grossman 1961: 585). Jako v životě s jeho větší dynamikou a rytmem, kde se stále více zvěcňovaly mezilidské vztahy, jimiž se člověk musel seberealizovat, ale přitom se snažil uchovat si v sobě 'centrum' možná daleko cudněji. Ocitl se v dramatickém světě, kde si k uchování vlastní identity musel na sebe navlékat téměř proteovskou pohyblivost klauna.

Divadelní novověk: potřeba organického souboru a laboratoře

Jméno Stanislavského se logicky objevovalo daleko častěji než v diskusích o proměnách hereckého stylu tam, kde šlo o samotnou dílnu herecké tvorby. Stanislavského metoda zbavená ideologického nánosu se i u nás začala hermeneuticky číst, promýšlet a uznávat jako pokus jejího autora vyjasnit

principy herecké tvorby, které by mohly mít obecnou platnost. Současně se projevilo i logické 'omezení' její aplikace, tj. že 'systém' dokážou správně aplikovat jen herecké osobnosti a jeho četba musí mít formu osobní rozmluvy, která nikdy nekončí.

Mnoho hereckých a režijních osobností rozčilovalo netvořivé zavádění 'systému' už v letech 1948–53, proto tehdy vznikala i četná napětí. Na tapetě byli zvláště mladí herci z Realistického divadla, kteří se stali jako stachanovci vzory pro všechna ostatní divadla a museli se proto bránit v té době povinnou sebekritikou: „Ale vidíme zároveň jasně, že jsme nešli jako herci dost důsledně za poučením o hereckém mistrovství právě sem, k vám, do Národního divadla, že jsme se nezačali učit také u Štěpánka, Průchy, Vydry, jako se učíme u Stanislavského" (Prokoš 1952: 805).

Dogmatické přijetí Stanislavského pochopitelně deformovalo také tvorbu režiséra, který byl ideovým strážcem představení a měl za úkol jen ilustraci dobových tezí. Mnozí herci byli proto překvapeni, když k nám přijeli hostovat ruští režiséři – 1952 A. V. Sokolov v Lavreněvově *Přelomu* v Divadle čs. armády, 1953 V. F. Dudin v Gorkého *Nepřátelích* v Národním divadle a 1954 A. D. Popov ve *Vichřici* Billa-Bělocerkevského v Divadle čs. armády. Po Sokolovově inscenaci se O. Krejča otevřeně pustil do všech vulgarizátorů herecko-režijní tvorby a Stanislavského. *„Jejich ideová vyspělost má obvykle kořeny nehluboké – začíná a končí frází – v práci, v díle je neobjeviš. Tito lidé pak šíří ve svém okruhu, jak uvnitř divadelních organismů, tak kolem nich, vulgarizátorské tendence, dusí život divadelních organismů, nasazují na něj neprodyšné šablony pracovní i organizační, diktují, 'přesvědčují' obviňováním a zastrašováním"* (Krejča 1952: 444). Sokolov totiž neteoretizoval, ale snažil se herce citově nakazit, vyvolat v nich subjektivní prožitek. Ukázal nutnost a potřebu umělecké režie, po níž herci toužili jako po ústřední síle, která dává smysl jejich kolektivní tvorbě. Na zkouškách se zbytečně nediskutovalo o jednotlivých termínech 'systému', přesto měli herci dojem, že je to 'podle Stanislavského'. „Nemluví o systému Stanislavského, a celá jeho režie je promyšlenou, živou a tvořivou aplikací 'systému'," s údivem napsal o Dudinovi S. Machonin (Machonin 1954: 515).

Krejča jako už známá herecká osobnost a budoucí režisér čechovovské linie neměl potřebu se veřejně hlásit ke svému učiteli. Patřil k mnoha dalším hercům a režisérům nastupující střední generace (R. Lukavský, J. Pleskot, A. Radok a mnozí další), která od druhé poloviny 50. let provedla dosti zásadní obrat také v interpretaci dědictví Stanislavského. V citované diskusi o proměnách herectví v časopise *Divadlo* vystoupil s článkem „Herec není sám" a aniž by citoval jeho jméno v každém odstavci, napsal pouze, že Stanislavskij odkryl 'věčné zákony', analogické zákonům Newtona nebo Keplera, které pro oblast herecké tvorby je třeba znát a respektovat. Více jej v té chvíli ale zajímala východiska a předpoklady k umělecké hereckorežijní práci; jeho výpověď je tak v jistém smyslu programem, který právě realizoval přímo v Národním divadle. Podle něj se divadlo musí nejprve stát skutečným organismem, aby v něm mohli herci s režisérem i dramatikem profesionálně pracovat v ničím nerušené a evolučně pojaté atmosféře.

Postihl tak něco, co je v Stanislavského dědictví skryté, ale bez čeho jeho zkušenosti nemají smysl, tj. že tvorba je neustálý proces nebo cesta, na níž existují pouze různá zastavení. *„Zdá se mi, že naše herectví má trvalý sklon znovu a znovu dosnívat svůj nadšený, leč málo profesionální obrozenecký sen. Profesionalismus je spíše znervózňuje než přitahuje. Nahrazuje jej rádo řemeslnou machou, protikladem profesionální tvořivosti. Minulé i přítomné snahy po metodickém vyjasnění a zpevnění tvůrčích postupů bývají sice přijímány s nadějnou ochotou a obětavě se na nich pracuje, leč obvykle bez dlouhého trvání a trvalejších důsledků. Často se bez jediného protestu kapituluje před vnějším zásahem nebo před zklamáním z výsledku ne dost rychlého. Neboť jednotný názor na funkci a podobu divadelního umění je v souborech zjevem více než vzácným... V tradicích našeho herectví se sice najde obhajoba čehokoli, ale vzor dlouhodobého systematického úsilí na díle jednoho druhu, na umění jednoho slohu – takový vzor v ní asi nenajdeš“* (Krejča 1962: 14). Všimněme si, jak tato citace obsahuje věcný a přesný výklad pojmu 'systém': nejde přece o uspořádaný soubor technik a pouček, nýbrž o 'systematické úsilí', které znamená nekončící hloubení tunelu s analýzou a korekcí omylů a nikoliv snadné profrčení již hotovým tunelem.

Krejčovi tak nejde o proměnu herectví jako stylu, nýbrž o podmínky a způsob tvoření. Herec je závislý na režisérovi, dramatikovi, ale především se musí změnit celý kolektivní duch, neboť v něm pramení spontánní zdroje energie a impulzy k vlastní tvorbě. *„Tento pohyb, toto aktivní hnutí mysli, to je zárodečný vnitřní obraz. Vnitřní obraz lidské aktivity [...] přerůstá v obrazový proud“* (tamtéž: 15). Organický divadelní soubor má v sobě vždy přísnou disciplínu a ta, je-li všemi přijatá a akceptovaná, stává se paradoxně zdrojem spontánní energie.

Čtete-li různé úvahy Alfréda Radoka v rámci diskuse o proměně herectví a těsně po ní, nabýváte dojmu, že Radok jakoby kopíruje vývojovou cestu 'života v umění' Stanislavského. Sám (ve stati „Divadelní novověk“) říká, že dříve experimentoval, dělal skandály, na nějakého Stanislavského se neohlížel, ale pak si přečetl jeho knížky: *„A víte, co je na tom nejhorší? Že teď už nemohu v divadle oslňovat a že toho nelituji“* (Radok 1962[b]: 33). Jeho studie „Patologie herectví“ (1962[a]), vedená formou dialogu s hercem, je obligátním začátkem metody, tedy rozpoznáním a očistou od stereotypů a šarží. Vystupuje tu postava Karla Jabulky, která je svým uměním předstírat a vyplňovat vžité rituály zvětralým obsahem přímo vzorem herecké patologie, které se musí zbavit i české herectví.

„Poznatky, které Stanislavskij shromáždil o vytváření skutečnosti umělé, jsou nepřeberné. Některé – použity v praxi – pomáhaly vytvořit náš divadelní novověk [...] Divadelní novověk začíná tam, kde dramatické postavy jednají“ (Radok 1962[b]: 28 a 29). Chce-li herec proměnit dynamické prvky ze života na umělou jevištní skutečnost, musí na rozdíl od dlouhých analytických výkladů uvěřit příčinám a důsledkům své dynamické akce. Žijeme v době, kdy je náš život ovládnut diskurzívním myšlením, které chce vše uspořádat, zabalovat do hesel a pojmů a bere to jako rozumné. Je to jakýsi podivný stroj v nás, který život redukuje, zbavuje jej tajemství a chuti. Všechno vnímáme jen

obecně, už nevidíme věci bezprostředně jako dítě, ale jako slova nějakého slovníku. Mezi člověkem a životem je filtr, který nás nutí říkat „rozumím!“, ačkoliv ještě předtím bychom měli říkat „věřím!“, neboť právě to umožňuje dynamiku akce. *„Herec pocitově především uvěřil vztahům jedné bytosti ke druhé, či vztahům těchto bytostí k předmětům, které jsou na jevišti [...] Je třeba zdůraznit, že herec uvěřil pocitově. Rozumem nepřestává vnímat skutečnost umělou. Toto dvojí vnímání je souběžné, i když přísně oddělené a jinak zaměřené. Herec zaměřuje své 'věřím', tj. vnitřní prostředky, ke všemu, co je v prostoru jeviště. Vnější herecké prostředky, jako je např. technika dechu, výslovnost, gesta, prostorové aranžmá atd., zaměřuje k hledišti“* (Radok 1962[b]: 29).

V Radokových úvahách je tak jasně vyznačená dvojí intencionálnost herce, tato základní vlastnost divadla: herec zaměřuje své vnitřní prostředky k partnerovi a vnějšími prostředky se zaměřuje k hledišti či kameře. Za tímto dvojím intencionálním rozdvojením a zaměřením se vlastně ukrývá i známá polarita herectví prožívání a představování, od Diderota k Stanislavskému a poté k Brechtovi tak často diskutovaná jako protiklad a nikoliv jako dvojí, právě že 'paradoxní' zaměření hercova chování. Prvním zaměřením je konkrétní osobnost herce zakotvena vždy v 'absolutním', v tom, co se dá uchopit pouze aktem víry, druhým se herec zaměřuje či spíše artikuluje svůj způsob jednání v konkrétní situaci tak, aby byl pro diváka srozumitelný. *„Technika vnitřních prostředků je pro všechny obory, tedy i pro všechny herce naprosto stejná. Ta druhá technika, jak zachází se svými vnějšími prostředky, ta je naprosto rozdílná. Z historického hlediska je zajímavé, jak se technika vnějších prostředků mění“* (Radok 1963: 31). Prší a všichni lidé tohoto světa nechtějí zmoknout, ale toto fyzické jednání se dá vyjádřit různě, protože každý smyslový zážitek se dá segmentovat a poté smontovat nekonečně možnými způsoby. Před kamerou pozvednu oči, tvrdí Radok, na jevišti udělám dva kroky vzad. V manéži by klaun asi roztáhl děravý deštník. Ve všech výrazech ale musí být organické zrno, „věřím, že prší“, které Radok spojuje s vnitřními prostředky.

Radok u nás v té době velmi osobitým způsobem rozvíjel mnohé poznatky Stanislavského, v tomto případě jeho poznatek o dvojí linii herce a role, kdy nejde o nějaké statické sebestředné uvědomování si „toto je Polonius“ a „toto je divák“, nýbrž intencionální volní akt zaměřený k dvěma realitám: k realitě dramatu a realitě hlediště. Přičemž je jasné, že tato podvojnost se koná ve skutečnosti jediné, divadelní. Jen tak je totiž možné, aby se Radokovo dvojí zaměření stalo aktem existenciálním, tedy *„bytím spolu s realitou“*. Nepřicházíme – herci i diváci – do divadla ze světa, který by se skládal ze dvou a v naší předzkušenosti zcela odloučených alternativních světů nebo realit. Přicházíme a zůstáváme v jediném a společném světě, tentokrát divadelním, a jen díky tomu v divadle i přesto, že jsme jakoby rozdvojeni, dokážeme všemu, jak konstatuje Radok, *„uvěřit pocitově“*. To pak u herce souvisí také se svalovým napětím, pamětí, představivostí, pozorností atd. Nemusíme pokračovat, stačí si otevřít knihy Stanislavského.

Od Diderota bude asi herectví spojeno na věčné časy s paradoxy. Jde ale o to, abychom jejich dva konce od sebe pouze neoddělovali a poté z nich

nedělali směry, styly nebo způsoby hry, nýbrž se naučili je brát v jednotě protikladů a nechat je dramaticky jiskřit na nespočet způsobů. Nedělo se tak v nekonečných analytických diskusích 'podle Stanislavského', dělo se tak nyní u každého vynikajícího hercova a režisérova výkonu, v tomto případě při práci Radoka s herci. Radok byl jedním z těch, kteří dokázali vyčerpat z paradoxů co nejvíce. S dvojím zaměřením hereckých prostředků experimentoval i v Laterně magice, kde kupodivu divák 'pocitově uvěřil' jednání a vztahům konferenciérky živé i nafilmované. Neudělal nic víc, než že 'uvěřil' podle Stanislavského poznatku o sugesci a autosugesci, které jsou možné díky podobnosti příčin a účinků nějaké reálné akce k akci jevištní, protože tu první si uchováváme ve své paměti (těla i vědomí). Na základě této podobnosti pak režisér a herec mohou vytvářet nejrůznější formy divadla, filmu nebo Laterny magiky. A je skutečně škoda, že Radokův pokus o laboratoř k výzkumu základů divadelní kreativity přesně v duchu jeho přemýšlení o vnějších a vnitřních prostředcích neměl pokračování. Po Stanislavském ji dnes potřebuje každé divadlo, protože od něj začíná 'divadelní novověk'.

Radok stejně jako Krejča nebo mnoho dalších herců, režisérů, kritiků a publicistů, kteří se zúčastnili 'proměny herectví' na přelomu 50. a 60. let, se tak jednoznačně přihlašují k Stanislavského výzkumu organické tvorby jako k pobídce projít stejnou evoluční cestu tvorby a experimentace. Znamenalo to často opakované tvrzení, že každý si musí vytvořit vlastní 'systém'. „*To znamená, že musí sám v sobě nejprve objevit překážky a zábrany stojící v cestě kouzelnému slůvku 'věřím'. Musí svádět sám se sebou těžký zápas, a to bez přestání a při každém novém pracovním úkolu. Umění je od slova uměti. Běda těm, kteří si tento pojem vykládají jako něco dokončeného*" (Radok 1962[b]: 33).

Mezi herci byl jedním z hlavních iniciátorů takto pojatého dědictví Stanislavského Radovan Lukavský. Jeho role na Národním divadle (Hamlet nebo Vocilka) byly dokladem dobové proměny herectví a totéž dokládal i razantními projevy na Aktivech o herectví (další se konal v roce 1965) a články v časopisech. V roce 1963 vydal na Slovensku *Monology o herectví*, které jsou ve skutečnosti dialogy s utajovaným partnerem a jsou laděny v dobovém duchu otázek, na které nejsou v herectví nikdy zcela hotové a konečné odpovědi. Dokládá to i jeho paradoxní tvrzení, že Stanislavským bylo herecké umění „odtajemněno", přičemž o několik stránek dále autor dodává, že i nadále zůstává tajemstvím, např. u hercova pocitu 'existuji': „Kolikrát se mi zdálo, že tomuto slovu rozumím, že i já 'existuji' – že mi tedy Stanislavskij už nic nového nepoví. Než jsem pochopil, z jaké výšky, z jakého asi vrcholu se tu ke mně mluví" (Lukavský 1963 [a]: 123). V článku „Živý průsečík", kde se pokusil shrnout všechny problémy kolem dědictví Stanislavského, si položil otázku, jak to u nás v roce 1963, kdy už odvanul patos 'proměny', se Stanislavským vlastně je (viz Lukavský 1963 [b]: 18n). Dochází k poznatku 'přirozeného výběru'. V mnoha divadlech po něm zůstaly anekdoty, na zkouškách se už nedeklamují jeho poučky, ale mnohé přešlo do krve celého českého divadla. Dokladem toho byly zkoušky v divadlech, snahy o organické soubory a ansámblové herectví, potřeba experimentovat

apod. Už nemělo smysl ani diskutovat, zda je Stanislavského metoda univerzální či nikoliv, protože se 'systém' stal spíše mapou, podle níž se herec orientuje, ale cestovat už musí sám. Samozřejmě, vždycky bude víc těch, kdo časem na mapu zapomenou a nechají se vozit cestovní kanceláří.

Ve svém článku věnoval Lukavský dost místa také divadelní pedagogice. Na DAMU se konala konference o proměně herecké výchovy už v roce 1957. Kriticky i sebekriticky se zhodnocovaly chyby, na nichž měli velký podíl nezkušení herci Realistického divadla, V. Adámek a E. Šmeralová, kteří k nám přivezli Stanislavského jako náš vzor, ale konference stejně jako pozdější aktivy nechtěly být a nebyly soudem nad nedávnou minulostí. Tón konference udávalo přesvědčení, že na DAMU musí učit opět herecké osobnosti, schopné ovládat 'umění paměti' jako tvořivé anamnézy, neboť „Stanislavského může plně pochopit a interpretovat pouze ten, komu jeho spis jen připomíná a upřesňuje věci známé z vlastní tvůrčí zkušenosti" (Lukavský 1963 [b]: 23).

Dědictví Stanislavského bylo českým divadlem znovu přijato na přelomu 50. a 60. let, nyní už nikoliv 'revolučně', ale jako otevřený horizont, jehož hranice si už musel vyznačovat každý herec, režisér nebo soubor sám a vždy znovu. Byly z něj setřeny přežilé okolnosti kolem jeho vzniku, tj. mchatovský styl, i jeho nedávná dogmatická interpretace. Došlo tak opět k přirozené strategii zapomínání a znovuobjevování, která patří k normálnímu vývoji organické kultury, kdy sice nikdo už nepíše klínovým písmem, ale můžeme jej znovu objevit a něco se dozvědět, protože není zapomenuto. U dogmatického přijetí Stanislavského tomu bylo ale jinak: ačkoli byl 'systém' halasně vnucován všem, byl ničen ve svém původním smyslu, a tedy skutečně 'zapomínán', neboť strategie jeho násilné ideologické instrumentalizace odebírala naší divadelní kultuře mnoho z její alternativnosti a podtínala nevyužité možnosti. Platí to i pro tehdejší 'návraty' k Tylovi, Jiráskovi nebo Smetanovi, kde vlastně nešlo o skutečné 'návraty k pramenům', ale ve jménu pokroku o zakomponované ničení, z něhož se u mnoha osobností naší kulturní historie leckdy neumíme vzpamatovat dodnes.