

velmi konkrétním a věcným obsahem. Úspěšné inscenace vedly k oživení kritiky a publicistiky, která dokázala spolu s divákem rozšířovat 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 vyjádřen 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 objevené 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 vychovávaní“ (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 proporcii mezi herectvím prožívání a představováním, 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 aktivity s osobitými polemickými postoji a názory. Dnes máme tendenci podceňovat podobné aktivity, 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 velkým 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 „nosičem 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 hercův, 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 hledištem 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 hledišť. Je vždy v podvojně situaci hry a dramatu a v podvojně 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 dramatická či divadelní situace, opřená vždy o jeho existenciální centrum, ono Stanislavského „existují“. 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 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, kterou chápe samotnou její esenci. „*Věcnost tu spočívá v nahrazení souvislé psychologie charakterizační zkratkou, která vzniká odpozorovanou a přesně reprodukovatelnou gestací, a ta je teprve ozvláštňena a zaostřena, stávající se tak pravdivější než pravda sama*“ (Grossman 1961: 584). Takové herectví nacházel i v režii 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; strážlivost 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 zvěčňovaly 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 neobjevíš. 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 herecko-režijní 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 pojeté 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 tvorivosti. 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 myslí, 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 vžitá rituály zvětralým obsahem přímo vzorem herecké patologie, které se musí zbavit i české herectví.

„*Poznatky, které Stanislavskij shromáždil o vytváření skutečnosti umělé, jsou nepřehledné. 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 uměnou jevištní skutečnost, musí na rozdíl od dlouhých analytických výkladů uvěřit příčinám a důsledkům své dynamické akce. Žijeme v době, kdy je náš život ovládnut diskurzivním 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 uměnou. 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 rozdělením 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 dřevý 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 rozděleni, 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 vyčerpát 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 dokládá 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 „odtajmněno“, přičemž o několik stránek dále autor dodává, že i nadále zůstává tajemstvím, např. u hercova pocitu 'existují': „*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 aktivity 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' hlasně 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 nevyužitě 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.