

Martina Musilová

Stanislavskij znovukříšený K duchovním kořenům jeho tvorby¹

Cílem této studie je upozornit na momenty tvorby Konstantina Sergejeviče Stanislavského, které stále zůstávají na okraji zájmu teatrologů i divadelních tvůrců a jež byly v minulosti v jeho odkazu zamlčovány a násilně odstraňovány. Pozornost bude zaměřena výhradně k duchovním kořenům tvorby Stanislavského a jejich kontextům. Opomenuty budou naopak souvislosti z oblasti vědy (předně psychologie), neboť takový průzkum, dle mého názoru, vyžaduje prvotně porozumění právě oné opomíjené duchovní stránce. Zároveň se studie zaměří přednostně na období od roku 1904, kdy se uzavřela smrtí Antona Pavloviče Čechova první fáze existence Moskevského uměleckého divadla (MCHT), do roku 1917, kdy byla ukončena etapa relativně svobodného hledání Stanislavského. Toto období se do značné míry překrývá s érou tzv. stříbrného věku, kterou je možné považovat za nejpodstatnější etapu ruské kultury z hlediska jejího vlivu na evropské myšlení a kulturu.

Z aspektu umělecké produkce bychom toto období mohli nazvat dobou přerodů, na jejímž počátku byl hlavním – již kritizovaným – směrem realismus (ve svých četných variantách) a na pomyslném konci bouřlivě nastupující avantgardní hnutí. Mezi těmito hraničními body se odehrával duchovní kvas, jehož protagonisty byli první a druhá generace symbolistů, dekadenti, vizionáři nového světa a lidství, teozofové, nietzscheáni atd.

A právě v této době prožívalo Moskevské umělecké divadlo své zásadní umělecké krize, v nichž se oba ředitelé divadla vydali, dle svých svébytných talentů a naturrelů, rozličnými směry. Stanislavskij právě tehdy koncipoval, zavrhoval a hledal podobu systému herecké přípravy a tvorby, která by překonala naturalismus, pro nějž již v roce 1902 MCHT kritizoval Valerij Brjusov ve stati „Nepotřebná pravda“ (Něnužnaja pravda).² Svou roli zde sehrál nástup nové symbolistní dramatiky Němiroviči-Dančenkovi i Stanislavskému velmi blízko.

Studie se tak pokusí v jistém smyslu očistit obraz Stanislavského, nově nasvítit jeho tvář, neboť lpění na obrazu Stanislavského-realisty či naturalisty znamená zmrazit historii v roce 1904 (respektive 1905). Obraz Stanislavského jako ikony socialistického realismu,³ jaký do širšího povědomí českých divadelníků vstoupil v padesátých letech minulého století (a do jisté míry tam přetrvává dodnes), je zmračený, vykleštěný, umrtvený a vulgarizovaný.

Studie vychází z řady textů, materiálů a dokumentů, které začaly být zveřejňovány v době perestrojky a v devadesátých letech minulého století. Tyto materiály, doplňovány o vzpomínky pamětníků (nejčastěji ruských emigrantů) jsou v posledních

1 Studie vznikla za podpory projektu Daniely Jobertové „Metoda K. S. Stanislavského a její otisky v českém divadle a herecké pedagogice“ v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU 2012.

2 BRJUSOV, Valerij. *Něnužnaja pravda. Mír iskusstva* 4, 1902.

3 RYČLOVÁ, Ivana. *Ruské dilema (Společenské zlo v kontextu osudů tvůrčích osobností Ruska)*. Brno: CDK, 2006, s. 39.

patnácti letech zdrojem práce zvláště neruských badatelů, o jejichž články se opírám. Z domácí literatury se duchovní povaze tvorby Stanislavského věnovaly studie Jana Hyvnara „Metoda Stanislavského a její vliv“,⁴ stať Ivany Ryčlové v publikaci *Ruské dilema*⁵ a Karel Martínek v nepublikované *Kronice (Život a dílo K. S. Stanislavského v chronologickém přehledu 1863–1938)*.⁶

Věřící člověk

Ani užší divadelní veřejnosti není známo mnoho o rodinném původu Stanislavského, respektive K. S. Alexejeva. Rodina Alexejevových se řadila k „moskevské miliónářské elitě“.⁷ Pro naše téma je ale mnohem podstatnější, že rodiče Stanislavského patřili ke stoupencům starověrectví, které stálo v opozici k oficiální pravoslavné církvi.⁸ Fakt, že lpěli na příslušnosti k potlačovanému proudu pravoslavné církve, který vznikl v polovině 17. století, napovídá, že Stanislavského rodinné zázemí bylo silně nábožensky založené.⁹ Vztah Stanislavského k náboženství dokládá i dopis z roku 1893, v němž nastínil výchovu své dcery Kiry. Zdůraznil v něm, aby byla vychovávána ve víře, „protože jedině tak si uchová v sobě smysl pro vyšší hodnoty a poetičnost“.¹⁰

Tato fakta ze Stanislavského soukromí bychom mohli pominout, kdyby se vnitřně nestýkala s jedním z nejpodstatnějších rysů moderny přelomu 19. a 20. století, s ideou ztotožňující umění a náboženství, která byla realizována jako idea divadlo-chrámu (*těatr-chram*).¹¹ Ačkoli se tento koncept objevil již v době romantismu (Vissarion Grigorjevič Bělinskij, Adam Mickiewicz), naplno byl rozvinut až v programových traktátech Richarda Wagnera *Umění a revoluce* (1849) a *Umění budoucnosti* (1850), případně v teoretické příručce k *Parsifalovi*, nazvané příznačně *Náboženství a umění* (1880).¹² V nich Wagner, inspirován myšlenkami Michaila Alexandroviče Bakunina a v reakci na zaprodání umění průmyslu a penězům, hledal nový a sjednocující význam umění pro celý národ (Volk) či společenství¹³ a nový smysl umělce jakožto velekněze umění. Přijetí Wagnerovy idey modernistickými tvůrci

4 HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2000. 291 s.

5 RYČLOVÁ ve své publikaci čerpá z devátého dílu *Sebraných spisů* K. S. Stanislavského, který byl k soubojnému vydání zařazen teprve v roce 1999 a jenž obsahuje Stanislavského korespondenci ze třicátých let 20. století, tedy z období stalinistického teroru (STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Sobranije sočiněnij: T. 9. Pisma: 1918–1938*. Moskva: Iskusstvo, 1999. 838 s.). RYČLOVÁ, I. Op. cit., s. 33.

6 *Kronika* nebyla publikována shodou historických okolností, jak Martínek v doprovodném dopisu dokládá. Původně ji mělo vydat nakladatelství Panorama. To ovšem po roce 1989 ztratilo o text zájem. Jedná se o dokument, který neprošel finální jazykovou redakcí, čemuž odpovídají některé stylistické neobratnosti. Strojopis je uložen v knihovně Divadelního ústavu pod signaturou MB 3122.

7 RYČLOVÁ, I. Op. cit., s. 34

8 Starověrectví – *staroobrjadčestvo* odmítalo reformy patriarchy Nikona a sblížení s řeckým pravoslavím. Op. cit.

9 Původně byli příslušníci starověrectví pronásledováni. Oficiálně byl tento proud pravosláví uznán až v roce 1905.

10 MARTÍNEK, Karel. *Kronika (Život a dílo K. S. Stanislavského v chronologickém přehledu 1863–1938)*. Strojopis. 1990, s. 24.

11 Historii a variantám tohoto konceptu v ruském divadle se obsírně věnuje studie STACHORSKIJ, Sergej V. „Balagan“ nebo „Chrámu?“ – Estetické hledání ruského divadla na počátku 20. století. *Divadelní revue* 7, 1996, č. 2, s. 3–17.

12 WAGNER, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850. WAGNER, Richard. *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Wigand, 1850. WAGNER, Richard. *Religion und Kunst*. In Týž. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 10. Leipzig: Breitkopf et Härtel, Siegel-Linnemann, 1911.

13 Nezapomínejme, že původní název MCHTu byl Moskevské umělecké-všeobecně přístupné divadlo, v němž výraz *všeobecně přístupné* vyjadřoval snahu otevřít divadlo všem vrstvám společnosti a nezaměřovat se pouze na kulturní elity.

v d
nos
mu
kdy
reli,
v
ve v
boli
nap
boh
jící,
val v
jako
žens
jí du
měr
V
v or
jení
jerc
háje
na je
je po
V
kter
ky ex
nové
vičen
Modl
lost c
né uc
Nikol
byla s
na k
Ně
že m
umné
ale i r
ho sp
14 STA
15 KŠI
16 KOI
Pra
17 Sou
výcl
18 MEJ
wa:
ra (C
19 MAR
20 NEM

v druhé polovině 19. století bylo zároveň podmíněno proměnou evropské společnosti, její postupnou sekularizací a krizí tradičního náboženství: „Idea ‚divadla chrámu‘, v níž se spojují estetická a náboženská východiska, se mohla objevit až v době, kdy byla dovršena roztržka mezi religiózním vědomím a pravoslavnou církví a kdy religiózní myšlení nastoupilo cestu hledání boha a vzpoury proti bohu.“¹⁴

V ruském prostředí svébytně rozvinul ideu divadla-chrámu Vladimír Solovjov ve vizi „teurgického“ umění, na niž navazovali filozof Vjačeslav Ivanov a četní symbolisté (Dmitrij Sergejevič Merežkovskij, Alexandr Blok, Andrej Bělyj a další), již ji naplnili bytostnějším obsahem v návaznosti na pravosláví, moderní filozofii, ruské bohohledačství, teozofii a mystiku. Umění mělo v představách symbolistů „vykupující, očištný a spasitelský význam“.¹⁵ Stanislavskij se tomuto tématu obšírněji věnoval v první dekádě 20. století, jak dokládá náčrt statí „Divadlo jako chrám. Umělec jako kněz“ z let 1908 a 1909: „Konečně lidé začínají chápat, že se po úpadku náboženství musí umění a divadlo povýšit na chrám, neboť náboženství i umění očišťují duši lidstva [...]. Ať se tedy objeví herci-kněži, herci-sluhové svátosti s čistými záměry, s velkými myšlenkami a důstojnými city.“¹⁶

V prvním období MCHTu nacházíme naplňování ideje divadla-chrámu předně v organizování jeho chodu, nikoli v obsahové a estetické rovině.¹⁷ Samotné zahájení činnosti divadla je spjato s bohoslužebným aktem, jak dokládá dopis V. E. Mejercholda z 24. června 1898 první manželce Olze Muntové, v němž jí popisuje zahájení zkoušek v Puškinu: „Když jsme přišli, všechno bylo připravené ke slavnosti: na jevišti stál stůl přikrytý bílým ubrusem, na něm obrazy, svěcená voda a vše, co je potřeba k provedení bohoslužby.“¹⁸

V dopise 17. června 1898 Mejerchold manželce píše, že byla sloužena mše, po které měl Stanislavskij proslov. Toto náboženské zaměření bylo typické pro počátky existence MCHTu a nemůžeme je chápat pouze jako výraz potřeby požehnání novému dílu. Svědčí o tom fakt, že druhou sezonu toužil Stanislavskij s Němirovičem-Dančenkem opět otevřít bohoslužbou, kterou však metropolita nepovolil. Modlitbu přednesl Stanislavskij a soubor pak zazpíval nábožnou píseň.¹⁹ Tuto událost dokládá opět Mejercholdův dopis manželce z 29. září 1899. O stejné či podobné události píše ve vzpomínkách Němirovič-Dančenko, když popisuje reakci Lva Nikolajeviče Tolstého: „Velmi se vzrušil, když jsem mu vyprávěl, že u nás v divadle byla sloužena před zahájením sezony prosebná bohoslužba, dokonce byla přivezena k tomu ikona iverské bohorodičky.“²⁰

Němirovič-Dančenko na jiném místě svých vzpomínek z roku 1938 podotýká, že mše byla sloužena na žádost Alexejevových zbožných příbuzných. Tím ovšem umně zastírá před komunistickou totalitní mocí nejen religiózní kořeny MCHTu, ale i návaznost na wagnerovský koncept divadla-chrámu, umělce-kněze či diváckého společenství jakožto společenství náboženského.

14 STACHORSKIJ, S. V. Op. cit., s. 4.

15 KŠICOVÁ, Danuše. *Secese. Slovo a tvar*. Brno: Masarykova univerzita v Brně, 1998, s. 17.

16 Konstantin Sergejevič Stanislavskij. In HÝVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2000, s. 14.

17 Souběžné ideje divadla-kláštera, divadla-komuny či divadla-duchovního řádu se týkají až jednotlivých studií MCHTu.

18 MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljevič. *Korespondencja Wsiewołoda Meyerholda 1896–1939*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988, s. 29. [Cit. dle: JIRÍK, Jan. *Živé divadlo Leona Schillera (Kořeny, souvislosti, realizace)*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2005, s. 18.]

19 MARTÍNEK, K. Op. cit., s. 42–43.

20 NĚMIROVIČ-DANČENKO, Vladimír Ivanovič. *Z minula*. Praha: Umění lidu, 1950, s. 268.

Určitý posun wagnerovského konceptu divadla-chrámu směrem k myšlenkovým trendům období secese ve smyslu odchodu (z latiny *secessio* – odchod, oddělení) můžeme vidět při zakládání Studia na Povarské v roce 1905. Mejerchold rozvíjel Stanislavského prvotní návrhy právě v duchu hnutí secese. Zatímco původní MCHT představoval divadlo-chrám, Divadlo-studio na Povarské mělo mít blíže „divadlu-poustevně pro rozjímání, kde je nutno se uzavírat a odříkat. Herec, který plane při veřejné produkci, okamžitě se musí uchýlit do klášterní cely a zde obnovovat síly.“²¹ Nicméně i Divadlo-studio na Povarské si uchovávalo rysy divadla-chrámu, jak dokládá dopis Jurgise Baltrušajtise Mejercholdovi z léta roku 1905: „Ať se jeviště stane *oltářem*, ať se nad divadlem vznáší neviditelná věž, ze které nad celou zemí utrpení a bolesti zahřmí zvuk zvonů jako radostné *zvěstování zmrtvýchvstání*.“²²

Teozofie? Orientální filozofie? Nebo spíše křesťanský mysticismus?

Nyní se dostáváme na tenký led, a to hned z několika důvodů. Materiály k duchovním tématům jsou i v současném Rusku hůře dostupné a přitom není možné se opírat jen o fakta „vynesená“ ze Sovětského svazu emigranty. Na druhou stranu i samotná oblast teozofie a mystiky se vzpírá racionálnímu a pojmovému uchopení a žije v jakémsi „duchovním podzemí“ všech společností. Máme zde co do činnosti i s fenoménem *tajemství*, které je se zasvěcováním do duchovních nauk svázáno. Nezbyvá než navrhnout hypotézy, poodkrývat souvislosti, naznačovat a zřítci se možnosti jasnějšího uchopení problematiky.

Nezpochybnitelným faktem byl zájem o mysticismus, okultismus, spiritualismus, teozofii, východní náboženství, kabalou, bílou a černou magii, učení rosekruciánů či jiná tajná učení a společenství v evropské kultuře na konci 19. století. Tento zájem měl, nejen v Rusku, mnoho podob ve škále od lidové pověřivosti, šarlatánství, kartářství až po duchovní hledání (a bohohledačství) křesťanských mystiků (V. Solovjov).

Na přelomu století vycházely v Rusku okultistické a spiritualistické časopisy, např. *Rébus* (vydáváný od roku 1883) či *Spiritualist*, jejichž přispěvateli byli symbolističtí básníci (mimo jiné Valerij Brjusov). V roce 1905 vznikla Ruská spiritualistická společnost. Roku 1901 byly v Rusku zakládány první teozofické kroužky a v roce 1908 byla založena Ruská teozofická společnost. Poměrně záhy po ustanovení Antropozofické společnosti Rudolfa Steinera v roce 1913 vznikají její moskevská a petrohradská sekce. Mezi Steinerovými posluchači nalezneme Andreje Bělého, Konstantina Balmonta, Dmitrije Merežkovského, Zinaidu Nikolajevnu Gippiusovou, Maximiliana Vološina a další. O teozofii projevovali zájem i křesťanští myslitelé jako Vladimir Sergejevič Solovjov, Nikolaj Alexandrovič Berďajev či Pavel Alexandrovič Florenskij. Ti se od ní ale záhy odvrátili a podrobili ji kritice.²³

Zvýšený zájem o tyto duchovní proudy se nevyhnul ani MCHTu a odrazil se především ve výběru symbolistické dramatiky v první dekádě 20. století. Nová dramaturgie divadla ovšem narazila na starší inscenační praxi a upozornila na omezenost výrazových prostředků mchatovského souboru.

21 MARTÍNEK, K. Op. cit., s. 73. Zde by stálo za úvahu promyslet i ruskou podobu kláštera a nepřejímat myšlenkově jen její západní variantu, jak upozorňuje Karel Martínek: „Tehdejší kláštery počítaly s přílivem poutníků a těch, kteří chtěli okřát v církevním prostředí, takže tu existovaly skromně zařízené hotely, kde se mohli ubytovat. Nacházeli se v klášteře, a přece se nemuseli plně podřizovat jeho zvyklostem.“ Op. cit., s. 143.

22 MEJERCHOLD, V. E. Op. cit., s. 102.

23 N. Berďajev teozofii a její učení o reinkarnaci a karmě odmítl jako neslučitelnou s evropskou židokřesťanskou náboženskou tradicí. Viz BERĎAJEV, Nikolaj. *Filosofie svobody, 2. díl: Původ zla a smysl dějin*. Olomouc: Votobia, 2000. 165 s.

Ji
da“,
val j
Thé
ní ry
form
v roc
volu
P
v roc
kolik
ho h
„syst
P
při p
ta H
ka, 1
ze oč
tické
Z
ké dr
noval
třech
který
sledn
koby
Bylo i
vi a p
uvedl
čenk
V
nají o
vědor
ně kr
nu na
nicmé
impre
mí; za
mami
24 Sta
Val
Har
25 S M
v r
rok
26 MA
va: t
27 Pod
28 Op.
29 Op.
30 STAN

Již v roce 1902 vydal symbolistický básník Valerij Brjusov stať „Nepotřebná pravda“, v níž ostře kritizoval zastaralost realismu a naturalismu této scény. Pranýřoval ji za estetické postupy, které Stanislavskij z valné většiny převzal z Antoinova Théâtre Libre, a za snahu reprodukovat na jevišti reálný život a opomíjet základní rys divadelního umění, které je založeno na umělé konvenci jakožto estetické formě. Dokud mělo divadlo své autory, nemuselo na tuto kritiku odpovídat, ale v roce 1904 umřel dvorní autor MCHTu Anton Pavlovič Čechov a po potlačené revoluci roku 1905 odešel do exilu Maxim Gorkij.

Po neúspěšném pokusu založit experimentální Divadlo-studio na Povarské v roce 1905 a rozchodu s Mejercholdem se Stanislavskij i celé divadlo ocitli v několikaleté krizi.²⁴ A zároveň v této době Stanislavskij koncipoval první náčrty svého hereckého „systému“. Doba hledání nových hereckých postupů podnítila vznik „systému“ v té podobě, jak jej známe.

Problematiku a omezenost mchatovského herectví si Stanislavskij uvědomoval při práci na hrách Maurice Maeterlincka²⁵ (*Slepci*, 1904; *Modrý pták*, 1908), Knuta Hamsuna (*Drama života*, 1907) či Leonida Nikolajeviče Andrejeva (*Život člověka*, 1907). V režijní knize k Hamsunovu *Dramatu života* „se nejednou zmiňuje o snaze odpoutat se od čechovovského stylu a přenést se do ‚ireálné sféry‘, obnažit mystické stránky v lidském myšlení a jednání.“²⁶

Zájem o mysticismus se neprojevoval pouze v inscenacích dobové symbolistické dramatiky. V mysterium proměnil Stanislavskij i tragédii *Hamlet*, kterou inscenoval společně s Edwardem Gordonem Craigem a jejíž premiéra se uskutečnila po třech letech příprav v roce 1911. Stanislavskij interpretoval Hamleta jako Krista, který se přišel obětovat, aby byla země očištěna.²⁷ – „Finále se mělo podobat Poslednímu soudu. Fortinbras se zjevil v bílém plášti ozdobeném zlatým křížem, jakoby ověčený svatozáří – štítem, který stál za ním, a ozbrojený stříbrným mečem. Bylo možné v něm vidět archanděla Michaela, vášnivého obránce víry proti Satanovi a posla Vzkříšení.“²⁸ Ale ještě předtím, než byla dokončena práce na *Hamletovi*, uvedl MCHT v roce 1910 inscenaci *Bratřů Karamazových* v režii Němiroviče-Dančenka, jež naplnila touhu divadla nastudovat mysterium.²⁹

V souvislosti se symbolistickým repertoárem se ve Stanislavského textech začínají objevovat výrazy jako podvědomí, vědomí a nadvědomí. Zatímco termín *podvědomí* (podsoznanie) v knize *Můj život v umění* byl sovětskými cenzory dostatečně kritizován a vyškrtáván a díky tomu následně i badateli interpretován, u termínu *nadvědomí* (svěrchsoznanie) takovou pomůcku nemáme. Pozornější čtenář si nicméně všimne jeho četného užití ve zmiňované knize. Pro příklad: „*Symbolismus, impresionismus* a mnoho dalších zjemnělých -ismů patří v umění do sféry nadvědomí; začínají tam, kde končí ultranaturalismus.“³⁰ „Lze snad těmito vulgárními formami tlumočit to nadvědomé, vznešené a ušlechtilé ze života lidského ducha, co

24 Stanislavského odvahu radikálně reformovat herectví MCHTu dokládá přizvání kritika a básníka Valerija Brjusova do literární sekce Divadla-studia na Povarské. OSTROVSKIJ, Arkadij. Craig inscenuje Hamleta v Moskvě. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 2, s. 9.

25 S Maeterlinckovými hrami seznámili Stanislavského A. P. Čechov a V. I. Němirovič-Dančenko v roce 1902. Osobně Maeterlincka navštívil ve Francii v opatství Saint-Wandrille de Fontenelle roku 1908 během příprav inscenace *Modrý pták*.

26 MARTÍNEK, Karel. Méně známý K. S. Stanislavskij. In *Mnohotvárnost' dramatického umenia*. Bratislava: Obzor, 1976, s. 67.

27 Podle americké verze knihy *Můj život v umění* viz OSTROVSKIJ, A. Op. cit., s. 22.

28 Op. cit.

29 Op. cit., s. 24.

30 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Můj život v umění*. Praha: Odeon, 1983, s. 211.

tvorí krásu a hloubku Vrubelovu, Maeterlinckovu či Ibsenovu?³¹ „Ale nic nemůže zachytit a předat potomkům onen vnitřní průběh citu, ony vědomé cesty k branám nadvědomého, které jediné tvoří skutečný základ divadelního umění.“³²

Stanislavského termín *nadvědomí* evokuje hned několik směrů. První se váže ke konceptu *nadčlověka* (Übermensch, svěřchčelověk) Friedricha Nietzscheho, jehož texty Stanislavskij jistě četl, neboť nietzscheánsství odpovídá výrazná dramaturgická linie MCHTu (např. Hauptmann, Hamsun).³³ Stejně tak by předpona nad- mohla odkazovat ke Craigově nadloutce (Übermarionette), nicméně Craigův esej vznikl v roce 1907, pojem *nadvědomí* použil Stanislavskij zřejmě již při uvedení Maeterlinckova dramatu *Slepici* v roce 1904.³⁴ V této souvislosti dokládá Karel Martínek i další termín – nadrealismus.³⁵ Pochopitelně se též nabízí výklad spjatý s termíny *podvědomí* a *nevědomí*, jež Stanislavskij rovněž používá (nevědomí – *bessoznanie*) a které by odkazovaly k pracím Eduarda von Hartmanna nebo do sféry psychologie. Stanislavskij byl rovněž zaujat hypnózou jakožto způsobem zpřístupňujícím nevědomí i jakožto léčebnou metodou.³⁶ V roce 1915 se hypnózou léčil poté, co propadl v roli Salieriho, trpěl nespavostí a nechutenstvím.³⁷

Mnohem významnější se jeví užití pojmů *podvědomí* a *nadvědomí* v souvislosti s jógou. To by poukazovalo na to, že Stanislavskij se zde nemusel inspirovat pouze evropskou duchovní tradicí, ale východními náboženstvími či teozofií, která z nich vychází: „Indičtí jogíni, kteří dosáhli zázraku v oblasti podvědomí a nadvědomí, nám poskytují v této oblasti mnoho praktických rad. Oni také přistupují k nevědomému pomocí vědomé přípravy; jdou od těla k duši, od reality k irealitě, od naturalismu k abstrakci. My umělci musíme učinit totéž. Veškerá práce na sobě a na roli musí směřovat k tomu, abychom si připravili půdu pro živou, organickou a přirozenou emoci, pro tvůrčí inspiraci, jež dřímá v oblasti nadvědomí.“³⁸

V druhé polovině 19. století se v celé Evropě začal probouzet zájem o indickou kulturu a filozofii, hinduismus, buddhismus a bráhmanismus. Nemalý podíl na zvýšení zájmu o orientální duchovnost mělo teozofické hnutí Heleny Petrovny Blavatské (1831–1891), Rusky, která se osobně seznámila s tajnými duchovními učenými východu v Indii a Tibetu. Blavatská, povětšinu života žijící mimo Rusko, založila v Indii Teozofickou společnost, jejíž pobočky byly následně ustanoveny v mnohých evropských zemích a v USA. Skrze ně se teozofické učení, jehož základní ideou je převtělování (reinkarnace) a nauka o světové karmě, rychle šířilo mezi evropskou inteligencí. Teozofické učení Blavatské a posléze antropozofické učení Rudolfa Steinera bylo v Rusku velmi populární. Mezi spřízněnci či nadšenci teozofie a antropozofie uvádí Anžela Kennedy Kaněnga ve studii „Teosofičeskije i antroposofičeskije ideji v ruskom iskusstve“ (Teozofické a antropozofické ideje v ruském umění) na

31 Op. cit., s. 265–266.

32 Op. cit., s. 378.

33 V. Solovjov v roce 1899 v článku „Idea načlověka“ (Idea svěřchčelověka) řadí Nietzscheho démonismus „nadčlověka“, společně s ekonomickým materialismem Marxe a abstraktním moralismem Tolstého, mezi tři hlavní módní ideje tehdejšího ruského kulturního světa. Solovjov, Vladimír: *Idea načlověka*. In Týž. *Idea načlověka*. Olomouc: Votobia, 1997, s. 44.

34 MARTÍNEK, K. Op. cit. 1976, s. 66.

35 Op. cit.

36 WHYMAN, ROSE. *The Stanislavsky System of Acting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, s. 87.

37 MARTÍNEK, K. Op. cit. 1990, s. 145.

38 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Sobranije sočiněnij, T. 4*. Moskva: Iskusstvo, 1957, s. 157. [Cit. dle HYVNAR, J. Op. cit., s. 17.]

web
vedl
Něm
D
va, n
Dani
na s
krač
dlo c
ra, s
R
Čech
lupra
Volko
Ve
spirit
klada
lupra
V
skéh
otáz
jsou s
nie –
přímý
vicové
ry ozi
vypjat
vičem
U lido
zofie a
Na
domí -
nosti z

39 KANE
25.
-isku
40 Malí
v Inc
41 Něm
a př
čenk
MART
42 KŠICO
verzi
43 WHYM
44 Op. c
45 POLJAI
46 HYVNA
47 RYČLO
48 OUBRA
s. 170

webových stránkách Petěrburgského státního muzea³⁹ – institutu rodiny Rerichovy⁴⁰ vedle Maxima Gorkého, Anatolije Vasiljeviče Lunačarského i Vladimira Ivanoviče Němiroviče-Dančenka.⁴¹

Dostatečně je známa vazba na antropozofii Rudolfa Steinera u Michaila Čechova, málo se však ví o vztahu Steinera s Němirovičem-Dančenkem a Stanislavským. Danuše Kšicová, s odkazem na Stanislavského deníky, v úvodu knihy *Symbolismus na scéně MCHAT: Režijní koncepce K. S. Stanislavského* popisuje rozhodnutí o pokračování slavného evropského zájezdu divadla v roce 1906: „Závěrem jelo divadlo do Karlsruhe místo do Paříže – zřejmě v tom sehrála roli rada Rudolfa Steinera, s nímž se Stanislavskij setkal ve Vídni.“⁴²

Rose Whymanová ve své publikaci *The Stanislavsky System of Acting* uvádí, že Čechova seznámil se Steinerem sám Stanislavskij.⁴³ V okruhu Stanislavského spolupracovníků byl velkým znalcem Steinerova antropozofického učení kníže Sergej Volkonskij, který působil v MCHTu a v Prvním studiu učil Dalcrozovu eurytmiku.⁴⁴

Vedle teozofie a antropozofie je třeba připomenout obecnější zájem o východní spiritualitu a filozofii v tehdejší Rusku. Životopisy Buddha a Konfucia vydalo nakladatelství L. N. Tolstého Posrednik a tyto knihy musel znát i Stanislavského spolupracovník Leopold Antonovič Suleržickij.⁴⁵

V posledním desetiletí se pozornost teatrologů obrací k vlivu jógy na Stanislavského systém. S tou se ale Stanislavskij seznámil až v létě roku 1911. Zůstává tedy otázkou, odkud čerpal inspiraci při koncipování stěžejních pojmů systému, jako jsou *svěrchzadača* – nadúkol (česky vadně *řídící úkol* či *hlavní úkol*)⁴⁶ a *svěrchsoznání* – nadvědomí. To, že v textech Stanislavského a Čechova nenalezneme mnoho přímých odkazů k východním učením, bylo způsobeno prudkými útoky z řad levicové fronty po roce 1917. Mnohé pasáže z knihy *Můj život v umění* byly cenzorů označovány za „subjektivní“ a „mystické“.⁴⁷ Situace Michaila Čechova byla ještě vypjatější. V divadle MCHT-2 vůči němu vznikla opozice vedená Alexejem Denisovičem Dikým, jenž ho obviňoval z „prosazování mysticismu a antropozofismu“.⁴⁸ U lidového komisaře pro vzdělávání Lunačarského, který sám byl vyznavačem teozofie a jemuž si Dikij na Čechova stěžoval, naštěstí neuspěl.

Na závěr je třeba ještě připomenout, že samotná triáda pojmů *podvědomí* – *vědomí* – *nadvědomí* odkazuje k vertikalitě, která je pro duchovní chápání skutečnosti zásadní.

39 KANÉNGA, Anžela Kennedy. Teosofičeskije i antroposofskije ideji v ruskom iskusstve [online]. [cit. 25. 12. 2012]. URL: <<http://www.roerich.spb.ru/article/teosofskie-i-antroposofskie-idei-v-ruskom-iskusstve>>.

40 Malíř N. K. Rerich a jeho manželka H. I. Rerichova se zajímali o východní filozofii a mystiku, žili v Indii a propagovali jógu. Více [online] viz URL: <www.roerich.spb.ru> [cit. 10. 9. 2013].

41 Němirovič-Dančenko inklinoval zřejmě i k lidovější variantě mystiky, neboť den otevření MCHTu a premiéru *Cara Fjodora Ioannoviče* 14. října 1898 „pomohla určit pověřivému Němiroviči-Dančenkovi kartářka. Věštila úspěch dílu započatému uprostřed týdne, takže volba padla na středu.“ MARTÍNEK, K. Op. cit. 1990, s. 38.

42 KŠICOVÁ, Danuše. Úvod. In Táž – KLEIN, Pavel. *Symbolismus na scéně MCHAT*. Brno: Masarykova univerzita, 2003, s. 22.

43 WHYMAN, R. Op. cit., s. 86.

44 Op. cit.

45 POLJAKOVA, Jelena. *Těatr Suleržickogo*. Moskva: Agraf, 2006, s. 13.

46 HÝVNAR, J. Op. cit., s. 19.

47 RYČLOVÁ, I. Op. cit., s. 46.

48 OUBRAMOVÁ, Zoja. *Kdo byl Michail Čechov*. In ČECHOV, Michail. *Hercova cesta*. Praha: Panorama, 1990, s. 170.

Jóga

Jak již bylo řečeno, v posledním desetiletí obrátila řada badatelů svou pozornost k jogínským kořenům některých prvků Stanislavského systému.⁴⁹ Díky tomu je možné se při zkoumání problematiky opřít o dostatek materiálů, studií a dnes již i knih.

Stanislavskij se začal věnovat józe, konkrétně hathajóze v roce 1911. Okamžitě ji zavedl do výuky Prvního studia MCHT a součástí herecké přípravy zůstala ve studiích do třicátých let.⁵⁰ Většina badatelů zmiňuje jako zásadní pro Stanislavského hledání v těchto oblastech rok 1906, kdy zažil stav nového tvůrčího rozpoložení v roli Astrova při hostování MCHTu v Hamburku s inscenací *Strýčka Váni*. Léto téhož roku trávil Stanislavskij s rodinou ve Finsku a prožil tam tvůrčí krizi a vyčerpání. Po návratu do Moskvy začal pracovat na Hamsunově *Dramatu života* (prem. 1907), na němž jako asistent poprvé spolupracoval Leopold Antonovič Suleržickij. Při inscenování tohoto symbolistického dramatu se Stanislavskij snažil omezit vnější herecký projev a zaměřit pozornost k vnitřnímu životu postav. S prací byl nespokojen a v dalších experimentech zavrhl násilné omezování fyzické stránky hercova projevu. V roce 1908 začal zkoušet Turgeněvův *Měsíc na vsi* a poprvé zde rozvíjel možnosti „neviditelné[ho] vyzařování tvůrčí vůle a citu“.⁵¹ Na zkouškách prováděl cvičení, při kterých herci nesměli komunikovat ani verbálně, ani hlasem, měli na sebe vzájemně pouze vyzařovat své mentální stavy.⁵² Herci spolu neměli komunikovat slovy, ale očima.⁵³ Inscepace i Stanislavskij v roli Ratkina byli divácky úspěšní, zároveň poprvé došly ocenění výsledky laboratorní práce, která Stanislavskému „pomohla vnést na jeviště nový, nezvyklý tón a způsob hry“.⁵⁴

K dalšímu podstatnému objevu dospěl Stanislavskij v létě roku 1911 v Saint-Lunaire, kdy propracovával, jako každé léto, své poznámky k systému herecké práce. Hledal možnosti cvičení, jež by pomohly herci rozvíjet nově objevený tvůrčí stav. Vychovatel Stanislavského syna Nikolaj Vasiljevič Děmidov,⁵⁵ student Lékařské fakulty Moskevské univerzity a znalec tibetského buddhismu, ho upozornil na překlady textů jogína Ramacharaky o hathajóze a rádžajóze, které v Rusku vyšly v roce 1909. Nejednalo se o původní indické texty, ale o jejich variaci v podobě srozumitelnější západní kultuře.⁵⁶ Původní jméno jogína Ramacharaky, představitele amerického hnutí New Age, spiritualisty a okultisty bylo William Walker Atkinson (1862–1932).

Po návratu do Moskvy se Stanislavskij „ponořil do studia jógy. Zaujala jej dechová cvičení, schopnost ovládat srdeční tep a zpomalovat či zrychlovat životní

49 CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus*. London – New York: Routledge Theatre Classics, 1998, 2009. 235 s. WHYMAN, R. Op. cit. WEGNER, William H. The Creative Circle: Stanislavski and Yoga. *Educational Theatre Journal* 28, 1976, č. 1, s. 85–89. WHITE, R. Andrew. Stanislavsky and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System. *Theatre Survey*, May 2006, s. 73–92. WHITE, R. Andrew. Radiation and the Transmission of Energy: From Stanislavsky to Michail Chekhov. *Performance and Spirituality*, November 2009, č. 1, s. 23–46. TCHERKASSKI, Sergei. Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice. *Stanislavski Studies*, 2012, č. 1, s. 18. ZARRILLI, Phillip B. *Psychological Acting: An Intercultural Approach after Stanislavsky*. London – New York: Routledge, 2009. 255 s.

50 Situaci v domovském MCHTu ponechávám stranou, neboť zakladatelská herecká generace nebyla vždy Stanislavského experimentům nakloněna.

51 STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit. 1983, s. 308.

52 WHITE, R. A. Op. cit. 2009, s. 26.

53 MAGARSHACK, David. *Stanislavsky: A Life*. London: Faber and Faber, 1986, s. 305–306. [Cit. dle WHITE, R. A. Op. cit. 2009, s. 26.]

54 STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit. 1983, s. 309.

55 N. V. Děmidov učil později jógu v Prvním studiu a spolupracoval s MCHT. CARNICKE, S. M. Op. cit., s. 232.

56 H. I. Rerichová, věnující se józe a ezoterice tyto knihy kritizovala jako nepřesné a převzaté z druhé ruky. WHITE, R. A. Op. cit. 2006, s. 83.

funk
čení
na na
uklid
ovlád
mou
jsou t
činno
k poá
Zá
pitole
ce: M
vidíte
chu i
vič. –
V lids
ňovat
cipů r
vaná v
ho, vo
Drt
nislav
stavu i
že jogi
tů, kte
vlastní
peční
patro r
nemůž
V h
skij z j
porozu
ne v hl
ovládat
se udrž
há, jak
toho, c
Pro
použív
slavskij

57 MARTI
58 WERNI
59 Op. c
60 Shar
mezi
61 STANSI
62 Op. ci
63 ELIADE
64 Op. ci
65 STANSI
66 Op. ci

funkce.⁵⁷ Na józe Stanislavského upoutalo několik pojetí. Prvním z nich jsou cvičení hathajógy, která se zabývají převážně tělesným organismem. Jsou zaměřena na „pomalý pohyb, klidné rytmické dýchání“.⁵⁸ Tato cvičení vedou k celkovému uklidnění – uvolnění organismu a uklidnění mysli, které „po čase pomáhá člověku ovládat náhlé afekty a nežádoucí návaly emocí“.⁵⁹ Pomocí cvičení hathajógy, vědomou cestou, může cvičící zasahovat do těch oblastí lidské psychiky, které mu nejsou bezprostředně přístupné. Stanislavskij spojil tuto oblast s podvědomou tvůrčí činností herce a úhelnou myšlenku svého systému a estetiky formuloval jako cestu k *podvědomému skrze vědomé*.⁶⁰

Základní tezi svého systému Stanislavskij alias Torcov uvedl hned v druhé kapitole knihy *Moje výchova k herectví*: „Ocitáme se tedy, není-li pravda, v slepé uličce: Máme tvořit unesení, a to nám umožňuje jenom podvědomí, ale my, jak sám vidíte, jím nevládneme. Promiňte prosím, ale kde je východisko? podíval se trochu ironicky Govorkov. – Naštěstí je tu východisko! přerušil ho Arkadij Nikolajevič. – Nespočívá v přímém, nýbrž v nepřímém působení vědomí na podvědomí. V lidské duši jsou totiž oblasti podřízené i vědomí a vůli. Tyto oblasti mohou ovlivňovat naše bezděčné duševní pochody.“⁶¹ – „Ne nadarmo zní jeden z hlavních principů našeho umění prožívání: *Podvědomá tvůrčí práce přirozenosti, zprostředkovaná vědomou psychickou činností umělce*.‘ (Podvědomé prostřednictvím vědomého, volní – prostřednictvím bezděčného).“⁶²

Druhou oblastí, kde se v systému zřetelně odráží jogínská inspirace, zachytil Stanislavskij v kapitole Jevištní pozornost. Jogín dosahuje koncentrace a meditativního stavu tím, že „rytmizuje svůj dech i pohled a pozornost upírá na jeden bod“.⁶³ Tím, že jogín zužuje vědomé pole do jediného bodu, eliminuje rušivost vnějších podnětů, které rozptylují jeho mysl: „... ‚Soustředění‘ (*dhárana*; od kořene *dhr* = sevřít) je vlastně *ékágrata* [...]. Vjása upřesňuje, že toto soustředění se obvykle upíná na ‚pupěční centrum‘ (*čakru*), na srdeční lotos, na světlo nad hlavou, na špičku nosu, na patro nebo na jakékoli vnější místo nebo předmět‘. Váčaspatimišra dodává, že jogín nemůže dosáhnout *dhárany* bez pomoci předmětu, na nějž upoutá svou mysl.“⁶⁴

V hodině, ve které se Torcov a jeho žáci věnují *tvůrčí pozornosti*, vyšel Stanislavskij z jogínského upření pozornosti ke konkrétnímu předmětu: „Teď jste, doufám, porozuměli, uzavíral Torcov, že herec si musí najít předmět pozornosti jenomže ne v hledišti, nýbrž na scéně a čím bude tento předmět přitažlivější, tím více bude ovládat hercovu pozornost.“⁶⁵ – „...pomocí systematických cvičení je třeba naučit se udržet pozornost na scéně. Je třeba osvojit si speciální techniku, která pomáhá, jak se na předmětu zachytit, že pak už sám předmět na scéně nás odvrací od toho, co je mimo ni.“⁶⁶

Pro herce by samotné zaměření pozornosti na konkrétní předmět, které jogíni používají jako cesty k nalezení meditativního stavu, bylo umrtvující. Proto Stanislavskij rozvinul nalezený princip v psychologickém duchu a zahrnul do techniky

57 MARTÍNEK, K. Op. cit. 1990, s. 115.

58 WERNER, Karel. *Hathajóga*. Bratislava: CAD Press: 2009, s. 23.

59 Op. cit.

60 Sharon Carniceová předpokládá, že Stanislavskij pojímal *nevědomí* jako oblast, která je rozdělena mezi *nadvědomí* a *podvědomí*. WHYMAN, R. Op. cit., s. 87.

61 STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit. 1946, s. 32.

62 Op. cit.

63 ELIADE, Mircea. *Jóga. Nesmrtelnost a svoboda*. Praha: Argo, 1999, s. 62.

64 Op. cit., s. 65.

65 STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit. 1946, s. 122.

66 Op. cit., s. 123.

i výzvoy charakter předmětu, který vybízí herce, aby s předmětem jednal: „Připoutání na předmět vyvolává přirozenou potřebu něco s ním udělat. Vždyť činnost ještě více soustřeďuje pozornost na předmět.“⁶⁷

Se zaměřením na konkrétní předmět se pojí ještě tři podstatné termíny. Jednak je to *okruh pozornosti*, který odděluje herce od mocné přitažlivosti hlediště a pomáhá mu docílit stavu, jež Stanislavskij nazývá *veřejná samota*.⁶⁸ Jednak se konkrétní předmět může inverzně proměnit v předmět imaginární. Etudy s *imaginární rekvizitou* pak nemají za cíl hraní s jakoby reálným předmětem, nýbrž cvičení koncentrace, kdy herec má zaměřit svou pozornost na předmět představovaný, imaginární a svou představivostí jej má vytvářet a dotvářet, a tak zpětně zintenzivňovat a zpřesňovat svou představu.

Třetí oblastí jogínských cvičení a hinduistické filozofie, která Stanislavského zaujala, je učení o *práně*. Prána znamená v sanskrtu dech, ale rovněž životní energii, vitální princip, který dechem vstupuje do člověka.⁶⁹ Prána existuje na všech úrovních stvoření, je všudypřítomnou životní energií a umožňuje propojení mezi lidskou duší a vesmírem. Podle učení jógy a hinduismu má člověk schopnost tuto energii v sobě koncentrovat a má schopnost ji přijímat i vyzařovat.⁷⁰

Herečka Prvního studia Věra Solovjova doložila cvičení s pránou ve vztahu k jednomu ze základních pojmů systému – *okruhu veřejné samoty*: „Pracovali jsme velmi na koncentraci. Cvičení se jmenovalo ‚Dostat se do kruhu‘. Představili jsme si kruh kolem nás a vysílali jsme paprsky prány, paprsky komunikace do prostoru a jeden druhému. Stanislavskij řekl: ‚...pošli pránu tam – chci dosáhnout skrze špičky svých prstů Boha – nebe, nebo později partnera. Věřím ve svou vnitřní energii a vyzařuju ji – rozšiřuju ji.‘“⁷¹

Pro vysílání prány navrhl Stanislavskij termíny *vyzařování* (lučespuskanije) a *vzařování* (lučevosprijatije) ve smyslu vysílání a přijímání této energie.⁷² Jako příklad bezeslovně vysílané, komunikující energie mezi dvěma postavami uvádí Stanislavskij monolog Ofélie⁷³ ze Shakespearova *Hamleta*. V následující pasáži osvětluje uvedený příklad slovy:⁷⁴ „Necítíte z těchto veršů, že zde běží o němý vzájemný styk Hamleta s Ofélií? Neměli jste nikdy v životě nebo na scéně při vzájemném styku s někým pocit, že z vás tryská proud vůle, který jako by se řinul očima, konci prstů a póry vašeho těla? Jak pojmenovat tuto neviditelnou cestu a tyto prostředky vzájemného styku? *Sáláním a pohlčováním paprsků, vyzařováním a vzařováním*? Protože nemáme jiných termínů, zůstaňme při těchto slovech, která podávají alespoň názornou představu procesu vzájemného styku, jímž se budu ve své přednášce zabývat.“⁷⁵

Sergej Čerkasskij ovšem upozorňuje na existenci jiné verze textu, strojopis z roku 1935. Jedná se o finální (nepublikovanou) verzi pro americké vydání, kde

67 Op. cit., s. 124.

68 Op. cit., s. 132.

69 Zarrilli upozorňuje na analogie *prány* či *prana-vayu* s řeckým pojmem *psyché*, který rovněž může být interpretován jako „vitální princip, srovnatelný s *elán vital*“. ZARRILLI, P. B. Op. cit., s. 19. *Prána* je analogická k čínskému *čchi* a japonskému a korejskému *ki*. Op. cit.

70 Pojem *prána* byl v textu *Rabota aktora nad soboj* nahrazován pojmy *svalová energie* nebo *energie*. TCHERKASSKI, S. Op. cit., s. 2.

71 GRAY, Paul. The Reality of Doing: Interviews with Vera Soloviova, Stella Adler, and Sanford Meisner. In *Stanislavski and America*. Ed. Erica Munk. New York: Hill and Wang 1964, s. 211. [Cit. dle TCHERKASSKI, S. Op. cit., s. 5. Rovněž WHITE, R. A. Op. cit. 2009, s. 29.]

72 Viz WHITE, R. A. Op. cit. 2009, s. 3.

73 Viz *Moje výchova k herectví (1. díl)*; respektive *Hamlet 2,1*.

74 Ruská i americká verze se shodují, citují proto z českého překladu, jenž jim odpovídá.

75 STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit. 1946, s. 317.

Sta
kaj
je c
ple:
slav

Tol:

V té
mu
ce r
stoji

1

dalo

obcí

souž

Z

vše

duch

hlás:

přek

Tr

duše

Stani

duch

S

lířské

stémí

vání č

Se

tehde

návra

asiste

Modr

všech

niker

sklada

V o

jeho p

v divac

v divac

skij, js

intelek

76 TCH

77 Op. c

78 ZADR

79 V roc

byli 1

80 POLJA

81 Op. c

82 OSINŠ

leržyu

Stanislavskij přesněji osvětluje, co míní oním zářením: „Četl jsem, co hinduisté říkají k tomuto tématu. Věří v existenci tzv. prány, životní energie, síly, která oživuje celé naše tělo. Podle jejich učení je hlavní zásobník prány umístěn v oblasti solar plexu, odkud je prána posílána do celého těla.“⁷⁶ Nutno ještě podotknout, že Stanislavskij, jak Čerkasskij upozorňuje, zde cituje text jogína Ramacharaky.⁷⁷

Tolstojovství Prvního studia

V této podkapitole bych se ráda vrátila k ruské duchovní tradici, k hnutí nazývanému *tolstojovství* (tolstovstvo), které ve Stanislavského experimentech a pedagogice reprezentuje postava Leopolda Antonoviče Suleržického (1872–1916). Duch tolstojovství byl neoddtělitelně svázán s komunou Prvního studia MCHT.

Toto hnutí, jehož ústřední postavou byl kníže Lev Nikolajevič Tolstoj, se zakládalo „na víře v možnost vzkříšení ducha prvotního křesťanství a raně křesťanských obcí, z něhož byl odvozen ideální, pro utopické myšlení příznačný model lidského soužití v soudobé křesťanské komunitě“.⁷⁸

Základní ideje tolstojovského učení byly: neprotivení se zlu násilím, pacifismus, všeodpouštění, duchovní a morální sebezdokonalování osobnosti, prostota, priorita duchovních hodnot nad materiálními atd. Určitou dobu souznělo i s anarchismem hlásaným knížetem Petrem Alexejevičem Kropotkinem. V Rusku bylo populární na přelomu 19. a 20. století. Tolstoj je zaštiťoval obrovskou autoritou své osobnosti.⁷⁹

Tolstojovce Suleržického, spolupracovníka Stanislavského, nemůžeme jednoduše spojovat s estetickým směřováním MCHTu a následně Prvního studia. Stal se Stanislavského asistentem, nicméně okruh jeho působení musíme hledat v oblasti duchovní a etické. Vedle toho Stanislavskij velmi oceňoval jeho pedagogický talent.

S Tolstým se Suleržickij seznámil skrze přátelství s jeho dcerou Tatjanou na malířské akademii. Pojilo jej s ním silné pouto, pobýval v Jasně Poljaně, pomáhal Tolstému v jeho aktivitách. Připomínána je nejčastěji pomoc Suleržického při stěhování členů ruské sekty Duchoborců do Kanady.

Se Stanislavským se Suleržickij setkal poprvé v Jaltě roku 1900, kde pobýval mezi tehdejšími literáty.⁸⁰ Na konci roku 1900 navštěvoval s Gorkým zkoušky MCHTu.⁸¹ Po návratu divadla ze slavného evropského zájezdu v roce 1906 se stal Stanislavského asistentem a spolupracoval na inscenacích *Drama života*, *Život člověka* (obě 1907), *Modrý pták* (1908) a *Hamlet* (1911). Jeho divadelní působení bylo rozvolněno do všech složek divadelní inscenace: „Během práce na Modrém ptáku [...] byl pomocníkem scénografa Vladimira Jedorova, bděl nad přípravou rekvizit, osvětlení, se skladatelem Iljou Sacem hledal hudební motivy, pomáhal jevištním technikům.“⁸²

V období příprav inscenace *Hamleta* se stal Craigovým překladatelem, případně jeho prostředníkem a zástupcem při Craigově časté nepřítomnosti. Své postavení v divadle Suleržickij charakterizoval v dopise Craigovi: „Nevidím a nikdy nevidím v divadle to, co Vy. Jde o to, že nejsem stejný jako Vy umělci. Vy, stejně i Stanislavskij, jste oba umělci v nejčistší podstatě. Vaše podstata, váš duch, vaše srdce, váš intelekt vás vedou k tvořivosti. [...] Nevím, zda mohu sám vytvořit něco pro dílo.

76 TCHERKASSKI, S. Op. cit., s. 10.

77 Op. cit.

78 ZADRAŽILOVÁ, Miluše. *Ruská literatura přelomu 19. a 20. století*. Praha: Karolinum, 1995, s. 10–11.

79 V roce 1911 Nejsvětější synod pravoslavné církve Tolstého exkomunikoval a stoupenci tolstojovství byli perzekuováni.

80 POLJAKOVA, J. Op. cit., s. 77.

81 Op. cit.

82 OSIŃSKA, Katarzyna. *Klasytory i laboratoria: Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżicki, Wachtangow*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2003, s. 49.

Mé srdce je příliš otevřené pro lidstvo, nikdy nezapomínám na hořkost a temnotu života, beru život, jaký je v dané chvíli. Staví mne to mnohem níže, než stojí skuteční umělci.⁸³

V roce 1911 založil Stanislavskij společně se Suleržickým a Jevgenijem Bagrationovičem Vachtangovem Studio (posléze nazvané První studio), jehož cílem bylo prověřovat prvky systému se skupinou mladých talentovaných herců. A právě zde, mimo hlavní scénu kostnatického MCHTu, se nejvýrazněji uplatnily osobité dispozice Suleržického charakteru. Snažil se zde společně s Vachtangovem naplnit ideje tolstojovského hnutí a na jeho podnět vznikla divadelní komuna.

Podoba komuny krystalizovala postupně. V roce 1914 při přípravě a hraní inscenace *Cvrček v krbu* podle Charlese Dickense se „podařilo uskutečnit sen o divadelním bratrstvu, podobném duchovnímu řádu“.⁸⁴ Stanislavskij byl hlavou, mistrem tohoto řádu, zatímco Suleržickij byl jeho duší.⁸⁵ Členové tohoto divadelního duchovního řádu prosazovali jednotu estetiky a etiky v oblasti divadelní, studiové, každodenní a lidské.⁸⁶

Charakteristickým rysem, typickým pro secesní fázi moderny, byla utopická vize komunity odcházející z kulturního centra.⁸⁷ Divadelní komuna Prvního studia ovlivněná tolstojovstvím a vizí návratu k původním raně křesťanským obcím měla blízky vztah k vesnickému životu a na podnět Suleržického se pokusila tyto vize uskutečnit. V období let 1913–1915 organizoval Suleržickij letní výpravy do Kaněva nad Dněprem a posléze do Jevpatorie na Krymu, kde Stanislavskij pro Studio zakoupil pozemek.⁸⁸ Se svou vizí komuny se Suleržickij Stanislavskému svěřil v dopise z 27. prosince 1915: „V samotné práci byl můj cíl – vybudování divadla-komuny se svým vlastním kolektivním spravováním, s velkými úkoly divadla-chrámu, se svou půdou v Jevpatorii. [...] Toužil jsem po takovém divadle, ve kterém by veškeré umění, plné rozmanitých pravd, hrálo lidi láskou ke všemu lidskému, o divadle, které by podporovalo víru v člověka v naší strašné, kruté době. Toužil jsem, aby tato skupina, sestavená z lidí, žijících vřele, družně, v práci a úplné svobodě, v zimě hořela pro umění a v létě radostně žila na břehu moře, kde je vše vybudováno vlastní společnou prací, a v lidech probudila nadšení svým životem a uměním.“⁸⁹

„Я есмь“

Sharon Carniceová upozorňuje ve své knize *Stanislavsky in Focus* (Zaostřeno na Stanislavského) na výraz „Я есмь“ (Ja jsem) ve Stanislavského textech. Definuje jej jako synonymický pro prožívání a odkazuje u něj k jogínské inspiraci.⁹⁰ Jedná se o problematický a vlastně nepřeložitelný výraz, neboť jde o staroruskou jazykovou formu, v běžné soudobé ruštině nepoužívanou, kterou ostatní jazyky překládají bezpříznakově – „já jsem“, „I am“.

83 Op. cit., s. 76–77.

84 POLJAKOVA, J. Op. cit., s. 220.

85 Op. cit., s. 221.

86 Op. cit., s. 220–221.

87 Takto můžeme porozumět odchodu E. G. Craiga z Anglie, vybudování výtvarné umělecké kolonie J. M. Olbrichem v Darmstadtu či odchodu francouzských literátů do opatství v Créteil.

88 OSIŇSKA, K. Op. cit., s. 48.

89 SULERŽICKIJ, Leonid Antonovič. *Povesti i rasskazy: Statji i zametki o teatre: Perepiska: Vospominanija o L. A. Suleržickom*. Ed. J. Poljakova. Moskva: Iskusstvo, 1970, s. 381.

90 CARNICE, S. M. Op. cit., s. 217–219. Carniceová spojitost s jógou dále nespécifikuje. Dá se ale předpokládat, že má na mysli dechovou mantru „so ham“ (Jsem To), ve které se pojí „so“ s nádechem a „ham“ s výdechem.

V p
Ex 3,1
rý(ž)]
jměnu
jesm“
dimiri
pravd

Ru
zabýv
mi, m
tí hrál
se mi
Čtení
božen
tu, jec
koli v
na kte

Sol
božsk
mu dí
din slo
já“ je
je jedi
nak ve

Člc
hem, j
ní, pra
Solovj
jsem“,
dvě ro
já jsei
všech
změny
bezp

Výn
nislav
lách V
ní. Zp
sedstv
místě.
zává r

91 SOL
92 SLÁ
93 SOL
94 Op.
95 Op.
96 SOL
s. 4
97 Op.
98 Op.
99 Op.

V pravoslavné liturgii je tímto staroruským výrazem překládán biblický verš Ex 3,14, tetragrammaton JHVH, hebrejsky „Ehjah Asher Ehieh“, česky „Jsem, který(ž) Jsem“. Vztahovat starozákonní odpověď Hospodina na Mojžíšovu otázku po jménu toho, kdo k němu hovoří, ke Stanislavským zmiňovanému stavu „Já jsem“ („Ja jesm“) se může zdát krajně spekulativní. Možnou odpověď však nabízejí texty Vladimira Solovjova, zejména jeho *Čtení o boholidství*,⁹¹ které Stanislavskij s největší pravděpodobností znal.

Ruský křesťanský filozof a mystik Vladimír Solovjov vycházel z pravoslaví, ale zabýval se rovněž intenzivně „okultními vědami, magií, orientálními náboženstvími, mystickými středověkými proudy a kabalou“.⁹² V ruské kultuře konce 19. století hrál výjimečnou roli, ovlivňoval zásadně myšlení tehdejší ruské inteligence. Stal se mimo jiné předobrazem Aljoši Karamazova z Dostojevského románu. V knize *Čtení o boholidství* nově interpretuje východiska židokřesťanské tradice a těch náboženských proudů, které v návaznosti na judaismus akcentují lidskou subjektivitu, jedinečný lidský podíl na uskutečnění božského záměru. A právě zde, tedy nikoli ve východním učení jógy, jak tvrdí Carniceová, můžeme najít pojetí člověka, na které navazuje Stanislavskij.

Solovjov definuje živého boha v jeho původním smyslu jako vše a jediné, jako božskou bytost, která „praví své ‚já jsem‘, ale ne vzhledem k nějakému jednotlivému dílčímu obsahu, ale ve vztahu ke všemu...“⁹³ Podle Solovjova vyjadřuje Hospodin slovy: „Jsem, který Jsem“ neboli „já jsem já“, že je absolutní osobou.⁹⁴ Toto „čiré já“ je mimo jakýkoli konkrétní obsah.⁹⁵ Absolutní bytost, absolutno samo o sobě, je jednak oddělené, zbavené jinakosti, jednotlivosti, konečnosti a početnosti, jednak ve vztahu k jinakosti je definováno jako vším disponující.⁹⁶

Člověk je pak Solovjovovi druhým absolutnem, subjektem s absolutním obsahem, jenž se jako absolutno teprve musí uskutečňovat. Jestliže bůh, první absolutní, pravá bytost „je všejedino, pak druhá se všejedíným stává“,⁹⁷ tj. konkretizuje se. Solovjov dále rozlišuje rovinu ontologickou čili *jsoucno*, jež je vyjádřeno slovy „já jsem“, a rovinu ontickou, tj. *bytí*, jež je proměnlivé, podmíněné a přechodné.⁹⁸ Tyto dvě roviny jsou charakteristické i pro člověka, pro „druhé absolutno“: „Ve vědomí ‚já jsem‘ jsem právě *jsoucno*, a tím se odděluji ode všech dílčích forem bytí, ode všech dílčích vztahů a sama sebe potvrzuji jako jedno ve všem, a proto mne žádné změny bytí, z nichž jsem se vymanil, nemohou zničit ani změnit: ‚já jsem‘ je stejně bezpodmínečné a věčné jako samo *jsoucno*.“⁹⁹

Výraz „Já jsem“ („Ja jesm“) v solovjovovském smyslu čirého *já* nacházíme u Stanislavského v knize *Rabota aktora nad soboj (Moje výchova k herectví)*, v kapitolách VIII. Pocit pravdy a víra a XVI. Podvědomí v hercově scénickém sebeuvědomění. Zpravidla Stanislavskij volí výraz – stav „*Já jsem*“. Tento obrat se nachází v sousedství slov pravda a víra. V českém překladu nalezneme „já jsem“ pouze na jednom místě. Jinde jej Jaroslav Hulák překládá zavádějícím termínem „existuji“, který smazává rozdíl mezi ontologickou rovinou herce („já jsem“) a ontickou, tj. konkretizací

91 SOLOVJOV, Vladimír. *Čtení o boholidství*. Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2000. 242 s.

92 SLÁDEK, Karel. *Cesty k boholidství*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012, s. 62.

93 SOLOVJOV, V. Op. cit., s. 117–118.

94 Op. cit.

95 Op. cit., s. 122.

96 SOLOVJOV, Vladimír. *Kritika abstraktních principů*. Olomouc: Refugium Velehrad – Roma, 2003, s. 413.

97 Op. cit., s. 424.

98 Op. cit., s. 428.

99 Op. cit., s. 429.

v dílčí roli. Zároveň je tak zatemňováno duchovní pozadí tzv. herectví prožívání a Stanislavského akcentaci *bytí* na jevišti v protikladu ke *hraní* (herectví představování).

„...v duši člověka; tam, v samotném centru našeho duchovního života, tam, v nepochopitelné pro nás oblasti nadvědomí, kde je pramen živého života, kde je hlavní centrum naší přirozené povahy – naše tajné ‚já‘, samotná inspirace. Tam je ukryt nejpodstatnější duchovní materiál.“¹⁰⁰ – Pro Stanislavského nejpodstatnější hercovy inspirace leží v neuchopitelné oblasti jeho duše. Herec svoje absolutní lidství („já jsem“) propůjčuje postavě, „žije pravdou na scéně“.¹⁰¹ Převtěluje se do postavy a oživuje ji tímto svým absolutním lidstvím. Pak ovšem základ herectví prožívání netkví pouze v znovuprožívání při každém reprízování, na rozdíl od herectví představování, v němž herec na reprízách pouze reprodukuje již vytvořenou postavu. Je protikladné principu diderotovského herce podstatněji, neboť ten nejduchovnější podstatu nachází v postavě, v „idealizovaném typu jako něčem ‚vyrytém‘ a v dramatu ‚zapsaném‘“¹⁰² neboli ve ztělesnění platónské ideje, kterou herec ožívá, dává jí sebe, své tělo,¹⁰³ znovuzpřítomňuje ji, tj. re-reprezentuje ji. U Stanislavského je naopak božský princip nesen hercem, osobností, člověkem, který má uskutečňovat svůj dějinný úkol – *nadúkol* (svěrchzadača). Stanislavskij se pokouší definovat výraz „Já jsem“ v kapitole Pocit pravdy a víra:¹⁰⁴ „...teď jste nebyl na scéně, v bytí Maloletkové, nehrál jste, ale skutečně existoval (*opravdu žil*). Opravdově jste žil ve své smyšlené (*vysněné*) rodině. Takový stav na scéně nazýváme naším jazykem *Já jsem‘ (existuji)*. Tajemství tkví v tom, že logika a důslednost fyzických úkonů a pocitů vás přivedly k pravdě, pravda vyvolala víru a vše dohromady vytvořilo ‚já jsem‘ (*dotvořilo ‚existuji‘*). A co je to ‚já jsem‘ (*existuji‘*)? Znamená to: já existuji, já žiji, já cítím a myslím (*jsem, žiji, cítím a myslím*) souhlasně s rolí.“¹⁰⁵ – „Tam, kde je pravda, víra a ‚já jsem‘ (*existuji‘*), tam je nutně opravdové, lidské (a ne hercké [*konvenční*]) prožívání.“¹⁰⁶

V absolutním lidství „já jsem“ se kříží i Stanislavského pojmy podvědomí a nadvědomí. Ve vztahu k podvědomí v kapitole Podvědomí v hercově scénickém sebeuvědomění píše: „Považte jenom: i to nejnepatrnější (*nejnepatrnější*) fyzické nebo duševní jednání (*úkon*), které vytváří momenty skutečné pravdy a víry, až se přemění na ‚já jsem‘ (*až nabude povahy ‚existuji‘*), je s to probudit v činnost psychickou a organickou přirozenost herce s jejím podvědomím (*je s to rozšířit oblast tvůrčí činnosti na organickou přirozenost herce a její podvědomí*).“¹⁰⁷

Vedle odkazu na výraz „já jsem“ nás ale Solovjovovo *Čtení o boholidství* přivádí i k dalším poukazům vztahujícím se k pojmu *nadúkol* (svěrchzadača), spjatému s pojmem nadvědomí. Solovjov nazývá křesťanství boholidským náboženstvím, které předpokládá spoluúčast boha i lidstva: „Uskutečnění božího království tedy nezávisí jen na bohu, ale také na lidech, protože je zřejmé, že k duchovní proměně lidstva nemůže dojít bez účasti samotných lidí, nemůže to být jen vnější skutečnost. Proměna lidstva je nám uložené dílo, je to náš prvořadý úkol, který jsme povinni řešit.“¹⁰⁸

100 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Sobranije sočiněnia, T. 4*. Moskva: Iskusstvo, 1991, s. 141.

101 STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Rabota aktora nad soboj v tvorčeskom processe pereživania*. Moskva: Iskusstvo, 1985, s. 196.

102 HYVNAR, Jan. *Virtuosové*. Praha: Nakladatelství KANT, 2011, s. 28.

103 Op. cit., s. 33.

104 Pokusila jsem se o korekci původního českého Hulákova překladu, jenž je uveden v závorce v kurzívě.

105 STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit., 1946, s. 241.

106 Op. cit., s. 242.

107 Op. cit., s. 433.

108 SOLOVJEV, V. O *úpadku středověkého myšlení*. In Týž. Op. cit. 1997, s. 6.

J
v so
kon
v na

Ve s
nisl
Stan
svět
úkol
slovi
O
vádě
tuto
zí ve
ploš
spek

Mart
obháj
Věnuj
discip
v Praž
bě spo

Marti
article
the id
focus
-temp
mover
beginn
consci
Americ
of atte
texts b
есмь“)

109 SOL
110 STAN

Jestliže má člověk dějinný úkol a svůj „zvláštní osobní obsah či ideu“,¹⁰⁹ pak má v sobě hledat živé božství jakožto celoživotní úkol. Ten myšlenkově zcela odpovídá konceptu nadúkolů, který Stanislavskij považuje za „životní cíl a snažení, vložený v naší přirozenosti, v našem skrytém „já““.¹¹⁰

Ve studii jsem se pokusila nastínit pět základních aspektů duchovních kořenů Stanislavského tvorby. Tento nástin ne zcela dostatečně usouvztažnil terminologii Stanislavského systému. Zvláště podstatná se mi jeví potřeba reinterpetovat ve světle nových poznatků pojmové trsy: podvědomí – podtext a nadvědomí – nadúkol – nadrealismus. Jejich výklad se dosud opíral o soudobou psychologii, ale ve slovníku Stanislavského se vyskytují v mnohem bohatších souvislostech.

Opomenut zůstal termín *převtělení* (převoplošćenie), který je do češtiny převáděn, zřejmě pod vlivem německého divadla, pouze jako *přetělesnění*. Ruština tuto variantu postrádá. Ruské převoplošćenie, stejně jako české převtělení, nabízí vedle divadelního významu i náboženské konotace (voplošćenie Krista, převoplošćenie – reinkarnace). Stejně tak nebyla věnována pozornost termínu *jednat*, respektive dějstvovat, jež bývá rovněž užíváno v náboženském smyslu.

Martina Musilová (1969) vystudovala obor divadelní věda na FF UK v Praze, kde v roce 2007 obhájila disertační práci. Od roku 2009 působí na katedře divadelních studií FF MU v Brně. Věnuje se historii moderního divadla a teorii herectví. Paralelně ke studiu na FF UK studovala disciplínu Dialogické jednání s vnitřním partnerem u prof. Ivana Vyskočila na KATaP DAMU v Praze a od roku 1999 působí jako asistentka této disciplíny. Jako dramaturgyně dlouhodobě spolupracuje s nezávislou skupinou BocaLocaLab.

Martina Musilová: Stanislavski resurrected. On the Spiritual Roots of his Work. The article discusses the spiritual roots of the work of K. S. Stanislavski, which were reflected in the ideological orientation of MCHAT (Moscow Artistic Theatre) and its dramaturgy, while focusing specifically in Stanislavski's system of acting. Besides Wagner's idea of theatre-as-temple the decisive role during the formative years of MCHAT was played by the Tolstoj movement, advocated by L. A. Sulerzhistski. The symbolistic, mystical dramaturgy of the beginning of the 20th century is typical of the reflections of the notions of the subconscious, conscious and superconscious, as used by Stanislavski, The yoga teaching and the texts by the American yoga master Ramacharaky influenced the formation of the concepts such as circle of attention, concentration, public solitude, emanation and imanation. The philosophical texts by V. Solovyov are considered crucial for the understanding of the concept of "I am" („Я емь“), and the related concepts of acting as experience and "supertask" ("sverkhzadacha").

109 SOLOVJOV, V. Op. cit. 2000, s. 103.

110 STANISLAVSKIJ, K. S. Op. cit. 1991, s. 135.

DIVADELNÍ REVUE n° 2

2 0 1 3



Císař
Großeggerová
Guczalska
Hynar
Ibrahim
Jančárková
Ježková
Kodíček
Kosák
Kovalenko
Krymovová
Lenzovi
Lupa
Musilová
Novozámská
Oslzly
Pinkerová
Pospíšil
Ptáčková
Sarkissian
Scherl
Veľemanová
Ziegler