

Sílová, Zuzana

Radovan Lukavský a odkaz K. S. Stanislavského

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 15-29

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78981>

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

Access Date: 16. 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.

Radovan Lukavský a odkaz K. S. Stanislavského

Radovan Lukavský and the Legacy of K. S. Stanislavsky

Zuzana Sílová

Abstrakt

Radovan Lukavský (1919–2008) byl významným představitelem moderního českého herectví, dlouholetým členem činohry Národního divadla v Praze a pedagogem Akademie múzických umění v Praze i na pražské Konzervatoři. Jako učitel se vytrvale hlásil k odkazu K. S. Stanislavského a vynaložil značné úsilí na obranu myšlenek velkého ruského divadelníka proti vulgarizaci, která zamořila české divadlo a divadelní fakultu AMU na počátku padesátých let, kdy došlo ke střetu mezi socialisticko-realistickou ideologizací a tvůrčí interpretací Stanislavského pedagogických postupů. Autorka zkoumá přístup herce-pedagoga ke Stanislavského metodě, jak je obsažen v odborných publikacích a článcích R. Lukavského.

Klíčová slova

Radovan Lukavský, Akademie múzických umění v Praze, systém Stanislavského, herectví a pedagogika

Abstract

Radovan Lukavský (1919–2008) was an important representative of modern Czech acting, a long-time member of the National Theatre drama ensemble in Prague, and a teacher at the Academy of Performing Arts in Prague and the Prague Conservatory. As an educator, he steadfastly upheld the legacy of Stanislavsky and made considerable efforts to defend the ideas of the great theatre director against the vulgarisation of the Czech theatre and the theatre faculty of the Academy of Performing Arts in the early 1950s, when there was a clash between socialist-realist ideologisation and the creative interpretation of Stanislavsky's pedagogical methods. The author examines the approach of Lukavský (both as an actor and a pedagogue) to the Stanislavsky method as described in Lukavský's professional publications and articles.

Key words

Radovan Lukavský, Academy of Performing Arts in Prague, Stanislavsky system, acting and pedagogy

Studie je rozšířenou a přepracovanou verzí příspěvku pro mezinárodní sympozium *The S word: Stanislavsky's last words*, konané na pražské DAMU ve dnech 11.–13. listopadu 2022.

V roce 1978 vydal Radovan Lukavský (1919–2008) „učebnici pro předmět herecká výchova na konzervatořích, studijní obor herectví“, nazvanou *Stanislavského metoda herecké práce*. Bylo to v době, kdy tento přední člen činohry Národního divadla skutečně několik let působil na hudebně-dramatickém oddělení pražské Konzervatoře (1975–1983).¹ Obsah knížky o 150 stránkách formátu většího sešitu v pevné vazbě s lesklým přebalem měl být ovšem vydán už mnohem dříve – kdyby se s autorem pražská Divadelní fakulta Akademie múzických umění (DAMU), u jejíhož zrodu umělec a oblíbený pedagog stál, na začátku šedesátých let nerozloučila. A kdyby, jak sám vzpomíná, na filmové fakultě AMU, kde v té době vedl seminář herectví pro studenty režie, nechyběl přiděl papíru pro tisk skript... Ani to ho však neodradilo a díky tehdejšímu vedení konzervatoře bylo nakonec úspěšné jeho úsilí přiblížit studentům dílo velkého ruského divadelníka a pedagoga, které už bylo v knižní podobě prakticky nedostupné. Nejen proto, že první (a dosud jediná!) česká vydání Stanislavského „gramatiky dramatického umění“ vyšla česky pod nepřesným, dobovou ideologií poznamenaným názvem *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)* v roce 1946 (STANISLAVSKIJ 1946a), 2. díl pak jako *Moje výchova k herectví. Díl II. Tvůrčí proces ztělesňování. Deník žáka* v roce 1954 (STANISLAVSKIJ 1954a).² Mezitím v rozmezí let 1951 a 1954 vyšly pouze časopisecky (*Sovětské divadlo*) kapitoly zařazené editory sovětského vydání Semjanovskou a Kristi do díla *Hercova práce na roli*³ (STANISLAVSKIJ 1951, 1952, 1954b). Pro úplnost informací dodejme, že beletristicky pojaté vzpomínky Stanislavského na vlastní uměleckou dráhu *Můj život v umění* [Moja žizn' v iskusstve], opakovaně u nás reeditované mezi roky 1940 a 1959, se nového vydání (v novém překladu) dočkaly až roku 1983, tedy teprve pět let poté, co vyšla Lukavského učebnice (STANISLAVSKIJ 1983).

Byl tu ještě jeden, důležitější důvod, proč zpřístupnit, resp. znovu připomenout odkaz velkého ruského divadelníka a pedagoga: Od prvního setkání se Stanislavského myšlenkami, ještě jako student, cítil Radovan Lukavský, jak sám napsal, spontánní spříznění. Umělec vstupující do herecké i pedagogické praxe těsně po druhé světové válce se tak od počátku vzpíral „socialistickorealistickému“ pojetí Stanislavského metody, vykládané i u nás na přelomu čtyřicátých a padesátých let jako „výchovný systém“, dobově příslušně ideologizovaný. Při jedné z diskusí o výuce herectví podle vlastních slov hájil pedagogické postupy jednoho ze svých učitelů, vynikajícího herce Jiřího Plachého, kterého v roce 1952 mladší kolegové kritizují za to, že neučí „podle Stanislavského“ a hrozí mu proto vyloučení z pedagogického sboru DAMU (SÍLOVÁ 1999: 88–89).

Doba halasného propagandistického přihlašování se k metodě uplyne a v českém divadle dochází k uvolnění a postupnému rozšiřování prostoru pro autentickou uměleckou tvorbu. Do diskuse o odkazu Stanislavského zasahuje aktivně – vedle Otomara Krejčí a Alfréda Radoka, z mladších Jaroslava Vostrého, abych uvedla jen ty nejvýznamnější autority – také Radovan Lukavský.

1 O pedagogické činnosti Radovana Lukavského viz též (SÍLOVÁ 2020: 39–46).

2 V originále *Rabota aktera nad soboj, část 1 Rabota nad soboj v tvorčeskom processe pereživanija* (Práce herce na sobě, část 1 Práce na sobě v tvůrčím procesu prožívání); *Rabota aktera nad soboj, část 2 Rabota nad soboj v tvorčeskom processe voploščeniija* (Práce herce na sobě, část 2 Práce na sobě v tvůrčímu procesu ztělesňování).

3 V originále *Rabota aktera nad rolju. Materialy k knige*.

V této souvislosti si dovolím malou informativní odbočku: Vývojem poválečného zájmu o Stanislavského a dvěma jeho fázemi – socialistickorealisticky ideologizující a tvůrčí – se zabývá Jan Hyvnar ve studii „Stanislavského ‚systém‘ v českém divadle: dogma a inspirace“, kterou zařadil do své knihy *O českém dramatickém herectví 20. století* (HYVNAR 2008: 143–163). Z vlastní umělecké praxe, rozvíjející onu „tvůrčí“ linii, vychází jak Otomar Krejča ve stati „Herec není sám“, uveřejněné v časopise *Divadlo* v roce 1962 (KREJČA 1962: 10–18), tak Alfréd Radok – viz jeho „Divadelní novověk“, otištěný v *Divadle* ve stejném roce (RADOK 1962: 27–33). O půl roku později v tomto časopise uveřejňuje Radovan Lukavský článek „Živý průsečík“ (LUKAVSKÝ 1963: 18–28). Tehdy byl šéfredaktorem časopisu pozdější dramaturg a umělecký šéf Činoherního klubu Jaroslav Vostrý, který píše „Přiznání ke Stanislavskému“ (VOSTRÝ 1967: 20–27) a dodnes se k myšlenkám Stanislavského vrací. Z poslední doby stačí připomenout jeho monografii *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti* (VOSTRÝ 2018), a nejnověji studii „Od prožívání k měnění“, která staví do nového světla Stanislavského pojem prožívání v konfrontaci s výsledky současné neurovědy, jmenovitě s teorií Antonia Damasia, a také v souvislosti s celkovým vývojem Stanislavského systému. Studie doprovází výběr z dosud česky nepublikovaných raných a pozdních statí K. S. Stanislavského, nazvaný *Od prožívání k jednání. Předpoklady a cíle Stanislavského reformy* (STANISLAVSKIJ a VOSTRÝ 2022).

Ale zpět k Radovanu Lukavskému: V roce 1963 rekapituluje dobu, kdy divadla formálně „najížděla na systém“, a poukazuje na důsledky necitlivě a povrchně, ideologicky prosazované divadelní reformy:

Na „stanislavského“ [metodu Stanislavského – pozn. aut.] se začalo pohlížet jako na cosi velkolepého, vysoce odborného, ale nepraktického a v normálních podmínkách našeho provozu neuskutečnitelného. Je jednou z paradoxních klíčků osudu, že metoda, která je praxe sama, dostala punc nepraktičnosti, že systém, odhalující zákony přirozené – a tedy normální – jevištní tvorby, začal být považován za nepřirozenou abnormalitu, že jméno umělce, kterému nešlo o nic tolik, jako o uvolnění pramenů živé tvůrčí síly – splynulo jako synonymum s představami těžkopádného přemýšlování, úmorného diskutérství, rozvláčeného přežvykování, přízemního obkreslovačství, nudného školometství, jako synonymum všeho, co svobodný rozlet živelné tvůrčí síly brzdí a svazuje. (LUKAVSKÝ 1963: 19)

Citát ze stati „Živý průsečík“ (kterou je možné si přečíst i v angličtině) dostatečně jasně vypovídá, proč herec-pedagog hledá způsob, jak otevřený dialog se Stanislavského metodou zpřístupnit těm nejmladším: Pro naši hereckou školu, jejíž tradici uznává a názorně srovnává s postupy ruského divadelníka, bude vždy „stanislavský“ „souhrnem vzkazů přirozené tvůrčí podstaty, odposlouchaným tvořivým umělcem a tlumočeným bezpečným Učitelem“, jak píše v úvodu učebnice z roku 1978, jejímž mottem se stávají slova Stanislavského: „Co to je tak zvaný systém Stanislavského? Podotýkám předem, že žádný ‚můj‘ systém, ‚tvůj‘ systém neexistuje. Je jen jeden systém: přirozený tvůrčí proces“ (LUKAVSKÝ 1978: 5).

Tedy: přistupovat ke Stanislavského myšlenkám jako k žité zkušenosti profesionála – protože i to zdůrazňuje Radovan Lukavský, totiž že Stanislavského může *plně* pochopit a interpretovat pouze ten, komu jeho spis připomíná a upřesňuje věci známé z vlastní tvůrčí zkušenosti. Ostatně už v roce 1961 na aktivu o herectví se Lukavský zmiňuje o tom, že by vůbec nebylo špatné založit malý herecký seminář, který by byl pravidelně otevřen pro *profesionály*, a mohlo by z něho vzniknout něco trvalejšího...

Trocha historie

Radovan Lukavský začal učit na pražské divadelní fakultě – tehdy ještě dramatickém oddělení Konzervatoře – hned v roce 1946, poté, co absolvoval tzv. mistrovský ročník první, zakládající sezony školního divadla DISK. Je třeba připomenout, že to byl právě on se spolužákem Jaromírem Pleskotem, mimořádně nadaným mimickým i režisérským talentem, kdo prakticky pomohli svým pedagogům zajistit fungování příštího vysokoškolského studia na bázi „integrálního dramatického myšlení“⁴ a propojujícího hereckou přípravku – tedy propedeutická cvičení jednotlivých elementů herecké techniky – s krok za krokem se rozvíjejícími a složitějšími scénickými úkoly, které vrcholily jednotlivými inscenacemi ve školním divadle založeném na ansámblové spolupráci.

Jistěže je tu vzorem nejen Stanislavského Umělecké divadlo, ale i tvůrčí praxe pedagogů v čele s Jiřím Frejka. Frejka spolu s Františkem Tröstrem a Miroslavem Hallerem připravoval už v průběhu svého působení na dramatické konzervatoři od počátku čtyřicátých let osnovy pro reformovanou výuku, vycházející z jeho vlastních uměleckých i pedagogických zkušeností s mladými adepty herectví. Studium herectví mělo propojovat střední a vysokou školu v podobě tří dvouletek, věnovaných postupně: 1. elementárním prvkům herecké tvorby; 2. jejich metodickému rozvíjení vrcholícím absolventským představením; 3. následnému vysokoškolskému dramatickému semináři pro společnou práci na inscenacích s režiséry, dramaturgy a výtvarníky ve školním divadle.⁵

Školní scéna se pro přebudování konzervatoře ve vysokoškolskou instituci, přesněji (podle tehdejších záměrů) pro spojení elementárního a vyššího stupně školení, jevila nezbytností. A revoluční doba tomu přála – Pleskot s Lukavským zabrali sál Unitarie v Karlově 8 na Starém Městě, kde za německé okupace prosperovala soukromá Snížkova opereta.⁶ Divadelní studio Konzervatoře – DISK – tam zahájilo 19. září 1945 ob-

4 Termín „myslet integrálně dramaticky“ používá Jiří Frejka, první děkan divadelní fakulty (tehdy ještě divadelního odboru) nově vznikající AMU, ve své stati Divadelní škola, viz (FREJKA 1945: 114).

5 Viz (FREJKA 1945: 100–118); (SÍLOVÁ 2009: 205–212) (Divadelní škola Jiřího Frejky: „Myslet integrálně dramaticky“; pro srovnání též 212–224: Z archivu Jiřího Frejky). V roce 1948 bylo studium herectví převedeno definitivně na DAMU a dramatické oddělení konzervatoře ve své původní podobě zaniklo. Obnoveno bylo až na začátku šedesátých let v podobě hudebně-dramatického oddělení (zásluhu na tom měl tehdejší ředitel Václav Holzknicht a Oldřich Nový, později od sedmdesátých let se o jeho další podobu zasloužil Jiří Vala, spolužák Radovana Lukavského z DISKu).

6 K počátkům školního divadla DISK viz (SÍLOVÁ 1999: 45–59; SÍLOVÁ 2006: 22–27, zde i další literatura; HALLER 1945–1946; HALLER 1961: 301–306).

novenou inscenací Mahenova *Nasreddina*, když předtím pro premiéru vznikající v revolučních časech června a července 1945 poskytl studentům svou scénu E. F. Burian. Radovan Lukavský si v pohádkové satíře režírované Jaromírem Pleskotem zahrál titulní roli a mezi zářím 1945 a červnem 1946 stihnul účinkovat v dalších inscenacích DISKu a dokonce i režírovat (Shawovu hříčku *Androkles a lev*). Zajistil tak se svými spolužáky pravidelný provoz divadla, které bylo od samého počátku první sezony 1945–1946 nesmírně populární, kritikou nadšeně hodnocené a finančně soběstačné. Živelně se začal naplňovat Benešův dekret o zřízení druhé vysoké umělecké školy, po vzoru Akademie výtvarných umění pojmenované na Akademii múzických umění, ještě předtím, než instituce začala fungovat fakticky.⁷

To už byl ale Radovan Lukavský angažován Jiřím Frejkou do Městského divadla na Vinohradech; současně se vrátil ke studiu filologie na Karlově univerzitě (před válkou stihl absolvovat první ročník) a stal se asistentem Jiřího Plachého při výuce herectví. Od roku 1950, kdy přešel do reorganizovaných Městských divadel pražských, se rovněž podílel na předmětu s dobově charakteristickým názvem Herecká výchova pro začínající režiséry na filmové fakultě.

Náš učitel Stanislavskij

Na první konferenci o odkazu K. S. Stanislavského v září 1951 za pedagogy DAMU vystoupili Lukavského bývalí spolužáci z DISKu Vladimír Adámek a Eva Šmeralová, herečka Národního divadla a vedoucí katedry herectví Božena Půlpánová a další člen činohry ND Vítězslav Vejražka (*Náš učitel Stanislavskij* 1952). Jak píše Jan Hyvnar ve výše zmiňované studii věnované „zavádění“ Stanislavského metody do českých divadel a školství, Vladimír Adámek a Eva Šmeralová, čerství absolventi moskevské vysoké divadelní školy GITIS (*Gossudarstvennyj institut teatral'nogo isskustva*), ve svých úvodních referátech deformovali výklad některých Stanislavského termínů v duchu dobové ideologie socialistického realismu (HYVNAR 2008: 150).

V příspěvku Boženy Půlpánové se důležitější než její horování pro „sjednocení názoru, jak vést žáky podle ‚systému‘ Stanislavského“ a vyhlášení „boje za systém“, jeví být stručný popis náplně prvních semestrů herecké „výchovy“ (PŮLPÁNOVÁ 1952: 110). Popisovaným cvičením, založeným podle Půlpánové na „prostém, pravdivém jednání“ v zadaných okolnostech, lze dodnes důvěřovat jako zdroji pro hereckou představivost a rozvíjení situace. Ale pedagožčino odmítání „fyzického jednání jako (pouhého) pohybu“ a zdůrazňování zaměření na „určitý cíl, určitou ideu, určitý řídicí úkol“ při „přesném ujasňování myšlenek a jejich formulaci“ v témže příspěvku poukazuje k zjednodušenému a racionálně prezentovanému chápání Stanislavského systému. Pomíjí totiž, resp. vzhledem k dobovému kontextu škrta ze Stanislavského to nejdůležitější – postihnout při *svobodné* tvorbě „život lidského ducha“ (*žizň čelovečeskogo ducha*).

7 K inscenacím v prvním roce školního divadla DISK viz (URBANOVÁ 1990: 424–449; SÍLOVÁ 1999: 45–59, 72; HALLER 1961: 306). Po červnovém schválení statutu AMU byla v září 1946 zahájena pravidelná výuka, slavnostní zahájení se konalo v Rudolfinu 23. ledna 1947.

Květnové číslo časopisu *Divadlo* z roku 1952 cituje zprávu děkana divadelní fakulty Jana Kopeckého z března toho roku, přednesenou na plenárním zasedání Divadelní a dramaturgické rady (DDR).⁸ Kopecký v úvodu zdůrazňuje ideový základ rozvíjení talentů v duchu principů a požadavků socialistického realismu a kritizuje krátkou poválečnou minulost školy, jež byla ve svých počátcích „místem, kde přímo bujely buržoazní názory, projevující se – v průměru, s čestnou výjimkou jednotlivců – až okázalými demonstracemi kosmopolitismu a formalismu, pronikajícími na veřejnost zejména ve školním divadle DISK“ (KOPECKÝ 1952: 416). Za příklad formalismu uvádí Kopecký inscenaci Molièerovy hříčky *Jíra Danda* studenta režie Miloslava Zachaty v DISKu, pod kterou je podepsán jako pedagogický vedoucí Jiří Frejka.⁹ Také mu vadí produkce, jak píše tamtéž, „špatně pochopené commedie dell’arte“; zbytky kosmopolitismu vidí v nesprávné volbě učebního materiálu, za kterou považuje např. Shawovu komedii *Pygmalion* (!) (KOPECKÝ 1952: 416n.).

Stav mladého divadelního školství dělá Divadelní a dramaturgické radě starosti, proto je na přelom srpna a září 1952 svolána do Mladé Boleslavi konference pedagogů tří divadelních fakult (při AMU, JAMU a VŠMU). Konferenci zahájil přednosta divadelního odboru MŠVU Valter Feldstein; ve svém referátu zmiňuje „chyby a nedostatky“ a poukazuje na nutnost „sjednocení základní linie vyučování“ na všech školách (*DIVADLO* 1952: 955). S hlavními referáty „Příprava kádrů českého socialistického divadla“ a „Systém Stanislavského v praxi divadelní školy“ vystoupí opět Vladimír Adámek a Eva Šmeralová (ADÁMEK 1952; ADÁMEK a ŠMERALOVÁ 1952). Je jasné, proti čemu se ozve Lukavský, když hájí Jiřího Plachého z nařčení, že přední divadelní a filmový herec, skvělý interpret Shawova *Pygmaliona* (mimo jiné) a oblíbený učitel věnující se výuce herectví od poloviny třicátých let, nepostupuje „podle Stanislavského“¹⁰.

V prosinci 1952 škola Jiřího Plachého ztrácí.¹¹ Jeho asistent Lukavský učí herce vedle Vítězslava Vejražky v ročníku vedeném režisérem Františkem Salzrem. Přispěje k tomu, že uchazeč o studium herectví Ladislav Smoček vykoná úspěšně přijímací zkoušku na režii a že si studenti filmové režie na FAMU mohou zkusit se studenty herectví z DAMU svá první režijní cvičení poté, co sami v prvním ročníku procházeli pod jeho vedením předmětem Herecká výchova: Tak se dobovým slovníkem nazývaly hodiny výuky, ve kterých vůbec nešlo o „výchovu“, ale o to, aby si mladí adeпти filmové režie mohli sami na sobě vyzkoušet herecká cvičení zaměřená na koncentraci, rozvíjení fantazie a kontakt s partnerem; takto připraveni mohli pokračovat v osvojování si základů v lekcích Práce režiséra s hercem. Po roce 1957 dojde i k dohodě mezi filmovou

8 „Poradní“, konkrétně z hlediska ideologie koncepční a dohlédací orgán Ministerstva školství, věd a umění (MŠVU), který pod vedením Miroslava Kouřila existoval v letech 1949–1953.

9 O situaci Jiřího Frejky, kterého v souvislosti s článkem kritizujícím situaci v pražském divadelnictví (autorem byl Frejkův student Josef Šoustal) děkan Kopecký v červnu 1952 „nepověří“ výukou, takže po potupném odchodu z Vinohrad v roce 1950 je vyloučen i z pedagogického sboru DAMU, viz (SÍLOVÁ a BĀR 2014: 86–87).

10 Blíže viz (NOVOTNÁ 2013: 84).

11 Jiří Plachý zemřel 2. prosince 1952 po pádu z okna z neobjasněných příčin; podle svědectví manželky chodil na podzim toho roku k výslechům STB (NOVOTNÁ 2013: 98–99).

a divadelní fakultou: celý ročník studentů herectví je po dva až tři týdny převeden na FAMU, aby byl k dispozici studentům režie při natáčení jejich ateliérových i exteriérových cvičení a získával přitom první zkušenosti s prací před kamerou. I při výuce filmařů se Radovan Lukavský opírá nejen o praktická cvičení; věnuje se také teorii herectví a teorii práce režiséra s hercem. Pro reflexi praktických poznatků a prohloubení znalostí se přitom vedle Jungovy psychologie komplexních duševních jevů a Zichovy *Estetiky dramatického umění* obrací ke Stanislavského metodě zkoumající přirozený tvůrčí proces založený na procesu „prožívání“ v umělých podmínkách hry a role, a tedy spolupodmíněném schopností „předuševnění“ a „přetělesnění“. Podle jeho osobních zkušeností odhaluje metoda rušivé momenty a podvědomé zábrany přirozeného tvůrčího procesu a svou psychotechnikou pomáhá působit prostřednictvím vědomého na podvědomé a navozovat či obnovovat jeho průběh:

Je to zatím stále jediná ucelená, snadno dostupná a vždy použitelná metoda, která může herci i režisérovi napomoci, kdykoli jejich tvůrčí proces neprobíhá přirozeně a sám od sebe. Pro oba profesionální umělce je tedy její znalost nezbytná. Proto je i páteří výuky teorie herectví. (LUKAVSKÝ 1993: 4)

Čelem k divadelnímu školství

V dubnu 1957 pořádá divadelní fakulta AMU konferenci věnovanou problematice výuky herectví. Atmosféra i ráz příspěvků v souvislosti s procesem „tání“ a začínající kritikou tzv. kultu osobnosti se radikálně proměnily. Jedni mluví o omylech při formálním „zavádění stanislavského“, druzí se brání dobrými úmysly. Radovan Lukavský se vyjadřuje otevřeně k situaci školy, kterou přirovnává k přebujelému a současně atomizovanému organismu:

Buňky organismu se dělí a specializují. Pedagogové se sdružují v katedry. Katedry nestačí řešit speciální úkoly výuky, vznikají katedrální kroužky a nové katedry. Buňky se dělí, osamostatňují, a jak se ukazuje, izolují. Mají tendenci považovat se za samostatný organismus, mají své potřeby, svůj pud sebezáchovy, snahu růst, rozmnožovat se atd. *Jaká je skutečná potřeba, které mají sloužit?* [zdůraznila Z.S.] To je, myslím si, první otázka, ke které se musíme zásadně vracet. [...] Řada našich starostí vzniká ne z potřeb budoucího herce, nýbrž prostě z potřeb vysoké školy, případně z jejich vzájemného smířování. (LUKAVSKÝ 1957a: 39)

Mechanické, netvůrčí uplatňování jednotlivých elementů Stanislavského metody, která se stává cílem „výučby“, a ne prostředkem k povzbuzování a rozvíjení organické tvůrčí přirozenosti, se jeví Lukavskému totožné se *zaměňováním prostředků za cíl* v celkovém směřování školy a jejím poslání: rozvíjet v posluchačích estetický cit, smysl pro krásu a pěstovat k tomu soustavně příslušné postupy.

V úvodu květnového čísla časopisu *Divadlo* z roku 1957, částečně věnovaného stavu a perspektivám našeho divadelního školství, najdeme odpovědi na anketu dotazující se

na stav pražské divadelní fakulty. Redakci časopisu k tomu podnítila zmiňovaná konference a také sílící hlasy nespokojenosti se školením divadelní mládeže – výrazným kritikem byl E. F. Burian, který chtěl u svého Děčka opět založit studio, které by bylo současně jedním ročníkem DAMU.

Radovan Lukavský při své odpovědi pokračuje ve stejném duchu jako v příspěvku na konferenci. Uvažuje zejména o procesu přijímacích zkoušek, neboť rozpoznání a výběr talentu tvoří podle něho ohnisko složitých otázek už proto, že se opírá o souhrn subjektivních soudů jednotlivých členů komise: jak zajistit při posuzování talentu nejvyšší možnou míru objektivity?

Znamená to odborné, soustavné a cílevědomé studium rozpoznání talentu. Bude nutno poučit se vším, co k tomuto problému může říci psychologie, estetika a pedagogika. Bude nutno přesně vědět, co je to umělecký – co je to herecký talent, jaké jsou jeho elementární ukazatele a jak je zkoumat. (LUKAVSKÝ 1957b: 368)

Z toho vyplývají podle Lukavského i další otázky, týkající se metody rozvíjení individuálních talentových předpokladů u těch, kteří byli přijati ke studiu, když dosud jsou tyto předpoklady podrobně rozebírány a písemně zdůvodňovány jen v případě odmítnutých uchazečů, zatímco „přijati byli prostě přijati“. Podle Lukavského je nutné zejména u přijatých přesně vyjádřit, „na čem je založena naděje v jejich umělecký talent, a pak soustavné sledování jejich vývoje nás může poučit o správnosti či omýlenosti či prostě jakosti našich kritérií“ (LUKAVSKÝ 1957b: 368). I tady navazuje na Jiřího Frejku, který kdysi ve stati „Divadelní škola“ napsal, že při výchově k profesi a „integrálnímu dramatickému myšlení“ je úkolem školy „vybudovat adeptovi pevnou metodiku práce a pevný duchovní řád“, nevytvářet ani nevytyčovat hranice příští osobnosti, ale „tvořit jen její pracovní předpoklady“; takový způsob a „obecné moderní zaměření“ mohly by podle Frejky „postavit na zdravé nohy stejně absolventa jako – samu školu“ (FREJKA 1945: 118).

O dva roky později, v sezoně či akademickém roce 1959–1960 nacházíme jméno Radovana Lukavského u několika absolventských inscenací v DISKu. Jako jeden z pedagogů vedoucích ročník je zaznamenán už o čtyři roky dříve (1955–1956, například u absolventské inscenace Ladislava Smočka). Nyní sám režíruje *Lásky hru osudnou* bratří Čapků spolu s aktovkou Adolfa Hoffmeistera *Nevěsta* (o několik měsíců později inscenuje ještě Hoffmeisterův *Park*) a Nezvalův přepis Calderónovy zápletkové komedie *Schovávaná na schodech*. Ve všech případech volí texty komediální – ať jde o parodii, satirickou frašku či jevištní poezii – a vytváří tak vědomě protipól dramaturgii zaměřené na realistickou situaci a psychologickou introspekci (lyrické drama *Pět večerů* ruského dobového dramatika Alexandra Volodina předtím režíroval prof. František Salzer).

„Comedia dell’arte a satira na rodokapsovou, senzacemi prošpikovanou západní civilizaci“, charakterizuje texty Sergej Machonin v *Literárních novinách* 13. února 1960:

Odpoutané hry a rozpoutané herectví, temperament, jiskra, radost z pohybu, výbuchy smíchu, výbuchy pláče, kus cirkusu, kus odvahy, romantika i satira na romantiku. S jakou chutí

a divadelností projevu hrají tíž herci, které jsme viděli tak přísně vážit gesto i cit v Pěti večerech! Je to jen jiná podoba jejich mládí – v životě i v umění. (MACHONIN 1960: 5)

Jako by se vracela první léta DISKu: Tenkrát v Mahenově poetistické klaunerii hrál student Lukavský v masce starce enšpíglovského Nasreddina, aby vzápětí jemnými psychologickými prostředky vytvořil otce Hlubinu v Šrámkově *Měsíci nad řekou*. Tehdy i nyní kouzlo proměny, plastického „převtělení“ a jevištní poezie. Autor recenze v *Lidové demokracii* z 22. září 1959 popisuje, jak neocenitelnou výhodu mají pro studenty herectví čapkovská hříčka a Hoffmeisterovy poetistické aktovky:¹²

[D]ávají jim role, v nichž mohou uplatnit svůj temperament, hravost, svůj mladý fyzický půvab i smysl pro vtip a poezii – ba dokonce i své vlohy bezmála artistické. [...] [V] představení není téměř stopy po předstírání prožitku, které na této scéně bývalo ještě donedávna zákonem, je radost přihlížet, s jakou chutí a jakým zdravým sebevědomím si tito začínající herci ověřují před svým prvním publikem samu technologii své práce. Zkoušejí skoro sval po svalu, pohyb po pohybu, intonaci po intonaci. Kdo by jim chtěl vyčítat, že se tak děje někdy bez přímého vztahu k záměru textu, že někdy jejich odhad selže a že pak překročí míru? Někdy zase příliš podřídí svůj výkon dobové glazuře své předlohy [...]. Rozhodně je v té inscenaci energie a temperamentu spíš více než méně, a je to tak v pořádku. Člověk si znovu uvědomí to, co se často ztrácí i v hereckých výkonech daleko vyšší úrovně: že totiž základním a vlastně jediným vyjadřovacím nástrojem herce je jeho fysis, že hbitost, oblomnost, tvárná schopnost jeho těla je u něho stejně důležitým předpokladem jako rozloha a hloubka jeho intelektu a citu. [...] Všichni vytvořili v jemné a taktní režii prof. R. Lukavského představení sytých barev, je v něm bujnost (nikoli však nekázeň), melancholie (ne však bolestícnost), ironie (ale ani stín cynismu), sentiment (ale vůbec žádná sentimentalita), je to představení inteligentní, ne však intelektuálské; není řemeslné, a přece se opírá o spolehlivě už položené základy hereckého řemesla. Mohou být vůbec u mladých herců lepší předpoklady pro jejich příští tvůrčí práci? (NT. 1959: 3)

Citáty z dobových kritik dokládají, jakou podobu mělo „fyzické jednání“ v případě výuky Radovana Lukavského, pro něhož tím hlavním při kultivaci talentů bylo, vedle praktického rozvíjení individuálních předpokladů, dát studentům příležitost dosáhnout na scéně *plnosti vlastní existence* (SÍLOVÁ 1999: 58).

Výsledky v DISKu prakticky potvrzovaly to, oč Lukavský usiloval při kritickém pohledu na celý proces výuky, jak ho vyjádřil na zmiňované pedagogické konferenci divadelní fakulty Čile a cesty výchovy na naší škole v dubnu 1957.

12 Jistě to nebyla náhoda, že dramaturgie večera spojila Hoffmeistera s Čapky: Příští člen dramatické sekce Devětsilu a spolupracovník Osvobozeného divadla Hoffmeister se už jako student v letech 1920 a 1921 podílel na organizaci spolkových večerů, kde byla *Lásky hra osudná* (jako inspirace?) opakovaně uváděna spolu s jeho texty, jak vzpomíná v úvodu k vydání výboru *Hry z avantgardy* (HOFFMEISTER 1963).

Živý průsečík

Trapné dohadování o dalším působení Radovana Lukavského na pražské divadelní fakultě, když v souvislosti s novými ministerskými pravidly byl vypsán konkurs na kmenové pedagogy, ukončil herec sám svým odchodem (podmínkou setrvání, jak autorce této stati sdělil kdysi v osobním rozhovoru, bylo členství v komunistické straně, na což hluboce věřící Lukavský pochopitelně nemohl přistoupit). Od uvažování o herectví ho to neodvrátilo. A byli tu ještě studenti režie na FAMU, kterým se nadále věnoval (jako externista).

Zkušenosti z působení na pražské divadelní fakultě a z vlastní herecké praxe sumarizoval i v souvislosti se stále se zvyšujícím zájmem o Stanislavského myšlenky v zahraničí, zejména v USA, v citované stati „Živý průsečík“, což mu umožnilo podívat se na celou problematiku z příslušného odstupu. Už před jejím napsáním se k některým prvkům Stanislavského systému vyjadřoval a později se k nim opakovaně bude vracet. V příspěvku O malých věcech velkého umění pro zmiňovaný aktiv o herectví v roce 1961 se zabýval temporytmem a mluvou na jevišti ve vztahu k profesionální úrovni hereckého projevu – tedy „procesu ztělesňování“ (LUKAVSKÝ 1961: 21). „Plastice mluvního projevu“ se věnoval v řadě dílčích studií, v nichž vždy vychází z vlastní zkušenosti vynikajícího interpreta antických textů i moderní poezie.

Práci nevzdával ani poté, kdy je mu v sedmdesátých letech na FAMU znemožněna docentura a přestává vést praktickou výuku; své závěry mohl od té doby prezentovat jen při teoretických přednáškách pro filmové režiséry (Archiv AMU 1971–1973). A právě v té době ho pozvali učit herectví na hudebně-dramatickém oddělení pražské konzervatoře. Jsou to tedy opět i praktické důvody, pro které Radovan Lukavský zpřístupnil před pětačtyřiceti lety v jednom svazku to nejdůležitější ze Stanislavského systému.

Jeho „dramaturgická“ úprava přitom sleduje, jak sám píše v předmluvě, jednoduchý a konkrétní cíl: Soustředit se ve výkladech pedagogických i tvůrčích postupů na podstatné, očistit jádro metody od všech beletrizujících pasáží a široce pojatých konverzací, zjednodušit nadbytečné opakování jedné a téže myšlenky k jejímu nejvýraznějšímu zpracování – ale žádnou z nich neztratit a zachovat i ducha Stanislavského knihy a podstatu jeho stylu.

Celá kniha zůstává tedy deníkem žáka pomyslné herecké školy, a jak Stanislavskij předdeslal, „nečiní si nárok na vědeckost“, takže termínů jako „intuice“ či „podvědomí“ neužívá ve filozofickém, ale v prostém, běžném smyslu.¹³ (LUKAVSKÝ 1978: 14)

13 Srv. Stanislavského předmluvu k prvnímu dílu *Mé výchovy k herectví*: „Jak tato kniha, tak i všechny následující si nečiní nároků na vědeckost. Sledují výlučně praktický cíl. Snaží se seznámit s tím, čemu mne naučila dlouhá zkušenost herce, režiséra a pedagoga [...] Názvosloví, jehož používám v této knize, není vymyšleno mnou, ale vzato z praktického života, od žáků a začínajících herců [...] Ovšem, používáme i vědeckých termínů, jako ‘podvědomí’, ‘intuice’, ale používáme jich ne ve filozofickém, ale prostém, všedním smyslu“ (STANISLAVSKIJ 1946a: 7–8).

Lukavský tedy ve *Stanislavského metodě herecké práce* rovná jednotlivé Stanislavského knihy do přehledných kapitol. Dodržuje přesně strukturu obou dílů *Mé výchovy k herectví* – i proto, aby případní zájemci mohli jeho „výťah“ konfrontovat s původní předlohou: po částech Vnitřní technika – prožívání a Vnější technika – ztělesňování následuje 3. část – Práce na roli, která kapitolu po kapitole sleduje materiály z pozůstalosti, jak vyšly v časopise *Sovětské divadlo* (1951, 1952, 1954b). Připojuje ještě – upravenou – stať „Umění herce a režiséra“, psanou pro *Britskou encyklopedii* v roce 1928 (český překlad ruského originálu byl publikován v roce 2022, viz STANISLAVSKIJ a VOSTRÝ 2022); knížku zakončuje přetlumočením rukopisu *Etika*, který měl být v originále variantou jedné z kapitol „Práce herce na sobě“. Přihlíží přitom ke stávajícím překladům, ponechává některé vžitě termíny, jiné, jak píše, školní praxí poněkud znevážené, pozměňuje (např. *sverchzadaču* / *řídící úkol* nahrazuje pojmem *hlavní úkol*), terminologii sjednocuje. Jednotlivé kapitoly tlumočí zhuštěnou formou a mluvnou češtinou.

Místo závěrů další zkoumání

V průběhu šedesátých a sedmdesátých let pracoval Lukavský současně na knížce *Být nebo nebyt. Monology o herectví*; její první verze vznikla na požádání slovenských teatrologů už v roce 1963. Nové, rozšířené vydání vyšlo v roce 1981. Knížka je rovněž učebnicí svého druhu a autorovi se v ní daří úspěšně skloubit reflexi vlastních tvůrčích problémů s historickým exkursem, takže jeho *monology* můžeme vnímat jako nabídku k navázání *dialogu* o vnitřních i vnějších stránkách herecké tvorby. Proto knihu jako příloha doprovází také „Deník Hamleta“ – Lukavského záznamy ze zkoušení slavné inscenace Národního divadla z roku 1959, v níž vytvořil titulní roli. Během následujících šesti let se konalo 173 repríz, při nichž mohl Radovan Lukavský sledovat vývoj své herecké postavy a konstatovat:

Proti plánu se dostává jaksi svobodněji ke slovu i živel, proti bigotnímu dodržování nacvičených vzorců si dobývá své místo improvizace inspirovaná okamžitým citovým hnutím. A to se může projevit díky fyzickému uvolnění. A tak si člověk pomalu ověřuje to, co dávno odkryl Stanislavskij, co to je neznásilňovat cit, ale připravit mu vhodné podmínky vzniku. (LUKAVSKÝ 1981: 234)

V knížce *Být nebo nebyt* věnuje zvláštní pozornost vývoji teorií herectví od Diderota přes Stanislavského k Brechtovi, v různých souvislostech se vrací k jednotlivým termínům, srovnává východiska i postupy, jejichž prostřednictvím uvažují tyto osobnosti o divadle a herectví. Zejména Brechtova divadelní poetika a její terminologie ho provokuje, zvláště ve srovnání na jedné straně s aristotelskou poetikou a na druhé straně s problematikou prožívání.

Ale to už je námět pro jinou studii.

Nepřekážet životu v sobě

A jak vypadala Lukavského výuka (nejen) podle Stanislavského? Dovoluji si odvolat se na svou vzpomínku ze studentských let u Radovana Lukavského na hudebně-dramatickém oddělení Pražské konzervatoře.¹⁴

Jeho vlastní pedagogická metoda spočívala v tom, že studenty herectví seznamoval s prvky Stanislavského systému paralelně se studiem dramatických předloh, jejichž výběr sahal od antiky přes středověkého *Mastičkáře*, stylizované japonské divadlo k veršovanému dramatu. Improvizační cvičení vedle toho obsahovala situace vycházející z vlastních zážitků, jako klasické „sám doma“. Na to navazovaly improvizované dialogy při „setkání s druhým“, z nichž postupně krystalizovaly větší výjevy, již fixované do podoby jednotlivých scén; jejich problematiku zobecňoval pomocí příslušných termínů a myšlenek – samozřejmě že uvedl, kdo je jejich autorem. Tak jsme v praxi přicházeli na to, co jsou to „dané okolnosti“ určující situaci ve hře, jak si rozdělit výstup na „části a úkoly“, proč je důležité rozvíjet vlastní fantazii, umět rozlišovat mezi svalovým uvolněním a povoleností, co znamená na scéně „pocit pravdy“ a „víra ve vlastní jednání“, jak se vyrovnat s pocitem „jsem viděn – jsem souzen“ a koncentrovat se na drobný fyzický úkol zaměřující naši pozornost k situaci a partnerům. Ovšem jeho „stanislavského v kostce“, a kdo chtěl, i v původním rozsahu, jsme četli až *poté*, co jsme se dva roky studia Stanislavského podněty – vedle jiných postupů – zabývali. A byli jsme náležitě pyšní, jak „systému“ rozumíme – protože jsme ho prožili, pocítili na vlastním těle. V rozhovoru s Alenou Bechtoldovou pro časopis *Film a divadlo* k tomu Radovan Lukavský po několika letech dodal:

Je možné vést žáky spíš v duchu Stanislavského metody, než podle její litery. Jinak samozřejmě teoretizování, které vede k přílišnému sebepozorování, může herci i uškodit. Teoretické poznatky totiž ze začátku spíš brzdí tvořivý proces, vrší se v člověku jako kameny postavené do cesty živelnému proudu, mohou na okamžik dokonce i zastavit jeho tok. Ale za tímto zátarasem jako za hrází se zatím zvedne hladina tvořivých sil a převalí se přes hráz proudem o to mohutnějším. Myslím, že moderní herectví, že současný jevištní profesionalismus neznamená jen umět, ale i vědět proč. A právě seznámení s tvorbou Stanislavského by nikomu nemělo působit tvořivé zábrany, protože to první a hlavní, co je možné se z něho dozvědět, je právě to, jak se zábran zbavit, jak uvolnit svoje tvořivé síly a soustředit svoji pozornost správným směrem, tj. k životu role. Naučí nás, jak nepřekážet životu v sobě. (BECHTOLDOVÁ 1979: 28)

14 Blíže viz (SÍLOVÁ 1999, 2020).

Bibliografie

- ADÁMEK, Vladimír. 1952. Příprava kádrů českého socialistického divadla. *Divadlo* 3 (1952): 5 (květen): 424–430.
- ADÁMEK, Vladimír a Eva ŠMERALOVÁ. 1952. These referátu „Systém K. S. Stanislavského v praxi divadelní školy“. *Divadlo* 3 (1952): 11–12 (listopad – prosinec): 988–993.
- Archiv AMU, zápisy kolegia děkana FAMU 1971–1973, k. 8.
- BECHTOLDOVÁ, Alena. 1979. Radovan Lukavský: nepřekážat životu v sebe [rozhovor]. *Film a divadlo* 23: 23 (16. 11. 1979): 28–29.
- FREJKA, Jiří. 1945. Divadelní škola. In Jiří Frejka. *Železná doba divadla*. Praha: Melantrich, 1945: 100–118.
- HALLER, Miroslav. 1945–1946. České divadelní školství. *Divadelní zápisník* 1 (1945–1946): 1–2: 46–51.
- HALLER, Miroslav. 1961. Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře. In Václav Holzknecht (ed.). *150 let Konzervatoře: sborník k výročí ústavu*. Praha: SHN, 1961: 281–308.
- HOFFMEISTER, Adolf. 1963. *Hry z avantgardy*. Praha: Orbis, 1963.
- HYVNAR, Jan. 2008. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: KANT, 2008.
- KOPECKÝ, Jan. 1952. O divadelní fakultě AMU (zpráva na plenárním zasedání DDR dne 12. 3. 1952). *Divadlo* 3 (1952): 5 (květen): 415–423.
- KREJČA, Otomar. 1962. Herec není sám. *Divadlo* 13 (1962): 4 (duben): 10–18.
- LUKAVSKÝ, Radovan. 1957a. Diskusní příspěvek z pedagogické konference divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze. In *Konference Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze na thema „Cíle a cesty výchovy na naší škole“ konané 14. a 15. dubna 1957* [tištěný text]: 39–41.
- LUKAVSKÝ, Radovan. 1957b. Příspěvek v anketě Čelem k divadelnímu školství. *Divadlo* 8 (1957): 5 (květen): 367–371.
- LUKAVSKÝ, Radovan. 1961. O malých věcech velkého umění. Diskusní příspěvek ve sborníku Svazu československých divadelních umělců. In *Aktiv o herectví leden 1961*. Rozmnožila DILIA v březnu 1961 [tištěný text]: 12–31.
- LUKAVSKÝ, Radovan. 1963. Živý průsečík. *Divadlo* 14 (1963): 5 (květen): 18–28.
- LUKAVSKÝ, Radovan. 1978. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: SPN, 1978.
- LUKAVSKÝ, Radovan. 1981. *Být nebo nebýt. Monology o herectví*. Praha: SPN, 1981.
- LUKAVSKÝ, Radovan. 1993. *Zpráva o výuce herectví při studiu filmové režie*. Habilitační přednáška přednesená dne 20. 4. 1993. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta [strojopis uložený v knihovně DAMU].
- MACHONIN, Sergej. 1960. Disk, mladé a současné divadlo. *Literární noviny* 9 (13. 2. 1960): 7: 5. *Náš učitel Stanislavskij*. Sborník materiálů z konference československých divadelníků o odkazu K. S. Stanislavského 28. 9. 1951. Praha: Československý spisovatel, 1952.
- NOVOTNÁ, Klára. 2013. Žula – rula – svor: Jiří Plachý. In (kol.). *Sláva a bída herectví*. Praha: KANT, 2013: 76–100.
- NT. 1959. Dvě hry o lásce v Disku. *Lidová demokracie* (22. 9. 1959): 3.
- PŮLPÁNOVÁ, Božena. 1952. [Příspěvek ve sborníku materiálů z konference československých divadelníků o odkazu K. S. Stanislavského 28. 11. 1951.] In *Náš učitel Stanislavskij*. Praha: Československý spisovatel, 1952: 108–111.

- RADOK, Alfréd. 1962. Divadelní novověk. *Divadlo* 13 (1962): 9 (listopad): 27–33.
- DÍVADLO. 1952. První konference profesorů divadelních fakult 31. 8. a 1. 9. 1952. *Divadlo* 3 (1952): 10 (říjen): 954–955.
- SÍLOVÁ, Zuzana. 1999. *Radovan Lukavský*. Praha: Achát, 1999.
- SÍLOVÁ, Zuzana. 2006. *Disk a generace 1945. O Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi*. Praha: AMU, 2006.
- SÍLOVÁ, Zuzana. 2009. Divadelní škola Jiřího Frejky: „Myslet integrálně dramaticky“. In Zuzana Sílová (ed.). *Generace a kontinuita. K českému scénickému umění 20. století*. Praha: KANT, 2009: 205–211.
- SÍLOVÁ, Zuzana. 2020. Pedagog Radovan Lukavský. *Slovenské divadlo* 68 (2020): 1: 39–46.
- SÍLOVÁ, Zuzana a Pavel BÁR (eds.). 2014. *Frejkovy Schovávané na schodech. Poezie a politika*. Praha: KANT, 2014.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. 1946a. *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*. Př. Jaroslav Hulák. Praha: Athos, 1946.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. 1946b. *Můj život v umění*. Př. František Pišek. Autorisované vydání. Praha: Svoboda, 1946.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. 1954a. *Moje výchova k herectví*. Díl II, Tvůrčí proces ztělesňování, deník žáka. Př. Amalie Šoršová. Praha: Orbis, 1954.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. 1951. 1952. 1954b. Hercova práce na roli. Př. Ivan Hollman za redakční spolupráce Františka Vnoučka. In *Sovětské divadlo* I (1951): 4: 347–384; II (1952): 1–4: 57–63, 166–180, 280–289, 418–425; IV (1954b): 3–6: 226–237, 347–355, 470–479, 573–579.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. 1983. *Můj život v umění*. Př. Olga a Jaroslav Žákovi. Praha: Odeon, 1983.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič a Jaroslav VOSTRÝ (editor a autor studie Od prožívání k umění). 2022. *Od prožívání k jednání: předpoklady a cíle Stanislavského reformy*. Př. Alena Morávková. Praha: KANT, 2022.
- URBANOVÁ, Alena. 1990. Disk aneb Divadlo školou povinné. In *Divadlo nové doby*. Praha: Panorama, 1990: 424–449.
- VOSTRÝ, Jaroslav. 2018. *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*. Praha: KANT, 2018.

prof. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta,
Ústav teorie scénické tvorby a Katedra činoherního divadla
Karlova 26, 116 65 Praha, Česká republika
zuzana.silova@damu.cz

Zuzana Sílová se v rámci dlouhodobého projektu „Scéna a drama“ věnuje historii českého divadla, zvláště herectví. Odpovědná redaktorka edice Disk, reflektující problematiku specifického a nespécifického scénování, a Studijních textů, věnovaných významným fenoménům českého a evropského divadla.

Zuzana Sílová's long-term project "Stage and Drama" focuses on the history of Czech theatre, especially acting. She is the editor-in-chief of the Disk book series, reflecting the issues of specific and non-specific staging, and of the series Study Texts, dedicated to significant phenomena of Czech and European theatre.

