

Havlíčková Kysová, Šárka

Život lidského ducha v herecké tvorbě

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 225-229

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-14>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78964>

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

Access Date: 21. 02. 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.

Život lidského ducha v herecké tvorbě

Šárka Havlíčková Kysová

Maria Shevtsova. *Rediscovering Stanislavsky*. Cambridge: Cambridge University Press: 2020. 288 s. ISBN 978-1-107-60703-3.

[orientace]

Emeritní profesorka Goldsmiths, University of London Maria Shevtsova je i české teatrologii známá jako odbornice na divadelní režii 20. a 21. století, především evropskou a severoamerickou, a na ruské divadlo. Kromě jejích svěžích analýz a editorského vhledu v knize *Fifty Key Theatre Directors* (MITTER and SHEVTSOVA 2005) nebo v její monografii zaměřené na tvorbu Roberta Wilsona (2018) stojí za pozornost její interdisciplinární práce, například v oblasti sociologie divadla, např. (SHEVTSOVA 1989).

Nejnovější kniha Shevtsové proklamující v titulu znovu-objevování (*rediscovering*) K. S. Stanislavského není biografií v tradičním slova smyslu. Po krátkých úvodních textech (předmluvě, poděkování a ediční poznámce) následuje pět tematicky specifikovaných kapitol a „Epilog“, v němž autorka jasně vymezuje a zdůrazňuje pozici, z níž se ke Stanislavskému osobně i pro čtenáře obecně historicky vrací. Snaží se alespoň stručně naznačit cesty, jimiž putovaly Stanislavského práce a myšlenky, a nastínit současné podoby dědictví spojeného s tímto tvůrcem, byť mnohdy zastřeného či již koncepčně odlehlého.

Každá z pěti kapitol předcházejících „Epilogu“ představuje jinou stránku Stanislavského působení v ruském, potažmo evropském a severoamerickém divadelním prostoru. Autorka se napříč kapito-

lami opakovaně vrací ke klíčovým konceptům jeho práce i jejich myšlenkovému kontextu. První dvě kapitoly nesou názvy „Kontext I“ a „Kontext II“. Ve třech následujících představuje autorka Stanislavského jako herce („Herec“), jeho studiovou tvorbu („Studio“) a jeho přístup k režii („Režisér“).

„Kontext I“ (1–42) stručně představuje Stanislavského rodinné zázemí, kořeny jeho uměleckých aktivit a v návaznosti na ně cestu k MCHATu. Největší pozornost věnuje autorka ansámblóvému divadlu jako koncepci, která dle jejího postoje zároveň tvoří jeden z dominantních tvůrčích principů Stanislavského a členité podhoubí všech jeho uměleckých aktivit i úspěchů. Shevtsova se k ansámblóvému divadlu opakovaně vrací v dalších částech knihy, zejména v „Epilogu“, jako k jednomu z nejdůležitějších odkazů tohoto tvůrce. Nutno předeslat, že Shevtsova chápe Stanislavského umělecké úsilí jako světonázor, a proto se v celé knize důkladně věnuje spirituálním či religiozním aspektům Stanislavského života v umění. Zřejmě i z toho důvodu v první kapitole důkladněji rozebírá inspirační zázemí pozdějších aktivit Stanislavského i dalších tvůrců, zejména v oblasti tzv. umělců z Abramceva. Například s oporou v Bourdieově pojmu *habitu* rozebírá autorka svět(y) „utopických komunit“ (21–37).

Kapitola „Kontext II“ (42–86) čtenáře uvádí do historických souvislostí carského a následně před i porevolučního Ruska. Shevtsova se v ní snaží co nejsrozumitelnější cestou seznámit čtenáře s polaritami tehdejší společnosti i s kořeny jejich vzniku. Vše promítá do Stanislavského uvažování o světě, vykládá jeho vztah k politice, vyvrací například údajnou naivitu a nekompetentnost Stanislavského v oblasti politiky, kterou s přesvědčivými argumenty označuje za mýtus (50). Podobně vyvrací i další klíše – například jeho administrativní nekompetentnost (76). V této kapitole autorka podává přehled historické situace Stanislavského tvorby v průběhu několika desetiletí, s příznačně rostoucím počtem zmínek o Josefu Stalinovi a jeho režimu, a právě na pozadí politických událostí uvádí čtenáře do uměleckých i osobních vztahů Stanislavského s jeho spolupracovníky, jako byli zejména Vsevolod Mejerchold, Vladimir Němirovič-Dančenko, Ljubov Popova, Nikolaj Jevrejnov a řada dalších. Shevtsova v této kontextové kapitole podává prozatím základní vhled do každého z naznačených problémů, jež důkladněji rozpracovává v dalších kapitolách. V pojednání o politickém zázemí Stanislavského tvorby se více věnuje dramaturgii. Vykládá tvůrcův vztah k Maximu Gorkému či způsob jeho spolupráce s Antonem Pavlovičem Čechovem a Michaiilem Bulgakovem. Podobu až strhujícího vyprávění nabývá autorčino líčení osudů Stanislavského současníků a přátel, například šikany Dmitrije Šostakoviče politickým režimem (84–86) či Mejercholdova tragického konce krátce po smrti Stanislavského, jenž (jak autorka implikuje) už svého přítele nemohl ochránit (85). Do tohoto přehledu Shevtsova pomalu včleňuje některé základní koncepty Stanislavského tvorby,

zejména (*psycho*)fyzickou akci, respektive dovádí po historické ose kapitolu až k metodě zkoušení *aktivní analýzou*, zprostředkovanou dále Marií Knebel (84).

Teprve třetí kapitola (87–128) se zaměřuje důkladněji na Stanislavského metody herecké tvorby a herecké pedagogiky. Autorka zdůrazňuje, že ačkoliv je Stanislavského systém (*The System*) záležitostí praxe, jeho podstatu spolutvoří myšlenková stránka, čímž se ze Stanislavského přístupu stává světobzor, jehož je herec symbolem. Herec je pro Stanislavského lidskou bytostí, je *člověkem-umělcem*, přičemž časté Stanislavského označení spojovníkem vyjadřuje důraz na neoddělitelnost obou složek tvořících jeden celek (87). Shevtsova rozebírá v kontextu Stanislavského religiozity jeho pojetí herce jako člověka tvořícího, nikoliv pouze imitujícího. Autorka se přirozeně opírá o známé Stanislavského metaforické konceptualizace herecké tvorby – například člověka-herce zasévajícího zrno, když hledá „život lidského ducha“ dané/svěřené role (88). Autorka se dále zaobírá procesuální, nikoliv resultativní povahou transformace herce do role, a ne náhodou tyto úvahy rozvíjí v kontextu transsubstanciacie. Shevtsova v této kapitole vysvětluje většinu klíčových konceptů Stanislavského metody – *magické kdyby*, *prožívání*, v kontextu teorie (pod)vědomí přibližuje „*ja jsem*“ (101–104), *obščenije* (kooperace či *vzájemný vztah*) (114), vztah *já-ty* (114) atd. Rozebírá Stanislavského inspiraci v józe (109–120), roli vůle a intelektu v kreativním procesu (124), představu, že systém má být herci průvodcem, do něhož má nahlížet doma, ale na jevišti jej odložit (123) atd. Kapitola je uzavřena připomínkou Stanislavského názoru, že rozvoj hereckého vzdělání/tréninku nekončí ve škole, nýbrž pokračuje celý život. Shevtso-

va hledá kořeny tohoto postoje v etickém hledisku, jež je vnášeno nejen do tréninku chápaného jako neustálý rozvoj, ale také do všeho ostatního, co herec dělá jako „lidská bytost-herec“ či jako člověk jsoucím hercem (128).

Čtvrtá kapitola (129–179) nejdříve přináší přehled šesti studiových scén, tvůrčích prostorů spojených se Stanislavského působením. Důkladně se Shevtsova věnuje hlavně prvnímu studiu a nejbližšímu spolupracovníkovi Jevgenije Vachtangova, Leopoldovi Suleržickému (132–149), kterého považuje za klíčovou, avšak historiky neprávem opomíjenou osobnost (130). Následují kratší pojednání o dalších třech studiích, po nichž Shevtsova dochází k nejzajímavějším a nejpropracovanějším částem knihy – z hlediska informační hodnoty a sdělnosti výkladu důležitých koncepcí Stanislavského tvorby. Na stranách 161–179 se dočteme o dvou studiích zaměřených na operní tvorbu – Velkém operním studiu a Operně-dramatickém studiu¹ (Bolshoy Opera Studio, The Opera-Dramatic Studio). Shevtsova poutavě připomíná operně inscenační postupy, které značně přispěly k přerodu evropského uvažování o inscenování opery v první polovině 20. století. Demonstruje je například na Čajkovského *Evženu Oněginovi* (166), jehož komorní pojetí dané studiovým prostorem zásadně ovlivnilo režijně-dramaturgické vyznění inscenace a stalo se pro řadu operních režisérů (včetně např. našeho Miloše Wasserbauera) jakýmsi tvůrčím vzorem. Se zaujetím a s oporou v zápisech Konkordie Antarové Shevtsova reprodukuje Stanislavského úvahy o výhodě operní partitury oproti

její (dosavadní) absenci v činohře, v níž je herec nucen „objevit skladatele sám v sobě“ (164), rozebírá pojem *herce-zpěváka*, Stanislavského „revoluční“ přístup k dikci zpívaného slova (171), i další operně režijní postupy, k nimž se vrací i ve zbývajících kapitolách knihy (např. na s. 169, 227), či jeho pojetí komorní opery (167), jehož stopy identifikuje i například později v díle Petera Brooka (167). Shevtsova vyzdvihuje Stanislavského zjištění (byť dnes již téměř samozřejmé skutečnosti), které mělo zásadní dopad zhruba kolem poloviny 20. století i na české operní divadelníky, totiž že pěvci musí být školeni v herectví a v příbuzných dramatických dovednostech, jež učiní operu součástí divadla a nenechají ji hudebním žánrem pouze vyprávějícím příběh, bez vztahu k mluvenému divadlu/činohře. Nicméně za ještě důležitější lze považovat autorčin výklad přínosu operní studiové (laboratorní) praxe pro činoherní divadlo (163). Shevtsova hovoří o korespondenci mezi dramatickým a vokálně-hudebním uměním, která je nezbytná pro dramatického herce, jenž potřebuje vokální a hudební základy, zejména pro vytvoření tragické role. Dle Shevtsove byla tragičnost slabinou MCHATu, již Stanislavskij „pečlivě nezmiňoval“ (163). Právě v operních studiích mohl Stanislavskij rozvíjet svá pozorování, jež mohou být užitečná pro činoherní herectví, tj. postřehy ohledně souladu mezi hudebním, pěveckým a hereckým rytmem či rytmy (164). Herec jako „skladatel“ by si měl (sám v sobě) nacházet podobné partitury pro svůj dech, rytmy, frázování či cokoli jiného, čeho si žádá zejména jeho hlasový projev (165). Je pozoruhodné, že autorka klíčové koncepty, jako je *akce*, *metoda fyzického jednání* či *aktivní analýza*, která obzvláště dnes rezonuje v diskurzu

1 V českém prostředí se obvykle používá název „Operní studio“.

Stanislavského studií, zkoumá hlouběji právě v kontextu studiové operní tvorby.

Pátá kapitola („Režisér“) (180–234) zavřuje autorčin výklad a průběžný komentář týkající se režie, a to v bezprostřední návaznosti na závěrečné konstatování z předchozí kapitoly, že Stanislavského režijně-pedagogické aktivity ve studiu učinily z tohoto místa první školu režie (179). Autorka klade zvláštní důraz na nutnost chápat propojenost režiséra a herce u Stanislavského jako tvůrčí osobnosti. Více se zaměřuje na komplexnost „ko-režijní“ spolupráce Stanislavského s Němirovičem-Dančenkem (188), sleduje konkrétní principy režie, například v inscenaci Čechovových *Tři sestry* „*shadow actions*“ („naznačených“ či „doufaných“, avšak nikdy neuskutečněných akcí) (199), tedy neuskutečněných činů, jež jsou zásadně důležité pro úplnost *podtextu*:

Consider Olga's ongoing for marriage, which could be pattered unless you 'guess' (Stanislavsky) the colourations of that longing as they flow not only into the multiple undertones of what is not said [...] but also into the overtones of words that, like musical notes, accumulate from start to finish and resonate and reverberate as they go, as in symphony. But 'subtext' is understood incompletely unless, besides unspoken words and feelings, it includes the actions not done whose enormous subconscious reservoir is another musical level, the deepest, for the director to work on. (194)

V souvislosti s inscenacemi Čechovových her Shevtsova komentuje Stanislavského princip strukturační režie dle symfonie a jejích jednotlivých vět (194), hovoří o partiturách, zahrnujících management rekvizit či – což autorka obzvláště sleduje

– „inventář“ zvuků (např. „zvuk rozbitého skla“ atp.) (195), hovoří dokonce o *sonosféře* (196). Pochopitelně neponechává v rámci pojednání o režii stranou ani otázku realismu, respektive psychologického realismu, především v kontextu Gorkého hry *Na dně* (201).

Kapitola věnovaná režii je, vedle pojednání o operní studijní tvorbě, zřejmě nejzdařilejší částí knihy. Shevtsova svůj erudovaný přehled o evropské a severoamerické režii a svoji schopnost sledovat spojnice mezi jednotlivými tvůrci 20. a 21. století uplatňuje při přechodu z páté kapitoly do „Epilogu“ (235–269). Vědoma si souvislosti s hereckou tvorbou a pedagogikou opakovaně upozorňuje, že se „systém“ vyvíjel v čase a v různých aktivitách Stanislavského. Své pojednání o Stanislavském rozšiřuje do obecnějších otázek typu „What is a director?“ (226), v „Epilogu“ přeměřované do kritické myšlenky „Which Stanislavsky?“ (235), jež vyjadřuje mnohohličnost i problematičnost odkazu tohoto tvůrce. Zabývá se v této souvislosti také například úvahami nad „faculty of directing“ (228), zřejmě analogicky k „faculty of language“. Je si vědoma nekonečnosti hledání spojnic mezi Stanislavského „dědici“, proto se alespoň na chvíli pozastavuje nad těmi nejvýraznějšími osobnostmi, od Bertolta Brechta, přes Jerzy Grotowského, Ariane Mnouchkine, Roberta Wilsona či Petera Steina, až k Peteru Sellarsovi či Thomasovi Ostermeierovi atd. Shevtsova prokazuje důkladnou znalost materiálu včetně ruskojazyčných zdrojů, případně literatury ve francouzštině, italštině či polštině. Kriticky hodnotí překlady do angličtiny a dosavadní edice, zejména vydání překladu Stanislavského prací Jeanem Benedettim. Ve svém výkladu se opírá i o novější či velmi aktuální teoretické koncepty,

jako jsou pojmy Bourdieho (*habitus* atd.), některé pasáže vykazují jisté tónnutí k metodologii kognitivních studií (např. v pojednání o *afektivní paměti*) (138).

Kniha je očividně určena především pro anglo-americký čtenářský prostor, pro teoretiky i praktiky divadla. Z hlediska koncepce pojednání je přístupná i studentům. Titulní pojem “Rediscovering” vystihuje autorčin přístup k látce. Stanislavského práce byla již mnohokrát objevena, vyložena, interpretována. Shevtsova na stránkách své knihy „znovuobjevuje“ Stanislavského postupným rozkrýváním vrstev již známých pojmů, které svým vzhledem rozšiřuje do složitějších konceptů, respektive se (nás) snaží vracet k jejich „původním“, ne několikrát zprostředkovaným a zjednodušeným obsahům, případně je vnímat v nových souvislostech. Je si vědoma skutečnosti, že ke zjednodušování v rámci systematizace, která se přirozeně dělá mnohdy již mimo kontrolu Stanislavského, historicky dojít muselo. Nehledjeme tedy v knize „stručný úvod do“ či učebnici, nýbrž objeovávání Stanislavského tvorby v jejích různých, vzájemně provázaných vrstvách a podobách, podléhajících proměnám, tvorby jako světa-názoru. Tento autorský přístup přináší jistou míru nepřehlednosti, musíme tudíž číst velmi

pozorně, aby se významy komunikované autorkou, navíc místně archaizujícím jazykem, náležitě propojily. U některých inscenací, jež jsou rozebírány, by bylo vhodné pro čtenářovu lepší orientaci uvést či připomenout rok jejich vzniku.

Kniha je mnohdy poutavým, místy až strhujícím čtením. Pohled Marie Shevtsové na tvorbu K. S. Stanislavského je komplexní a podtrhuje spirituální vrstvu tvůrce působení založenou na myšlence, že základem Stanislavského systému/tvorby je světonázor zdůrazňující lidského ducha. Ten je dle Stanislavského *srdcem-duší* (*heart-soul*) každého zpěváka i zpěváka-herce (165). A jak autorka průběžně ujišťuje, každý (zpěvák-)herec *je* či má být takovým tvůrčím lidským duchem.

Bibliografie

- MITTER, Shomit and Maria SHEVTSOVA (eds.). 2005. *Fifty Key Theatre Directors*. Abingdon: Routledge, 2005.
- SHEVTSOVA, Maria. 1989. The Sociology of the Theatre, Part One: Problems and Perspectives. *New Theatre Quarterly* 5 (1989): 17: 23–35.
- SHEVTSOVA, Maria. 2019. *Robert Wilson*. London/New York: Routledge, 2007.



Toto dílo lze užít 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.