

# Jan Hyvnar

## *O českém dramatickém herectví 20. století*

AMU  
KANT  
Karel Kerlický  
pro AMU v Praze 2008

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 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 přívlasky – nový, fantastický, pokrokový, proletářský či monumentální realismus. Poté ale všechn tento chaos sjednotil přívlask, 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 Gronskej, 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 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. Příkazovalo 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 deklamací.

### *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 herecům a prolnutí fáze tvorby a recepcce 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 zůstat v něm časem nesmazatelné stopy*“ (Stanislavskij 1946: 36).

Tento prožitek herce a diváka je nevšední a nekaždodenní, čili zba-vený 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 vytěšňuje 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 recepcce 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 vyrostě 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 schémata 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 pohltnout a uspořádat původní hercův 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 poesii*“ (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 poslušni prvého přikázání – ideovosti, a proto byli nuceni diváka vychovávat a tím i zápasit o lepší budoucnost. „České divadlo má konečně splnit své poslání, vytyčené 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 nevyklučuje 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 myslí 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 hercova 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

studii 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.<sup>1</sup> 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 MČHT do Prahy v roce 1906. Velký úspěch mělo pak vydání jeho knihy *Můj život*

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

edice **disk** velká řada – svazek 6.

RÍDÍ REDAKČNÍ RADA ČASOPISU DISK

## **Jan Hyvnar – O českém dramatickém herectví 20. století**

PŘIPRAVIL VÝZKUMNÝ ÚSTAV DRAMATICKÉ A SCÉNICKÉ TVORBY DIVADELNÍ FAKULTY AMU  
PRO CENTRUM ZÁKLADNÍHO VÝZKUMU AMU V PRAZE A MU V BRNĚ

Odborně posuzovali Jaroslav Vostrý a Josef Herman

Obálka, grafická úprava a sazba Martin Radimecký

Obrazová příloha Zuzana Sílová a Milan Šotek

Redakce a rejstřík Milan Šotek

Odpovědná redaktorka Zuzana Sílová

Vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, Praha 6

pro Akademií múzických umění v Praze

Tisk Protisk, s. r. o., České Budějovice

První vydání

Praha 2008

Doporučená cena včetně DPH 240 Kč

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

<http://casopisdisk.amu.cz>

[www.kant-books.com](http://www.kant-books.com)