

K. S. Stanislavský, a jejich úspěch v Praze

Prof. PhDr. Karel Martínek, DrSc.

МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ТЕАТРЪ

dence dané mechanickými analogiemi mezi vývojem průmyslovým a tzv. nadstavbových institucí, jež měly zrychlit postup ve všech sférách.

V poezii díky idealizova-

O uznávaném a odmítaném,
zbožňovaném i proklínaném,
milovaném a nenáviděném

K. S. Stanislavském

Pohledy na dílo významné umělecké osobnosti se obvykle rozcházejí v mnoha ohledech: střetají se tu stanoviska herců, režisérů, pamětníků v závislosti na jejich životních zkušenostech a směřování jejich poetiky. Herci nejednou neskrývají rozčarování a oplývají žlučovitými poznámkami o promarněných příležitostech a neohraných rolích; režiséři si nejednou píšou přínosy jiných a zveličují vlastní objevy atd. To je něco zcela normálního v tak citlivé sféře, jakou bylo a je vždy divadlo. Bohužel do těchto komplikovaných závislostí vstupovalo v případě K. S. Stanislavského ještě něco navíc. Něco dalekosáhlé působnosti. Nejprve v osmdesátých letech minulého století odpor kritiky vůči amatérskému snažení bohatých jedinců, z nichž postupně vyrůstali profesionálové.

Dále pak v Rusku tradiční preference zahraničních vzorů a vlivů spojená s hostováním meiningenského dvorního divadla vévody Jiřího II. a jeho režiséra Chronegka. Že prvotní napodobování stylu tohoto divadla v duchu výpravné podívané, tzv. bilderei stalo se něčím na způsob bumerangu bušícího do zakladatelů Moskevského uměleckého všeobecně přístupného divadla po řadu sezón. Bez ohledu, že se jmenovitě díky čechovovskému repertoáru a symbolistické dramatičce od těchto výrazně naturalistických tendencí dávno odpoutali.

Zakladatelé MCHT (Moskovskij Chudožestvennyj teatr) vytvořili v roce 1898 jedinečné divadlo demokratického zaměření. V podstatě analogii celoevropského hnutí volných, svobodných, nezávislých a uměleckých divadel, jež negovala na důsledky kapitalistického podnikání s jeho preferací ziskových hodnot, aby se snažila prosadit kritéria ryze umělecká. Narodil od berlínského Deutsches Theater, Freie Bühne, Théâtre d'Art, Independent The-

atre, Théâtre L'Oeuvre, Théâtre Libre, Mnichovského Künstlertheater – scén vzniklých v rozmezí 1883 až 1908, Moskevské umělecké divadlo vytvářelo mezičlánek demokraticky koncipovaný v Rusku, kde vedle dvorních divadel poplatných zákonitě vkusu carské dynastie existovala jen soukromá divadla propadlá honbě za ziskem. A minimální počet scén studiového typu, scén uměleckých. Něco poopraveného až modernou v desátých letech.

Demokratický program MCHT zaměřený především na střední vrstvy – úřednictvo, studentstvo, klérus – vyvolal výhrady městské dумы, která zamítla eventualitu dotace. Takže osudy MCHT závisely na mecenáších typu továrníka Savvy Morozova. Pro pochopení nutno dodat, že v Rusku vznikl zvláštní typus mecenášů, novodobých zbohatlíků, kteří se doslova styděli za majetnické výsady a usmířovali svědomí dalekosáhlými dary, dotacemi, nadacemi a podobně. S. Morozov uhrazoval schodky mchatovského rozpočtu, aniž by měl jakékoliv nároky na skladbu repertoáru a herecké obsazení. Vyhradil si jedinou výsadu, a to aby mohl

v kombinéze a s malířskou čepicí na hlavě někde malovat. Jako malíř pokojů. A tak se zbavovat přítěže vypětí soukromého podnikatele. Představa, že by prosazoval nějakou oblíbenou herečku nebo milenkou nepřicházela v úvahu (pro ně postavil vilu v maurském stylu na začátku Arbatu, kde později sídlila Společnost pro kulturní styky).

Bohužel vývoj MCHT zasáhl události nečekané a rozporuplné, by se zakladatelé po roce 1918 naivně domnívali, že nastupuje éra vhodná pro realizaci původních záměrů znemožněných důsledky první ruské revoluce, světovou válkou aj. Namísto naplnění demokratického programu ve vztahu k lidovému publiku nastoupila však ideologická preference domněle realistické estetiky s přemírou naturalismu. Strašné důsledky přinesla izolace Stanislavského v soukromí po roce 1928 mimo jiné v návaznosti na jeho nemoc, a zejména pak kulturně politické propagování díla K. S. Stanislavského a mchatovského stylu jako ideálních výsledků socrealismu. Ten-

nému dílu V. Majakovského, v próze – M. Gorkého, v divadelnictví – K. S. Stanislavského. Na této profanaci se bohužel podílelo druhé mchatovské pokolení, aby tak překrylo viditelný rozpor mezi výsledky zakladatelů a vlastním snažením. Namísto tvořivé práce – citace z vlastních záznamů ze zkoušek, místo inspirace a improvizace, suchopárná interpretace odkazu koncipovaná jako účinná obrana před bezideovostí a formalismem. Bez ohledu na vývojové proměny Stanislavského, který inscenoval symbolistický repertoár, bránil se scholastické dramatičce proletkultovských nedramatiků (proto se zaměřil podobně jako Němirovič-Dančenko na hudební divadlo, kam ideologické vlivy nemohly tak výrazně zasahovat). Bez ohledu na jeho sblížení s impresionismem a kubofuturismem, podnětné studium jógy a všeho, co dávalo možnost nahlížet do podvědomí. Ve jménu neustálých proměn hereckého stylu směrem k důsledné profesionalitě, jež dovršovalo v polovině třicátých let formulací psychofyzického jednání. Vulgarismus proletkultovských teoretiků a převaha vulgárního sociologismu zabránila používat celistvé označení, což vedlo k mnoha omylům (psychofyzické jednání příliš zavánělo mystičností, takže se dala přednost názvu v duchu propagované biomechaniky – fyzické jednání). Diskuse v padesátých letech připomínala „komedii omylů“, protože následky ideologických chyb se nemohly dešifrovat. Tím spíše, že se začínalo další Stalinovo tažení na poli jazykovědy, dějin filozofie, předznamenané poválečnými odsudky díla M. Zoščenka a A. Achmatovové.

Z bouřliváka Stanislavského, neúnavného experimentátora, který před každou premiérou zrušil většinu objeveného a v temperamentním poryvu přetvářel představení jako něco nového, stal se unifikovaný model vylepšovaný rukama nezdárných žáků. Situace dospěla do mezního stadia, když si režisér J. Sudakov dokonce vymýšlel dopisy Stanislavského jemu adresované, označující jej za ideálního nástupce a propagátora systému. Výbuch negace počátkem šedesátých let, jejíž vlny jako ničivé zunnami rozrušovaly sádrový pomník K. S. Stanislavského, stvořený Stalinem, Ždanovem, Iljičovem a zafixovaný v paměti stranické byrokracie, nebral ohled na pozitivní stránky odkazu. Tím spíše, že herecké povolání neoplývá důvěrou v jakýkoliv systém a důslednou výchovu, vytvářející



metodický základ každého představení. Praha se zákonitě po úspěchu a prodírat se k němu letitou vypjatou prací není v oblíbě. V mchatovských archívech jsou uchovány tisíce karikatur a ironických šlehů stíhajících právě systematickosti K. S. Stanislavského považovanou za něco v umění zbytečného, stísnujícího a oponujícího samotné podstatě tak živého dramatického umění. Herci, kteří nedosahovali k perkům K. S. Stanislavského se po šedesátých letech vzpínali k siláckým slovním cvičením úměrným jejich myšlenkové ubohosti. Momenty zesílené v letech devadesátých nenávistí k tomu, co zavedlo ruské divadlo směrem k bezbarvosti a unifikaci. Žel v těchto kampaních nescházel hlas tak výrazné osobnosti jako zakladatele Taganky, J. Ljubimova.

Z hlediska niterného pochopení a experimentátorské praxe se ukazují významné přínosy tří osobností: moskevského A. Efrose, leningradského G. Tovstonogova a hollywoodského M. Čechova. Režisér Efros vypracoval metodiku zkoušek s členitými psychofyzickými etudami a jedinečnou improvizovaností, kde se netrvalo na citovém prožitku jako cílové hodnotě. Mohl vznikat, a nemusel, pokud jej nahrazovala estetická propracovanost herecké kreace. Režisér Tovstonogov oprašoval režisérské partitury Stanislavského a postupně se dobíral k jejich utajeným hodnotám. Improvizace zde tvořila metodický základ odvozený z pochopení samotné prapodstaty dramatického textu a jeho stylu. Pochopení, nikoliv násilných převratů a excentrických triků. Radikální zvraty zde nahrazoval citlivý posun žánru, protože to, co představovalo pro současníky M. Gorkého a A. P. Čechova tragédii, změnilo se v osmdesátých letech v komedii či tragikomedii (česká terminologie nepřipouští další variaci – komikotragédii). Režisér M. Čechov měl štěstí, že v americkém prostředí nemusel taktizovat a skrývat původní záměry. V souladu s články třicátých let a praxí studia určeného pro filmové herce rozpracoval metodiku odvozenou ze Stanislavského, avšak odlišně zacílenou. Stanislavskij pamatoval na výchovu souboru od dětských krůčků, na rozvíjení představitivosti, na obnovu citu potlačeného všedností reality atd. Taková je jedna z příčin vskutku tragických omylů těch, kteří neoplyvali trpělivostí! M. Čechov s neobyčejným taktem přetvořil systém v účelovou pomůcku pro filmové herce, praktickou abecedu herectví kultivující duchovní a technickou stránku v dokonalém souladu a zejména pak s pomocí dějových etud umožňujících vznik citového prožitku. Principy obohacované Čechovovým studiem a Hereckým centrem, jimiž prošla většina

amerických filmových hvězd (ne náhodou v čele čechovovského studia stanul jako rektor J. Nicolson)...

Tři základní kameny – Tovstonogov, Efros a M. Čechov posilované studiovými výboji osmdesátých let přesně vytyčují rozsah odkazu a jeho aktuální obohacení. Bez ohledu na naivnosti dožívající v českém divadelním světě, kde silácký odsudek patřil k výbavě odchovanců DAMU. Avtipkování na účet „čtvrté stěny“ doznívá na estrádních scénách a hereckých memoárech. Honba za přežitím, honba za dočasným úspěchem odkládá sice neúprosnost konfrontace hereckého diletanství s profesionalitou, která jediné znamená budoucnost tohoto druhu umění. A profesionál Stanislavskij, herec a režisér, teoretik a metodik spojený s dobou od roku 1898 do 1938, nemůže být pouze ironizován. Přestože pro jeho seriózní výklad scházejí vhodné překlady. Jistým potvrzením tohoto významu je vztah zahraničí nezasaženého mechanickou propagací, která zákonitě vyústila v profanaci. Zahraničí s úctou se seznamuje s tímto odkazem, ke 100. výročí vycházejí desítky překladů a nespočet monografií, u nás přitom nelze prosadit vydání montáže teoretického odkazu, kterou již počátkem devadesátých let smetli se stolu zásadoví odpůrci všeho ruského v nakladatelství Panorama.

Srovnání toho, co přinese kulturní svět ke 100. výročí vzniku Moskevského uměleckého divadla, však neukáže s největší pravděpodobností něco nového vedle prokazatelné zbednělosti našeho uměleckého prostředí, chaotičnosti poznatků závislých na neexistenci přesných překladů a potřebné odborné literatury.

Vraťme se však k počátkům MCHT: v ruském prostředí uzrávalo během osmdesátých let minulého století poznání dalekosáhlého významu, představa o nezbytnosti jiného typu divadla, jak o něm snil herec Malého divadla M. S. Ščepkin a dramatik A. N. Ostrovskij. Divadla demokratického a realistického v nejlepším smyslu těchto slov. Počátkem devadesátých let ji upřesnil dramatik A. P. Čechov a kritik V. I. Němirovič-Dančenko (na dobové fotografii). Není rozhodující, zda dožrála na balkóně v domě továrníka A. Bachrušina, nebo na schůzce Němiroviče-Dančenka se Stanislavským v restauraci Slovanský bazar v červenci 1897. Důležité je, že byl vyjasněn profil zamýšleného divadla, jeho základy myšlenkové a

estetické, způsob, jak utvářet soubor a jiné.

Oba zakladatelé měli za sebou rozsáhlou praktickou činnost: Stanislavskij jako herec a režisér Spolku pro umění a literaturu, Němirovič-Dančenko jako pedagog činoherních kurzů Moskevské filharmonie. V žádném případě nešlo o začínající amatéry. Mimoto Němirovič-Dančenko patřil k uznaným dramatickým spisovatelům a za „Drama života“ obdržel Gribojedovu cenu. Vzdal se jí ve prospěch A. P. Čechova a jeho hry „Racek“. Jeden z důkazů nanejvýš zásadového chování zakladatelů. Soubor MCHT vznikal jako spojení dvou skupin přivedených ze Spolku a Moskevské filharmonie. Sžívání se ukázalo nanejvýš obtížné, závislost na původních vedoucích se stále ozývala a ústila v akty nevraživosti, kdy jedni rušili druhé při zkouškách.

Přípravy budoucího repertoáru oživovaly nejen dřívější tituly, ale přinesly nanejvýš zajímavé objevy: z cenzurních příčin nehranou historickou hru A. K. Tolstého „Car Fjodor Ioannovič“ a Čechovova „Racka“, propadlého v Alexandrovském divadle. Zkoušelo se v seníku nedaleko Moskvy, v Puškinu, kde se většina ansámblu usídlila.

Nové divadlo zahájilo činnost dne 4. (26.) října 1898 v budově divadla Ermitáž pod názvem Moskevské umělecké všeobecné přístupné divadlo a po třech sezónách přesídlilo do dnešní budovy. Když se ukázalo, že je nemožné setrvat v technicky nevybaveném divadle bez potřebného zázemí.

Podle shodných názorů obou zakladatelů měl MCHT uvádět nanejvýš náročný repertoár v dokonalém uměleckém podání. Důraz se kladl na souhrnnou harmoničnost konečného výsledku v přímém rozporu s dvorními divadly, kde vládly primadony. Nevšední repertoár a nevšední styl vyžadující náročnou přípravu. V souladu s požadavky ruského realismu chtělo nové divadlo sloužit domácí dramatičce, poznávat její myšlenkovou hloubku, a nikoliv ji předělávat podle subjektivních požadavků režisérů nebo herců.

Náročnost předpokládaného výsledku žádala si nejen změnu rytmu i samotného pojetí zkoušek, ale také celého zázemí. Těsné, společné šatny nahradily „kabinety“, kde herci mohli odpočívat, studovat a soustřeďovat se před výstupem. Vžívat se do dramatické postavy, a nikoliv do role. Demokratičnost nastolila rovnoprávnost všech členů – technického personálu, švadlen, gardobiérek i uvaděčů. Stanislavskij trval na názoru, že divadlo se začíná u šat-



ny, kde dobře oblečení a korektní uvaděči nastolují normu kulturního chování. Stříbrné tabulky se secesními tvary písma žádaly publikum, aby se usazovalo do třetího zvonění, kdy se dveře do parteru a na balkon neúprosně uzavřely, ale také, aby nerušilo chod představení potleskem. Přijatelným až na závěr představení.

Za života Stanislavského nepřipadalo v úvahu, že by se v šatnách pil alkohol, hrály karty nebo probíhaly nekonečné debaty. Vše se upínalo k chodu představení, jež se neustále přezkušovalo a dotvářelo. Před každým uvedením sebeznámějšího textu jako „Revizor“ nebo „Hoře z rozumu“ odbývala se zkouška, doladovály se nuance a bedlivě sledoval rytmus (mj. díky zaznamenávanému časovému rozsahu). Že by herci přicházeli pozdě na zkoušky a bez znalosti textu, že by v šatnách sledovali sportovní zápasy a uklízečky odnášely kartony lahví – to nastolila až éra režiséra J. Jefremova. Jiná doba, jiné zvyky.

Aktuálnost zahajovacích představení neměla násilnou podobu přímých analogií a asociací: car Fjodor, člověk nesmírně dobrý a slušný, nemohl existovat v kruté době vyžadující rozhodné jednání. Musel se chtít nechtě vyrovnávat s opozičností bojarských rodů i církevních kruhů hájících vlastní zájmy. Nelze nepodotknout, že epocha Romanovců nastolila Mikuláše II., jehož nerozhodnost se projevila mnohem později a dnes je spojována s převahou revolučních sil...

Jedinečnost muzeálního stylu, přesnost historického stylu navazující na znalost reálií, dramatická scéna od hodokvasu na střeše bojarského domu za svitu zapadajícího slunce, mimořádnost hereckých výkonů jmenovitě I. M. Moskvina v titulní roli. V roce 1906 podnítilo toto představení něčím kritiku k debatám, kam vlastně MCHT zařadit: zda k divadlům hereckých hvězd nebo divadlům jednotlivého souboru. Sporům zakončených kompromisem: jedná se o ansámbl hereckých hvězd! Stanovisko zopakované počátkem dvacátých let americkou kritikou také během hostování MCHT v zahraničí.

Moskevské umělecké divadlo nepreferovalo jen domácí dramatickou tvorbu, ačkoliv úloha A. P. Čechova jako autora i rádce souboru stanula mimo veškeré zvyklosti. Insceenovalo soudobou německou dramaturgii – Hauptmannova dramata „Hanička“, „Forman Henschel“, „Osamocení“, „Michael Kramer“, ale neméně tak hry H. Ibsena – „Když z mrtvých procítáme“, „Divoká kachna“, „Opyry společnosti“, „Přízraky“ a „Nepřítel lidu“. Nalezlo vztah k M. Gorkému, nanejvýš populárnímu autorovi na počátku 20. století. Ujalo se jeho „Měšťáků“, „Na dně“, i „Děti slun-

ce“. Spolupráci přerušilo až žalářování M. Gorkého a kolize s Němirovičem-Dančenkem, odmítajícím výlučně záporné podání ruské inteligence. MCHT se odvážil inscenovat niterná dramata M. Maeterlincka, o jejichž scéničnosti se pochybovalo a vdechl život „Modrému ptákoví“ (dnes v tomto představení původně symbolistického manifestu vystupuje páté herecké pokolení a změnilo se v pohádku určenou dětskému hledišti), „Slepčům“, „Nezvanému hostovi“. Jmenovitě filozofická hlediska M. Maeterlincka usnadnila pochopení domácích autorů jako L. Andrejeva s jeho „Životem Člověka“...

První desetiletí neslo se ve znamení společensky významného a scénicky neprosazeného repertoáru, který dovolil reagovat na ožehavou společenskou problematiku důrazem kladeným na etiku, lidské svědomí, odpovědnost mnohem více než za vlastní život, slušnost a sociální citění. Hodnoty popírané v Rusku mohutným byrokratickým aparátem státním i nenasyceností novodobého kapitálu. Mchatovská koncepce kultivovala takové stránky představení schopné citově obrozovat hlediště. Na jedné straně herci prožívající osudy postav – nikoliv pouze ztvárňující role, a na druhé publikum schopné emotivních asociací, tzn. prožívající s herci osudy postav. Takže cit tvořil pevné pojítko za předpokladu, že diváci nepostrádali elementární kulturní návyky. Samozřejmost, jež přestala být samozřejmostí po roce 1917, kdy se nezkušené hlediště bavilo, předávalo si poznatky, jedlo atd. Tehdy musel Stanislavskij nejednou vstupovat na předscénu a kategoricky vyžadovat nezbytný klid a soustředění. Jinak MCHT nemohl hrát.

Druhé desetiletí přineslo komplikované společenské události dané revolučním výbuchem a následky prohrané revoluce. Persekuce všeho i domněle pokrokového (mj. neodvolatelný zákaz her M. Gorkého spolu s přemírou cenzurních zásahů), odklon mecenášů od umění z obav před stěží odhadnutelnými důsledky, obrat mající na svědomí zánik většiny studiových divadel včetně neotevřeného Divadla-Studia. Experimentálního divadla, které mělo zopakovat předhistorii MCHT a ubránit se záporným stránkám mchatovského proudu s jeho krajnostmi hereckého prožívání, respektování naturalismu a postupně nastolovanou politickou opatrností. Dva vedoucí v čele (Mejerchold a Stanislavskij), dvě herecké skupiny (mládí z Prvého studia MCHT a členové skupiny Tovaryštvo nového dramatu), preference ruského a francouzského symbolismu, akcent kladený na vrcholnou stylizaci hereckého projevu vytěšňující psychologické stránky a umění prožívání. Dnes už není rozhodující, zda Stanislavskij

zamýšlel potlačovat naturalistické tendence, nebo zda Mejerchold hodlal s konečnou platností pohřbit psychologické herectví jako takové. Významné je, že se Stanislavskij s Mejercholdem znovu sešli po rozchodu v roce 1902 a že na sklonku života v polovině třicátých let oba uznávali důležitost dílčích objevů neotevřeného Divadla-Studia. Ve smyslu dějově koncipovaných etud, maximální stylizovanosti hereckého projevu na pozadí náznakové výpravy, podílu dramatické hudby a odlišně pojatého přednesu s výraznou „ražbou“ každého slova. Oba znovu zdůrazňovali neodvolatelnost sebeobětování a odklonu od všeho povrchního, aniž mohli tušit, že osudy Stanislavského uzavře záhy další infarkt a Mejercholda kosí výstřel z revolveru v podzemí Lubjanky...

Druhé desetiletí si s ohledem na celospolečenskou krizi a převahu dekadentních tendencí vynutilo množství dříve nemyslitelných ústupků: orientaci na domácí klasiku – „Revizora“, „Hoře z rozumu“, „Borise Godunova“, „Venkovanku“ a „Měsíc na vsi“ vedle dramatizací románů F. M. Dostojevského, a poněkud bláhový záměr, jak se uchytit v zahraničí, a tím získat potřebný čas k přežití. Vilémovské Německo a habsburské Rakousko-Uhersko však neoplývalo pochopením pro demokratické divadlo. A tak jedinou výjimku představovala „slovanská Praha“, která v roce 1906 připravila MCHT triumfální uvítání. Vedle problematického „hejslovanství“ s jeho oficialitami, nesčetnými oslavami, projevy a průvody, které se zejména Němirovičovi-Dančenkovi záhy zprotivily, mělo hostování v dubnu 1906 mnohem významnější dosah. Jak dosvědčují memoáry hereckého pokolení režiséra Jaroslava Kvapila, H. Kvapilové, J. Mošny, R. Deyla st. a kritiků jako O. Theera, F. X. Šaldy, J. Vodáka a Ot. Fischera, setkalo se domácí divadelnictví s něčím dosud nepoznaným. Absolutně jinou koncepcí, zahrnující od zkoušek vše až po představení. Filozofická opravdovost a důslednost, vědomá služba umění a schopnost se jeho požadavkům podřizovat, měnit divadlo v chrám, odkud byli vyhnáni penězoměnci atd.

České divadlo si tou dobou nevědělo rady s dalšími vývojovými fázemi realisticke dramatiky ovlivněné modernistickými proudy. Mělo potíže s uváděním Čechova, Gorkého, Ibsena aj. Zájezd moskevských umělců přinesl takové podněty, jež dosavadní váhání a vyčkávání zavrhl. Zde se započala spolupráce Stanislavského s režisérem Jaroslavem Kvapilem, která dovolila inscenovat „Tři sestry“ na základě znalosti režisérské partitury mchatovské, i když samotný způsob přípravy představení

se nepodařilo příliš pozměnit v chudobných českých poměrech.

Na obloze se zjevila kometa a její ohnivá stopa vedla k pramenům scénického realismu bez ohledu na všemožné nástrahy naturalismu, diletantství a nevyzrálého profesionalismu považovaného v Praze spíše za přepych než nezbytnost. S ohledem na zvýrazňovanou lidovost českého divadla a jeho herectví zbavenou norem určených dvorními divadly a jejich výjimečnými ansámblu.

MCHT se nemohl uchytit v zahraničí, takže nastoupila pokorná cesta domů bez ohledu na nespočet získaných pochval a uznání, jež v Rusku ostatně platily jen částečně. Soubor hýčkaný takovými kritickými osobnostmi jako A. Kerr musel rázem zapomenout a dnes a denně se vyrovnávat s nepříjemnou skutečností. Po sebevraždě S. Morozova bez dotací s pokornými suplikami adresovanými městské dumě, s korekcemi ve výběru repertoáru atd. Navíc uzrávala závažná krize umělecká spojená s jistou hereckou pohodlností a snahou nevkládat do každého představení „celou duši“ (není přec náhodné, že takovéto vypětí mělo za následek smrt tří představitelů cara Fjodora – Moskvina, Chmeljova a Dobronravova: takřka tři tisíce veršů, osmnáctikilogramový kostým, vypjaté dramatické scény – příčina smrti přímo na mchatovské scéně). Krize zaznamenaná Stanislavským reagujícím na ni zvýšenými požadavky a plánem, jak základní scénu obklopit experimentálními divadelky s mladou krví, s jejím pochopením pro objevy místo stárnoucích mistrů méně náročných a z pohodlnějších. Tak vzniklo Prvé studio MCHT (1912), jež se v polovině dvacátých let změnilo v Druhý MCHAT, aby jej tažení proti údajnému formalismu zlikvidovalo v polovině třicátých let; Druhé studio MCHT zahájilo v roce 1916 a po rozkolu mateřské scény, rozštěpené na pražskou a pařížskou, de facto zachránilo další existenci slavného souboru. M. Kedrov, N. Chmeljov, O. Androvska, K. Jelanská, A. Tarasovová, M. Janšin, I. Prudkin, v podstatě pokolení dozrálé v padesátých letech. Třetí studio (1920) nejprve Vachtangovo studio a později Vachtangovo divadlo proslulé díky nastudování „Princezny Turandot“ (1922). Umírající režisér Vachtangov zpívat labutí píseň nevyléčitelně chorého, ale tím více lpícího na životě a optimismu. V realitě dvacátých let, ve vyhladovělé a vymrzlé Moskvě přízrak jara, které musí nastoupit. Představení světové proslulé mimo jiné díky nepřekonatelnému herectví J. Zavadského, B. Zachavy, C. Mansurovové, A. Oročkovové, R. Simohova aj. Čtvrté studio MCHT (1921) postupně vyústilo v Realistické divadlo v čele s N. Ochlopkovem.

Němirovič-Dančenko neoplýval pochopením pro studia, obával se „úniků“ Stanislavského s jeho nadšením pro neméně tak nadšené mládí. Tím více, že vztahy Stanislavského s mchatovským souborem komplikovalo jeho uchvácení systémem, snahou vytvářet a stále zdokonalovat „příruční knihu herectví“ či „abecedu pro herce“. Možná, že Stanislavskij příliš spěchal a neohlížel se na výhrady souboru; možná jej příliš okouzila precizní terminologie v uměleckém světě nezvyklá; možná příliš tvrdošijně spojoval hledačství metodické s běžnými zájmy provozu – respektive je příliš okázale ignoroval. Každopádně soubor pro systém nezahořel a chápal jej jako libůstku podivínského režiséra. Jedna z hlavních příčin nadějí vkládaných do studií. Podrobný výčet jmen prosazených v letech třicátých a padesátých by prokázal prozíravost Stanislavského a správnost jeho výběru nesporně nadané herecké generace schopné stanout po boku zakladatelů a prvopočátečního ansámblu. Je pravda, že si nevychoval rovnocenného režiséřského nástupce. Argument ignorující skutečnost nesnadnosti takového postupu. Kde jsou nástupci Tovstonogova, Jefremova, Efrose, Ljubimova, Zavadského, Zachavy atd. atd.? Měl však rozhodující vliv na výběr a výchovu plejády herců a hereček a není nadsázkou, že většina jedinečných osobností vyšla z jeho „dílny“, mateřské scény nebo studiových satelitů. O tom nemůže být pochybností!

Třetí desetiletí se odehrálo za mimořádných změn, důsledků revolučního zvratu, který jako většina revolucí přerušil předchozí vývoj společenský, ekonomický a kulturní. Do popředí se dostal proletariát, záhy zastoupený byrokratickým stranickým aparátem, ke slovu se přihlásilo rolnictvo s jeho pochopitelným prahnutím po půdě a nenávistí vůči panským sídlům, z nichž většina lehla popelem. Rolníci z Jasně Poljany však uchránili svého „hospodáře“ a vyhnali lupičské tlupy, které široké okolí vyrabovaly.

V kultuře nezkušený proletariát si přisvojil proletkultovské instituce, jež dosavadní umění považovaly za nebezpečnou „zahnívající mrtvolu“ schopnou infikovat zdravé amatérské umění. Popravdě nutno přiznat, že většina inteligence, včetně umělecké, nestanula na straně revoluce. Část emigrovala, část se uzavřela a na straně nové vlády stannuly skupinky modernistů očekávající od ní všemožnou podporu. Příprava první verze Majakovského „Mysterie-buffy“ v Mejercholdově režii (1918) je toho důkazem.

Moskevské umělecké divadlo zastihla občanská válka v Charkově obsazeném Děnikinovy vojsky. Protože nechťelo mít cokoliv společného s hnutím bílých

i rudých, dostalo se po strastiplném putování přes Turecko a Balkán do střední Evropy. Usídlilo se v Praze, na níž mělo tak skvělé vzpomínky, a odtud vyjíždělo do Německa, Rakouska, Jugoslávie. V Praze se také soubor rozdělil na skupinu, která se po mnoha rozpacích a vyjednáváních navrátila do Moskvy. A skupinu, jež přesídlila do Paříže (mimořádně těsně po druhé světové válce hledala cestičky k návratu a hostovala v Praze – informace o zatýkání ruských občanů, trestných táborech a politických procesech zákonitě takového řešení znemožnily). Oslabené Moskevské umělecké divadlo, posílené členy Druhého studia, vydalo se počátkem dvacátých let na zájezd do Západní Evropy a USA. Bez ohledu na protesty Dzeržinského prosadil lidový komisař osvěty, A. V. Lunačarskij, eventualitu zájezdu, který měl vytvořit normálnější podmínky. Aby se slavní herci zahřáli a najedli, aby přečkali nejhroší v důstojnějším prostředí. Záměr se podařil a jmenovitě v USA mchatovská představení objevovala Čechova narozdíl od Francie, Německa a českých zemí. V Rusku však zahraniční pobyt znemožnil proletkultovské výhrady vůči „emigrantskému“ divadlu s jeho radičním repertoárem ignorujícím agitky a příležitostné hry z pera začínajících autorů, většinou diletantů a nedouků. Takže na jedné straně triumfální tažení v USA, zejména Bostonu a New Yorku, a nepříjemná situace po návratu díky nekompromisnímu požadavku, aby stranou nezůstával nový repertoár, který do poloviny dvacátých let takřka neexistoval. Pokud MCHT trval na elementárních uměleckých požadavcích. Historie sovětského divadla zjevně nadhodnotila přínosy takových představení jako „Obrněný vlak 14-69“ (1927) a „Ljubov Jarová“ (1936). Za rozhodující lze však považovat násilnou konfrontaci, tj. Stanislavského nastudování komedie A. N. Ostrovského „Horoucí srdce“ (1926) polemicky vyostřené ve vztahu k Mejercholdově uvedení „Lesa“. Proti ideologicky motivovanému přepisu a volné montáži (statkářka Gurmyžská jako vykořisťovatelka a většina postav sblížovaných s ovzduším Nepu, dočasnou obnovou kapitalismu nepřijatelnou pro avantgardní skupiny) poměrně pietní vztah ke klasickému textu sblížovanému s lidovým divadlem. Nemá smysl preferovat dnes pouze výklad Stanislavského, jak se stalo zvykem v době, kdy Mejercholda doprovázel přívlastek vlastizrádce, špióna, trockisty a nebezpečného formalisty. Oba přístupy měly své oprávnění, i když se zákonitě lišily ve shodě se směřováním Stanislavského a Mejercholda. Na jedné straně nezkrotná fantazie inspirovaná parafrází španělského i ruského lidového di-

vadla, přemíra biomechanických cvičení a etud – na druhé pak důvěra v osvědčené hodnoty mchatovského herectví s tím rozdílem, že Stanislavskij akcentoval hravou komediálností. Mejercholdovo představení přesáhlo tisícovku repríz, což samo vyvrací obvinění z nesrozumitelného formalismu; Stanislavského inscenace se hrála do konce roku 1947 celkem 432krát.

Náhodou vzniklo zřejmě naznačené východisko ve směřování divadla dvacátých let s mnohem širší platností: jedno odvozené z biomechaniky ztrácející samou účelný ráz a spějící k tvarům syntetické divadelní podívané; druhé vyšlé z metodiky psychofyzického jednání oprošťované také od scholastičnosti prvopočátečních etap systému Stanislavského. Bohužel do vývoje zasáhl administrativní vlivy a vše spojené s Mejercholdem bylo zamínuto jako formalistické a teprve po Stalinově smrti došlo k lidské rehabilitaci, zatímco umělecká si vyžádala další desetiletí.

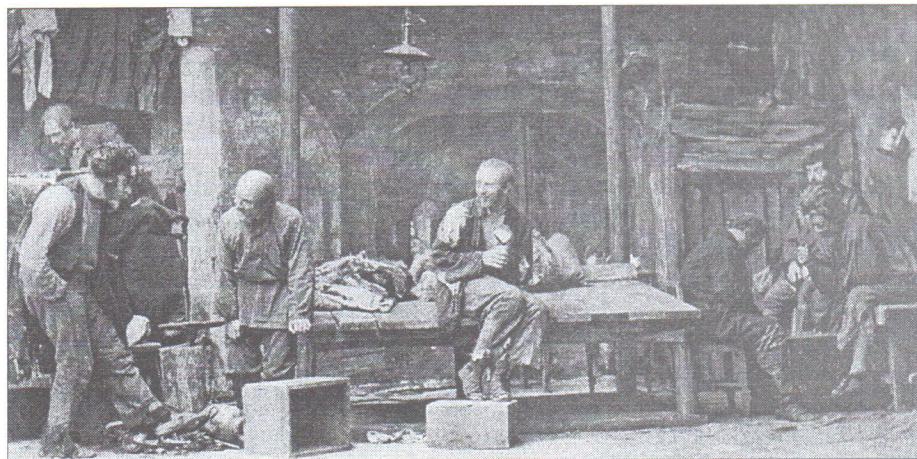
Třetí desetiletí přineslo Stanislavskému neodvolatelný úspěch při hostování v Západní Evropě a USA. Radost mu způsobila divadelní studia včetně toho ve Velkém divadle, z něhož vyrostlo Operní divadlo nesoucí jeho jméno, vedle podnětné spolupráce s utvářejícím se židovským studiem Habimah aj. Vedle nastudování „Horoucího srdce“ se podílel na řadě představení odvozovaných z tehdejšího stavu literatury jako „Untilovsk“ L. Leonova, „Defraudanti“ V. Katajeva, zmíněný již „Obrněný vlak 14–69“, „Dny Turbinových“ aj. Osvědčila se jeho náročnost při dopracovávání dramatických předloh i důraz kladený na znalost prostředí, z něhož dílo vycházelo. Samozřejmě vedle jedinečné schopnosti, jak usměrňovat herecké výkony směrem k emotivním prožitkům. V nepopíratelném přínosu patřilo vedle „Horoucího srdce“ také nastudování Beaumarchaisovy „Figarovy svatby“ (1927) a Čajkovského opery „Eugen Oněgin“.

Dne 29. října 1928 při jubilejním představení v rámci třicetiletí vzniku Moskevského uměleckého divadla, v roli Veršinina zasáhl Stanislavského infarkt, který mu znemožnil další hereckou dráhu a uzavřel jej v domácích stěnách. Odtud mohl vycházet jen výjimečně. Takže čtvrté desetiletí lze stěží jednoznačně charakterizovat. Při životě uměle udržovaný génus je záměrně izolován, aby nemohl pronikat do zákulisí všemožných machinací v jím založeném divadle nyní zasahovaném nesmyslností necitlivě řízeného uměleckého provozu. Ještě v polovině dvacátých let musel odvolat své usance v MCHT, kde místo písemných smluv postačila ústní dohoda zpečetěná podáním ruky. Nastoupil sem „rudý ředitel“, který jednal jako řadový

ředitel továrny a dnes a denně popuzoval herce atd. Stanislavskij o mnohém ani nevěděl. Tajila se před ním úmrtí blízkých, zatajovaly politické procesy, o chodu divadla jej informovala „hrstka věrných“, jež si osobovala zvláštní práva. V bývalém bytě Stanislavského, pozdějším muzeu, visí nad jeho postelí telefonní sluchátko. Bez ciferníku, který nahrazovala spojovatelka za stěnou, vybavená patřičnými seznamy s kým může a s kým nesmí hovořit. Není tudíž nadsázkou představa o zneužívání Stanislavském, zasaženém nemocí a uzavřením mezi čtyřmi stěnami. Ale i v této situaci se zoufale snažil syntetizovat celoživotní dílo, jež nemohl dále ověřovat v divadelní praxi. Příznaky stárnutí a choroby vnesly do obou částí fundamentálního díla „Moje výchova k herectví“ (Rabota aktěra nad soboj) nežádoucí vlivy. Přesto však do poslední chvíle oponoval konzervativním tendencím a neustále zdůrazňoval neodvolatelnost dalšího vývoje mchatovského stylu, změn v souboru i v celém ruském divadle. S rytířskostí jemu vlastní snažil se zachránit Mejercholda, kterému dal příle-

formace o jeho stavu (teplota, tlak krve, jak se cítí apod.). Něco v SSSR obvyklého pouze u politických veličin prvořadého formátu.

Tězovitý výklad o proměnách MCHT v souvislosti s úsilím Stanislavského neobsáhl potřebnou informaci o jeho herectví. Přestože zřejmě nepatřil k výlučně hereckým režisérům a dospíval k potřebnému odosobnění, tj. nepomýšlel jako režisér hlavně na vlastní postavu a neulehčoval jí situaci na scéně, chápal však veškeré dění kolem sebe jako velké divadlo, jež se snažil nikoliv mechanicky přenášet na scénu. Ještě na amatérské scéně Spolku pro umění a literaturu sehrál množství postav, které upoutaly moskevské publikum a stvrdily jeho pověst jako významné herecké osobnosti: Barona v Puškinově „Skoupém rytíři“, Ananije Jakovleva v Pisemského „Hořkém osudu“, Uriela Acostu ve stejnojmenné Gutzkovově tragédii, Paratova v Ostrovského dramatu „Bez věna“. Na mchatovském jevišti proslul jako Trigorin v „Rackovi“, Astrov ve „Strýčkovi Váňovi“, Veršinin ve „Třech sestrách“, jako



V. I. Kačalov, K. S. Stanislavskij a I. M. Moskvín ve hře M. Gorkého *Na dně*.

žitost v Operním divadle při dokončování „Borise Godunova“. Bez ohledu na politická prokletí a dalekosáhlá obvinění po likvidaci Mejercholdova divadla (počátkem roku 1938).

Dne 7. srpna 1938 se skončila jeho pozemská dráha a spočinul v koutku Novoděvičského hřbitova v blízkosti prosté mohyly A. P. Čechova. V poklidu višňového sadu, narušeného později monumentalismem okázalých náhrobků. Sní tu, v kruhu slavných herců a po boku Němiroviče-Dančenka, sen o divadelním umění schopném zasahovat lidskou psychiku a měnit ji k lepšímu. Přetvářet hlediště mocným nápojem citu, a tak naplňovat sny o kulturním společenství slušných lidí. Demokratickým uměním demokratického Ruska.

Význam osobnosti Stanislavského naznačilo mj. také to, že během jeho nemoci otiskovaly ústřední deníky pravidelné in-

Satin ve hře M. Gorkého „Na dně“, car Ivan Hrozný v „Smrti Ivana Hrozného“ A. K. Tolstého, Krutickij v Ostrovského komedii „I chytrák se spálí“, doktor Stokman v Ibsenově „Nepříteli lidu“, Gajev ve „Višňovém sadu“, Orgon v Molierově „Zdravém nemocném“, Brutus v Shakespearově „Juliovi Caesarovi“, Šabelskij v „Ivanovovi“, Rakitin v Turgeněvově „Měsíci na vsi“, Famusov v Gribojedovově „Hoří z rozumu“, kníže Abreskov v Tolstého „Živé mrtvole“ atd.

Jako herec oplýval nezkrotným temperamentem (dokonce kordem zranil v roli Othella spoluherce, takže krev zalila scénu Spolku. Ironikové poznamenávali, že systémem vymýšlel sám pro sebe, aby se konečně ukáznil. Vlétal na jeviště, porážel herce, trásl se v křečích trémy. Měl potíže s výslovností a nedůvěřoval vlastní paměti (v MCHT neexistoval nápořád, pouze

asistenti mohli sledovat text za kulisami). Oplýval však nádhernou postavou, zvukovým hlasem, velejemným chováním samozřejmým v prostředí milionářské Moskvy, kam patřila jeho rodina spoluhlavitelů zlatnické firmy. S nadšením jako režisér předebrával a zahrnoval herce desítkami možných pojetí. Ansámbl dával přednost „nehereckému“ předebrávání Němiroviče-Dančenka, který obohacoval výrazné rysy a nepřinášel nespočet možných variací mezi nimiž nutno volit. Vytvářel celistvé dramatické postavy vyrůstající z dokonalé znalosti jejich životního zázemí, sebe-menších nuancí jejich psychiky. Premiérou se pro něho neuzavírala práce na postavě, kterou neustále prohluboval. Dosahoval nenapodobitelného kontaktu, sepětí s partnery, reagoval na sebe-menší záchvěv v jejich podání. V tom byl nepřekonatelný. Publikum i kritika zaznamenaly v českém prostředí podstatnou skutečnost: pražská skupina MCHT okouzlovala, ale něco tu scházelo. To, co dodávalo představením opravdovost a dramatický spád, tj. účast Stanislavského, kterého tu zastupoval herec V. I. Kačalov.

Herci Stanislavskému nebyl nedostupný jakýkoliv dramatický žánr, miloval historické hry a tragédie, zbožňoval velejemné tóny Čechovových dramát i vyhraněné rysy sociálních her M. Gorkého, měl v oblíbě Shakespeara, Hamsuna, Ibsena. Z domácí klasiky Gogola, Ostrovského, L. N. Tolstého a zejména pak verše A. S. Puškina, které vzletně recitoval. Míra teatrálnosti jeho kreací zavrhla patetičnost stylu dvorních divadel a divadelnost považovala za faktor proměnlivý určený poetikou a stylem autorova textu, jemuž odevzdaně sloužila. Jaké to bylo překvapení, když v době převahy novoromantických póz a v Rusku tak zbožňované patetické deklamace, mchatovství herci na jevišti snídali a večereli, seděli zády k publiku, mluvili s plnými ústy. Tak jako čechovské postavy v životě. Šok prohlédnutí odchované kreací A. P. Lenského a M. N. Jermolovové v Malém divadle!

Obsáhlá memoárová literatura umožňuje postřehnout mimořádnost mchatovského souboru, kde se sešla plejáda jedinečně nadaných herců. Vedle Stanislavského – Moskvin, Gribunin, Tarchanov, Kačalov, Sanin, Artěm, Lužskij, Gribunin, Knipperová (manželka A. P. Čechova), Lilinová (manželka Stanislavského), Roxanovová, krátkodobě Mejerchold i Koonenová. Početná skupina shodně smýšlejících a shodně cítících supernadaných hereckých osobností.

Samozřejmě, že spolupráce měla své zádrhele a nepředstavovala idylické putování za štěstím a úspěchem. Variace výroků v duchu „se Stanislavským je to obtížné,

bez něho nemožné“ vystihuje podstatu.

Dopoledne patřilo do roku 1917 v rozvrhu dne K. S. Stanislavského rodinného podniku, odpoledne a večer umění. Když musel vyklidit jeviště pro večerní představení, odváděl herce domů a zde pokračoval ve zkoušce. S ranním rozběskem se vypořádávali herci zcela vyčerpaní s jediným přáním, jak se co nejrychleji dostat do postele. V jeho přítomnosti však neexistovalo odpočívání, podřimování a neúčastněnost. Bez ohledu, zda herec tu měl svůj part, musel se podílet na všech zkouškách a sledovat peripetie vznikajícího představení. Když se MCHT utvářel, znali herci pouze vlastní roli a potřebné nářky, aby závčas nastupovali na jeviště. Perfektní znalost celistvého textu znamenala novinka a většinou ji zesměšňovala. V případě MCHT znamenala nutnost určenou myšlenkovými určenou myšlenkovými hodnotami textu a harmoničností stylu představení. Zásady porušované koncem dvacátých let díky problematickým kvalitám uváděného repertoáru, mimo ruskou klasiku, a neexistenci mchatovské školy jako pedagogického ústavu, povoleno až v roce 1943.

Od založení Moskevského uměleckého divadla uplyne v říjnu t. r. sto let, od smrti Stanislavského v srpnu šedesát let. Za tu dobu zasáhla SSSR ničivá druhá světová válka doprovázená neuvěřitelným barbarstvím a nekulturností nacistických hord, které zneuctily mohly L. N. Tolstého a vypálily muzeum P. I. Čajkovského v Klinu. Vedle zrušené země, vyrabovaných muzeí, knihoven i obrazáren. Němirovič-Dančenko sledoval tyto hrůznosti a nabádal soubor k vypjaté lidskosti, obnově humánnosti v tak nepříznivém světě. Za sto let, za šedesát let se nejen změnila mapa zeměkoule, ale neméně tak společenské a ekonomické poměry směrem k nadvládě tržních vztahů a peněžních hodnot. V takovémto kontextu může Stanislavskij vyhlížet jako nenapravitelný snělek a romantik. Je však nanejvýš pravděpodobné, že pokud lidstvo nechce zahynout díky nepochopení a násilí, musí se vyrovnat s etickými hodnotami občanského společenství. Samozřejmě jeho kultura bude mít jinou podobu, závislou na životním stylu. Setkání s duchovními hodnotami éry Stanislavského navozuje stísněný pocit něčeho minulého, něčeho překrásného a velezajímavého, leč předurčeného k zániku. Analogie loučení s višňovým sadem, světem Raněvských a Gajevů... Nemá smysl předvídat, jaké místo v budoucím divadle zaujme odkaz Stanislavského. Jistě je jen jedno, že nic podobného, natolik systematického vlastně neexistuje. Pochopitelně jako podněty

k poznání a studiu. Všechno ostatní, snad jen s výjimkou Brechtových režisérských knih se zevrubnou dokumentací vzniku představení, představuje spíše poznámky, postřehy, záznamy dílčí i zásadní. Schází tu celistvost podmíněná vypjatým sebeobětováním, snahou pronikat k podstatě uměleckého procesu, mapovat hereckou psychiku a vycházet z jejích specifických stránek i zákonitostí. Dnešek žije od představení k představení, preference úspěšných představení do omrzení reprízovaných a souborů vytvářených v zájmu jediného titulu nepřeje podobnému zkoumání tajů divadelní praxe. Proč tedy odkládat do archivu to, co se nabízí. Proč je zamítat v duchu nacionální zjitřenosti, proč lpět na poznacích z doby, kdy se v duchu ministerských dekretů „najíždělo na Stanislavského“ a ve čtrnáctidenních termínech podávala hlášení o úspěšnosti takovýchto nesmyslných akcí? Světové divadelnictví a divadelní Evropa je v tomto ohledu moudřejší a velkorysejší... Jestliže uznáme zmovou teorii v genetice, pak každý z nás má v těle dva atomy Julia Caesara. V případě Stanislavského to bude mnohem více.



Minimální odborná literatura a memoáry

- Alpers B., Gody artistických stranství Stanislavského, čas. Těatr 1963, č. 5, in: B. Alpers, Těatralnye očerki, d. 1, Moskva 1977
 Berkovskij N., Stanislavskij i estetika těatra, in: Těatralnye stranicy, Moskva 1969
 Brecht B., Stanislavskij, Vachtangov, Mejerchold, čas. Scénografie 1967, č. 3
 Čechov M., Hercova cesta, Praha 1990
 Čechov M., O pjati velikich russkich režissersach, in: V poiskach realističeskoj obraznosti, Moskva 1981; in: M. Čechov, Litěraturnoje nasledije, d. 2, Moskva 1986
 Efros N., Moskovskij Chudožestvennyj těatr, 1898–1923, Moskva - Petěrburg 1924
 Efros N., Stanislavskij, Petrograd 1918
 Gorčakov N., Režijní lekce Stanislavského, Praha 1955
 Kalašnikov Ju., Estetičeskij ideal K. S. Stanislavského, Moskva 1965
 Kalašnikov Ju., K. S. Stanislavskij i problemy razvitiya realizma v russkom isskustve načala XX veka, in: Russkaja chudožestvennaja kultura, 1895–1907, d. 1, Moskva 1968
 Kněbel M., Rjadam so Stanislavskim, in: M. Kněbel, Vsja žizn', Moskva 1967
 Lukavskij R.: Stanislavského metoda herecké práce, Praha 1978
 Mackin A., Portrety i nabljednija, Moskva 1973
 Markov P., Čuškin N., Moskovskij Chudožestvennyj těatr, 1898–1948, Moskva 1950
 Markov P., O Stanislavskom, čas. Těatr 1962, č. 1; in: P. Markov, O těatre, d. 2, Moskva 1974
 Markov P., V Chudožestvennom těatre, Kniga zavliata, Moskva 1976
 Martínek K., Poetika K. S. Stanislavského, Bratislava 1981
 MCHAT v sovetskiju epochu, Matěrialy i dokumenty, Moskva 1974

Moskovskij Chudožestvennyj teatr v ilustracijach i dokumentach, 1898–1938, Moskva 1938
 Moskovskij Chudožestvennyj teatr, d. 1, 1898–1917, Moskva 1955
 Němirovič-Dančenko V. I., Z minula, Praha 1950
 Němirovič-Dančenko V. I., Izbrannye pisma, d. 1–2, Moskva 1979
 O Stanislavskom, 1863–1938, Moskva 1948
 O Stanislavskom, 1863–1938, čas. Teatr 1962, č. 12
 Prokofjev V. I., V sporach o Stanislavskom, Moskva 1962
 Rudnickij K. L., Russkoje režisserskoje iskustvo, 1898–1907, Moskva 1989; 1908–1917, Moskva 1990
 Serebrov A., Časy a lidé, Praha 1960
 Sibirjakov N., Stanislavskij i zarubežnyj teatr, Moskva 1967
 Strojeva M., Režisserskije iskanija Stanislavskogo, 1898–1917, Moskva 1973; 1917–1938, Moskva 1977
 Šverubovič V., O ljudjach, o teatre i o sebe, Moskva 1976
 Šverubovič V., Zagraničnaja pojezdka Chudožestvennogo teatra, 1922–1924, čas. Teatr 1994, č. 3, 4, 5–6
 Toporkov V., Stanislavskij při práci, Praha 1951
 U istokov režissury, Očerki iz istorii russkoj režissury konca XIX – načala XX veka, Leningrad 1976
 Vinogradskaja I., Žizn i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo, d. 1, 1863–1905, Moskva 1971; d. 2, 1906–1915, Moskva 1972; d. 3, 1916–1926, Moskva 1973; d. 4, 1927–1938, Moskva 1976

Vydání teoretického odkazu

K. S. Stanislavského

K. S. Stanislavskij, Můj život v umění, Praha 1983
 K. S. Stanislavskij, Moje výchova k herectví, d. 1, Praha 1946; d. 2, Praha 1954
 K. S. Stanislavskij, Dotvoření herce, Praha 1949
 K. S. Stanislavskij, Sobranije sočiněnij, d. 1–8, Moskva 1954–1961
 K. S. Stanislavskij, Sobranije sočiněnij, d. 1–4, Moskva 1988–1992...
 K. S. Stanislavskij, Iz zapisnyh knížek, d. 1, 1888–1911, Moskva 1986; d. 2, 1912–1938, Moskva 1986
 K. S. Stanislavskij, Stati, reči, besedy, pisma, Moskva 1952
 S. Stanislavskij, Ob isskustve teatra, Moskva 1982
 Režisserskije partitury K. S. Stanislavskogo, d. 1, 1898–1899 („Car Fjodor Ioannovič“ a „Smrt Ivana Hrozného“ A. K. Tolstého), Moskva 1980; d. 2, 1898–1901 („Racek“ a „Michael Kramer“ G. Hauptmanna), Moskva 1981; d. 3, 1901–1904 („Tři sestry“ a „Višňový sad“), Moskva 1983; d. 4, 1902–1905 („Měšťáci“, „Na dně“ a „Děti slunce“), Moskva 1986; d. 5, 1905–1909 („Drama života“ K. Hamsuna a „Měsíc na vsi“ I. S. Turgeněva), Moskva 1988; d. 6 (Othello), snad Moskva 1989?, české vydání – Praha 1952



M. G. Savická



M. P. Lilina

Vítejte, Slované!

Těmito slovy přepsanými v azbuce vítala na nádraží skupina českých literátů a umělců v čele s překladatelem G. Schmoranzem a Jar. Kvapilem ansámbl Moskevského uměleckého divadla, který zavítal do Prahy po nesmírném úspěchu v Berlíně a Drážďanech. Setkání předcházela pozoruhodná historie vztahů, kde se střídalo zaujetí s chudobností domácích poměrů, aby zákonitě převládal zájem českého divadla o nastudování her A. P. Čechova a M. Gorkého v podání K. S. Stanislavského.

Jestliže kritik Pavel Durdík výstižně charakterizoval počátkem sedmdesátých let chronické nedostatky dvorních scén, pak automaticky musel stoupnout zájem o Moskevské umělecké divadlo doprovázené pověstí o demokratickém zaměření. Slova Durdíkova odsudku vyznívají nanejvýš aktuálně v době, kdy se zapomíná na závislost dvorních divadel na vkusu carské rodiny. Se všemi důsledky, „Správa císařských divadel je v rukou vládních úředníků. Místo ředitelské často je obsazeno lidmi, nemajícími ani uměleckého vzdělání. Přitom jsou obdařeni neomezenou mocí ve všech záležitostech divadelních. Jsou pouhými správci divadelního podnikání, nad nimi vévodí pán jiného druhu: vládní kasa, kam se odváděti musí čisté důchody. Čím více ročních důchodů odvádějí, tím více činí zadost svému povolání, s tím spíše mohou se nadíti uznání, nějakého toho křížku, pentličky, stužky, orděnu, vyššího titulu. Nadarmo bychom hledali při takové správě divadelní nějakou zvláštní příčinnost, energii, vynalézavost, jak to bývá při správě privátních divadel. Netečnou ředitelstva působí apaticky i na herce. V privátním divadle závisí herec od toho, jak prospívá na jevišti, při vládním divadle ještě od toho, jaký má úspěch u ředitelstva. A tak mnozí skuteční umělci opouštějí dramatickou dráhu, kdežto herci prostředních a všedních schopností se těší hezkému platu. V takovýchto byrokratických poměrech musí vzniknout mezi umělci a představenstvem libovůle, intriky, všelike bezpráví a zlořády. Umělec závisí jedině od všemohoucího představeného, tím se stává lhostejným k svému uměleckému povolání, dbá málo na hlas obecnosti a kritiky, neboť veřejné mínění nemá vlivu na ředitelství, které co vládní úřad postaveno je nad kritiku. Herec necítí se v uměleckém ústavu, ale vidí jen všemohoucnost kancelářských výměrů a listin, umělecké schopnosti jsou strkány do pozadí, chřadnou, hynou a s nimi též umělecký rozkvět divadla klesá...“ (P. Durdík: Divadlo na Rusi, čas. Osvěta 1872, svazek 1).

V ovzduší rakousko-uherského útisku, za usilovného zápasu o osobitou repertoárovou linii Národního divadla zákonitě poutalo pozornost všechno, co v sobě neslo symptomy svobodomyšlného umění sympatizujícího s názory demokraticky smýšlející inteligence. Divadla vytvářeného nejen pro předplatitelské publikum, ale pamatujícího na zájmy národní. Tím byl motivován zájem českého divadelnictví o postupně se vyhraňující proud ruského realistického herectví, jak jej poznala Praha při pohostinských vystoupení J. N. Gorojevoj a M. G. Savinové.

Primadona petrohradských dvorních divadel, M. G. Savinová, hostovala zde počátkem dubna 1899 v „Taťaně Repinové“, „Paní majorce“ a „Dámě s kaméliemi“. Okouzila zvláštní oduševnělostí niterního projevu, schopností vžívat se do osudů celestivě dramatické postavy, perfektním sžitím se s ženskými hrdinkami. Pražská kritika konstatovala, že nevynikala „přitažlivým exteriérem“ a její přednes považovala až za drsný, leč respektovala harmoničnost konečného výsledku. Nemohla ignorovat feministické stránky uvedeného programu, důraz kladený na ženskou samostatnost, aktivní povahové vlastnosti v přímém rozporu se zavedenými zvyklostmi prioritního mužského postavení. Ve společnosti i v rodině.

Výběr repertoáru příliš nezapůsobil, právem se připomínala zjevná melodramatická sentimentálnost ve shodě s jistou idealizací slabostí ženského pohlaví jako dosud bezbranného. Kupodivu česká kritika ocenila jednodušnost hereckých výkonů, dokonale souhru a vyrovnanost stylu představení.

Ve skutečnosti M. G. Savinová vytvořila zájezdovou skupinu poměrně náhodně a neměla možnost předběžných zkoušek a harmonizace stylu. Obdiv těchto problematických stránek je svým způsobem svědectvím o stavu pražského divadelnictví, kde se zápasilo s nejednotností stylu a pochopitelně se nadšeně přeceňovalo vše, co k ní přece jen směřovalo. Tím nelze oslabovat význam hostování M. G. Savinové, jež poodhalila českému publiku dosud nepoznané kvality ruského herectví s jeho prosulou emotivností. Materiál o těchto vystoupeních se v Moskvě sledovaly, dokonce tradiční míra kosmopolitické preferace úspěchů v zahraničí dovolila ojedinělé vydání sborníku obsahujícího pražské ohlasy aj. (Russkoje sceničeskoje iskustvo za granicej, Artističeskaja pojezdka M. G. Savinoj s gruppoj v Berlin i Pragu, Sankt Petěrburg 1909).

Sémě zapadlo do úrodné půdy a de facto byl automaticky zesílen zájem o Moskevské umělecké divadlo, jeho repertoár,

soubor, organizační principy, představení atd. Jedny z prvních informací poskytly zážitky dramatického spisovatele a režiséra Jaroslava Kvapila, který se vydal do Moskvy v létě 1899. Marně, protože divadla o prázdninách nehrála. Takže k nezapomenutelným dojmům patřila návštěva Treťjakovské galérie a nejrůznější zprávy o zahajovací sezóně Moskevského uměleckého divadla. Jar. Kvapil mohl jen slyšet, nikoliv vidět. Muselo jej zaujmout něco nezvyklého, totiž shoda názorů na „veřejnost stylu“ dramatických scénických obrazů prodchnutých národním duchem (Jar. Kvapil: První styk s Moskevskými, in: J. Kvapil, O čem vím, Praha 1932, s. 301).

Informace z pera redaktora J. Preisse, poznatky herečky M. Laudové-Hořicové, která hostovala v Petrohradě v roce 1901, přejímané zprávy ze zahraničního tisku – proud informací v České revue, Divadelních listech, Osvětě, Právu lidu, Národních listech, Hlídce aj. konkretizoval představu o Moskevském uměleckém divadle. Vše naznačovalo, že byl objeven „pramen živé vody“, který by mohl zrychlit rytmus domácího divadelnictví, které vstupovalo do další vývojové fáze, loučilo se s amatérismem a pokoušelo se vyrovnat s dalšími přínosy světového dramatu obohacovanými symbolismem. Dosavadní způsob představení dokonce v Národním divadle ukazoval se však jako nevyhovující z hlediska požadavků dramatické literatury i náročnějšího obecnstva.

Vzájemnému poznávání pomohla náhoda. Když v roce 1901 chystalo Moskevské umělecké divadlo premiéru hry V. I. Němroviče-Dančenka „Ve snění“, kde vystupovala postava českého vlastence N. Bokáče, vyžádali si režiséři představení – Stanislavskij a Sanin – zevrubnější informace o českém prostředí a inteligenci. Využili k tomu cesty nejdostupnější a požádali o pomoc překladatele B. Prusíka, který trvale korespondoval s A. P. Čechovem. Autor „Racka“ jej požádal, aby mu podle možností zaslal „fotografie typických českých osobností“.

Výměna dopisů zmnožila zájem hereckého pokolení Národního divadla, dokonce Hana Kvapilová chtěla hostovat v nastudování „Měšťáků“, „Strýčkovi Váňovi“ a „Rackovi“. Chtěla navázat pracovní styk s divadlem, o němž se tolik hovořilo. Samozřejmě, že její zájem integrovala slovanská vzájemnost, důvěra ve srozumitelnost řeči a úcta k ruské literatuře. Snaha Hany Kvapilové je však také výrazem jisté naivity nebo neznalosti, protože předpokládala hostování za samozřejmost běžnou v tehdejší divadelní praxi. Poněkud ji zmrazil odmítavý názor V. I. Němroviče-Dančenka, který jí jménem ředitelství Moskevského umělec-

kého divadla sdělil, že soubor tvoří jistý celek, do něhož nemohou vstupovat sebevýznamnější herecké osobnosti. Ostatně ze stejných důvodů sešlo ze spolupráce s V. F. Komissarževskou o něco později. Typus divadla stejně smýšlejících a stejně citících, demokratického generačního divadla, náhodné hostování sebevýznamnějších hereckých osobností zákonitě vylučoval.

V roce 1904 připravovalo Národní divadlo operu „Sněhurka“ N. A. Rimského-Korsakova a prostřednictvím G. Schmoranze si vyžádalo režijní knihu K. S. Stanislavského. V tomto případě nemohlo vedení Moskevského uměleckého divadla vyhovět, protože většina materiálů existovala pouze v rukopisných poznámkách. Mimoto Stanislavského šokovalo, že pro přípravu operního nastudování je vyžadována režisérská partitura a ikonografie činoherního představení. Přesto do Prahy putovaly náčrtý a fotografie z oblasti ruského folklóru.

Zákonitě přerušení přinesla s sebou rusko-japonská válka a následky první revoluce roku 1905. Česká veřejnost nechápala, co se vlastně v Rusku odehrává a právem se obávala revolučního násilí a občanské války. Umělecká sféra vnímala zmíněné události v kontextu čechovovského a gorkovského repertoáru, jako nezbytnost dalekosáhlých společenských reforem přežitého carismu.

Jakmile do Prahy pronikly zprávy, že se v roce 1906 připravuje zájezd Moskevského uměleckého divadla do zahraničí, okamžitě se započala jednání, aby nemíjelo Prahu. Iniciativy se ujal Jar. Kvapil, který se vydal do Berlína ještě před příjezdem moskevského souboru. Vedl zde nelehká jednání, protože vystoupení v Praze nebylo automatickou záležitostí. Na jedné straně pochopitelná ochota, na druhé však neúprosné požadavky finanční více než osmdesátiletého souboru se sedmi vagóny dekorací. Vystoupení se nemohla obejít bez vyprodaného hlediště, což muselo být právně i materiálně zaručeno. Konečné a v podstatě riskantní rozhodnutí padlo za přispění G. Schmoranze a hereček R. Svobodové a Hany Kvapilové, bezprostředních účastníků berlínských představení. Rozhodlo vědomí, oč mohla být Praha připravena!

Příjezd Moskevského uměleckého divadla do Prahy je popsán v memoárech K. S. Stanislavského „Můj život v umění“ i jeho dopisu adresovaném bratrovi, V. S. Alexejevovi (je zveřejněn v 7. díle sebraných spisů) a v memoárech V. I. Němroviče-Dančenka „Z minula“. Shodně je tu vystiženo ovzduší „slovanské Prahy“ manifestačně zdůrazňující sympatie s ruským uměním, jež dovolovaly vyjadřovat odpor k rakousko-uherské monarchii. Bez

ohledu na zjevné iluze, bez ohledu na všemožné oslavy a nekonečné projevy panslavismu, které např. Němroviče-Dančenka unavovaly a nudily. Praha však po triumfálním úspěchu v Berlíně, Drážďanech a Lipsku poskytla něco více, totiž iluzi domova. Po němž moskevští doslova prahli tím více, čím více se ukazovala nemožnost přežívat těžká léta po revoluci v zahraničí.

Stanislavského nenadchla okázalost doprovázející sympatie pražského obecnstva; Němroviče-Dančenka zaujal nadšenec prof. Jeřábek, který jej zasvěcoval do tajů staré Prahy a jejích barokních staveb. V jeho zjitřeném tónu vyprávění zazníval „neskrývaný pocit útisku syna porobené vlasti“.

Dne 6. dubna 1906 spatřila Praha nastudování „Cara Fjodora Ioannoviče“ A. K. Tolstého, původně zahajovací představení z roku 1898. Strhlo pravdivostí historického pozadí, výpravností a dramatickostí od prvního výjevu hodokvasu bojarů v paprscích zapadajícího slunce na pozadí kremelských chrámů. Okouzlo nádhernými hereckými výkony I. M. Moskvina, V. V. Lužského, M. G. Savické, A. R. Artěma aj. Domácí kritika však postřehla polemické vyhocení proti carskému despotismu, odpor vůči „slabosti a neudržitelnosti samodržaví“ (Národní listy, 7. 4. 1906; Osvěta 1906, č. 5 aj.). Motivace v ruském prostředí nevyslovitelné a nepojmenovatelné díky cenzurnímu vlivu. Pozdější kritické rozborů vyzvedly „samozřejmost hereckých výkonů“, odklon od obvyklé operní teatralnosti tradiční v historických hrách a jedinečnost „nanejvýš dokonalé souhry“.

Dne 8. dubna 1906 pokračovala pohostinská vystoupení „Strýčkem Váňou“ A. P. Čechova a publikum zaujala „jedinečná sehranost geniálního orchestru“, v němž každý z hráčů prokazoval geniální předpoklady a schopnosti. Česká veřejnost nepokračovala ve sporech německých kritiků, kteří se neshodli v zásadní otázce: zda Moskevské umělecké divadlo je svým způsobem variací královských, císařských a carských scén, která je odvozena z jedinečných výkonů primadon, nebo zda je vlastně „souborem velkých hvězd“. Sporu řešeného autoritativním výrokem kritika A. Kerra, konstatováním, že jde o „soubor velkých hvězd“.

Českou kritiku vzrušovalo něco jiného, tj. společenská motivace režisérova výkladu textu a jeho snaha vyzvednout „vliv nedobrého života“, nevhodných sociálních podmínek, jež deformují nádherné lidské bytosti a zužují prostor pro jejich působení. Právem bylo konstatováno, že „příčina této choroby“, která zasáhla ruskou inteligenci, koresponduje s českými poměry a stává se pochopitelnou domácímu publi-

ku, které ji dosud nedovedlo „rozpoznat s takovou přesností“.

Dne 9. dubna 1906 nastoupila na scénu Národního divadla Gorkého hra „Na dně“ a výsledný dojem lze opětovně charakterizovat jako strhující. Kritiku i obecenstvo zaujaly sociální tóniny, shoda dramatické předlohy s režisérovým výkladem. F. X. Šalda, V. Tille, Z. Nejedlý aj. srovnávali čechovské a gorkovské představení, kdy prvé z nich chápali jako tragický obraz nešťastné a sténající Rusí, zatímco druhé obsáhlo výzvu ke svobodě a hymnus lásky k člověku...

Obě představení nastavovala zrcadlo „utrpení ruských lidí“, jejich nekonečného smutku a bídy, aby tu zazářily paprsky nadějí. Předtucha neodvolatelných společenských změn, symptomy zápasu o svobodu tak souzvučně dění v českých zemích. Většina však nesdílila názor Zd. Nejedlého, že východisko výlučně souvisí s revolučním zvratem. Ostatně v ruském prostředí neuskutečněným a prohraným se všemi nemými následky.

Nezvykle pečlivě připravené programy všech představení obsahovaly obsírnou předmluvu Jar. Kvapila, studii o kvalitách ruského románu a nepoznaných dosud hodnotách ruského dramatického umění. Předmluva usnadňuje odpověď na otázku, proč Praha neviděla „Tři sestry“ a „Nepřítele lidu“. Dala se totiž přednost výrazně ruskému prostředí. Režisér Kvapil tu ve stručnosti charakterizoval přínosy herce a režiséra Stanislavského, blízkého mu pokorou ve vztahu k dramatické literatuře, snahou ji s maximální přesností přetlumočit do scénické podoby.

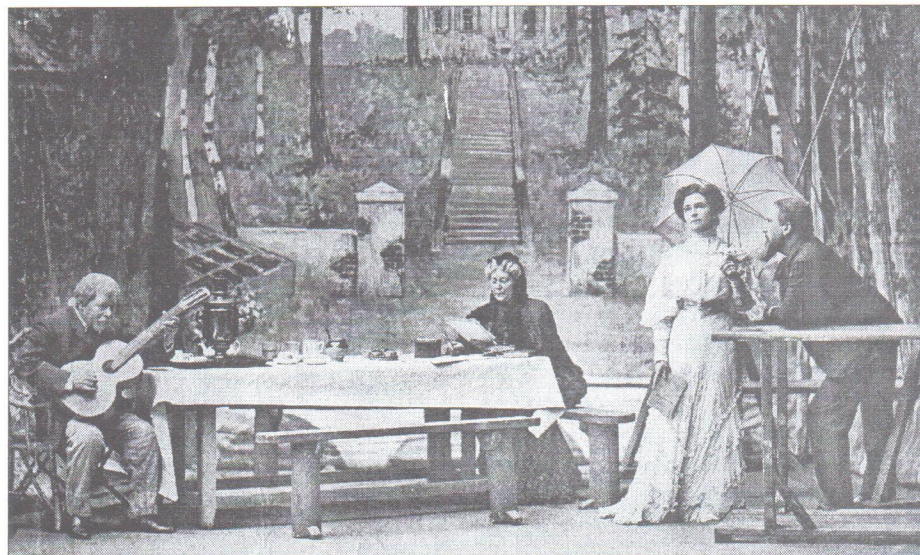
Vedle meditace o ruském divadle jako samostatné paralele vrcholných výsledků ruského románu, vedle charakteristik zakladatelů Moskevského uměleckého divadla a jeho ansámblu, přinesly programy také zevrubné obsahy jednotlivých her, obrazů i dějství. V době neexistence tlumočnického zařízení vynikající pomůckou k orientaci.

Samozeřejmě, že paměť divadla uchovala nejednu z komických historek jako příběh se zákazem kouření v prostorách Královského českého zemského divadla – Národního divadla. Jaké zděšení vyvolalo to, že na prvé zkoušce scénu zahálily oblaky cigaretového kouře. Na zoufalé prosby Jar. Kvapila reagoval Stanislavskij věcným sdělením, že bude respektován fakt požáru Národního divadla v minulosti a soubor se zrekne kouření. Při odjezdu na nádraží však Stanislavskij pošepтал Kvapilovi do ucha, že stejně po celou dobu všichni kouřili...

Archívy Moskevského uměleckého divadla uchovaly množství záznamů, dedikací a darů svědčících o vztahu české veřejnosti. Obraz „Zlatá Praha“ nacházel

se ve stupních prostorách původní budovy a na rámu byla vyryta slova: „Na památku na naši slovanskou Prahu, s láskou a nadšením“. Shodný dojem vyjádřila vzletná řeč Jar. Kvapila na rozloučenou, poznámky herečky Růženy Svobodové o podstatě scénického umění. Memoáry V. I. Němiroviče-Dančenka „Z minula“ popsaly nejen mimořádný úspěch, ale rozpoznaly v hledišti cílevědomé obecenstvo, které bez ohledu na značnou výši vstupného spojoval pocit vzájemnosti, tzn. „sen utištěných o osvobození“...

V zápisnících K. S. Stanislavského se objevuje několikrát jméno a adresa herečky M. Laudové-Hořicové, údaje doprovázené výroky o „její obětavosti“, nadšení, vřelosti a zaujetí pro umění. Sama Laudo-



Z inscenace Strýček Váňa – O. Knipperová-Čechovová (se slunečníkem).

vá-Hořicová publikovala poznámky spojené s vyprávěním Stanislavského, nakolik herec musí být nadán schopností pozorovat a ukládat do obrazné paměti všechno, co se může později přihodit. Úvahy o odpovědnosti umělce ve vztahu ke společnosti, neodvolatelnému požadavku vyspělé profesionality jako něčemu samozřejmému, nikoliv výjimečnému (Národní listy, 13. 2. 1907; 26. 2. 1907; 25. 5. 1907).

Snad nejpřesněji vystihla dosah jedinečné umělecké události Jar. Kvapil, který konfrontoval tradiční představy a požadavky s tím, co objeveného přinesl zájezd Moskevského uměleckého divadla. Vystihl situaci českého divadelního umění, které se ocitlo na křižovatce a dosavadními metodami, stylem i celkovou přípravou představení se nemohlo vyrovnat nárokům překládaným dalšími vývojovými fázemi světového dramatu, Čechovem, Gorkým, Ibsenem, Hauptmannem, Maeterlinckem aj. Takže nešlo jen o pochopení niterných procesů probíhajících v ruské společnosti, o sociální problematiku, ale o nepopíratelný význam konkrétního příkladu Moskev-

ského uměleckého divadla. I když jeho návaznost s tehdejší celoevropským hnutím volných, svobodných, nezávislých, uměleckých divadel, prosazených prostředím pařížským, mnichovským, berlínským aj. nebyla nějak zvláště akcentována. Analogicky jako výrazný protest takovéhoto experimentujících divadel proti útlaku ze strany soukromých podnikatelů, podřízenosti požadavkům zisku apod. Chudobné české divadlo mělo zřejmě jiné starosti a do okruhu podobné problematiky vstoupilo až ve dvacátých letech...

Názor Jaroslava Kvapila dovoluje však pochopit, nakolik umělecké impulzy napomohly zprostředkovat širší pochopení komplikované sociální problematiky. Dnes se pochopitelně může jevit jako nad-

nesený a přílišně patetický, podobně jako akcenty spojené s panslavismem dané naivní důvěrou v carské Rusko a spontánnost slovanských národů v opozici s ruskou-uherskou monarchií.

Rozhodující je skutečnost, že Prahu uchvátilo herecké umění, které vyvrátilo dosavadní představy politické, estetické i ryze profesionální. Mnohé zůstalo při slovních formulacích, mnohé našlo konkretizaci v další praxi Národního divadla. Herecká garda prvé domácí scény neváhala přiznat, že ji defakto zaskočily strhující výkony moskevských umělců, které směřovaly k samé podstatě divadelního umění. Jeho poslání i tvářnosti každého představení. Hana Kvapilová vtělila zážitky do emotivního popisu „Tři sestry“ shlédnutých v Berlíně, kde oceňovala jemnost psychologické kresby každé postavy, bohatství nuancí a dokonalost souhry s partnerem, obdivuhodnou niternost celého představení dospívajícího k jedinečné harmoničnosti.

Představitelé praxe i kritiky se shodli v postřehu zásadního významu: jedinečnost představení odvozovali z „volnosti

umělecké tvorby“ zbavené závislosti na přání i vkusu jednotlivce, ať již v prostředí dvorních nebo soukromých divadel. Kritik Ot. Theer kategoricky odmítl obvyklé české hořekování na nevhodnost podmínek, potíže se zkušebními a nedostatek času. Za mnohem důležitější považoval „železnou vůli a píli ansámblu“, schopnost odpoutávat se od navyklých stereotypů, které se v divadelním umění utvářejí nezvykle snadno a rychle, mj. díky jistému sebeuspokojení samotných tvůrců, pro něž je rozhodujícím kritériem pouze úspěšnost. Herecké výkony moskevských se odvíjely z „niterného života“, z nesmírně rozsáhlého pozadí, znalosti prostředí a programového snažení, jak dospívat k celistvé dramatické postavě. A nikoliv jen sehrané, více či méně úspěšně, divadelní roli.

Česká kritika kladla důraz na nepředstavitelnou píli a tvůrčí důslednost, intelektuální vybavenost v ničem neomezující hlubokou emotivnost. Spíše naopak.

Herec Eduard Vojan mnohokrát opakoval, že po zhlédnutí „ruských představení nutno všechno začít znovu“, natolik výrazně jej zasáhla antiromantická koncepce představení vytěsňená „životní pravdivostí“ a „organickou přirozeností“. Část souboru Národního divadla se pokusila následovat moskevský příklad a chtěla změnit přípravu představení a všestranně posílit tvůrčí prvky namísto administrativních závislostí. Chtěla věnovat pozornost rozborům textu, postupnému utváření názorů na postavu v rámci představení a jeho přesně definovanému společenskému poslání. Jejich úsilí oslabilá smrt H. Kvapilové a byrokratické zvyklosti ředitelství. Přesto však „život na jevišti“ zůstával v popředí pozornosti tohoto hereckého pokolení, staré gardy Národního divadla.

Bez nadsázky lze konstatovat, že hostování Moskevského uměleckého divadla v roce 1906 pomohlo českému dramatickému umění vyslovit to, co dosud mělo podobu mlžných vizí. Pojmenovat věci jejich jmény a využít tohoto impulsu ve jménu scénického realismu zbavovaného popisnosti a prvků ryze naturalistických. I v tom sehrálo pozitivní roli srovnání historického stylu Moskevských s nastudováním Čechovova „Strýčka Váni“. Situace připomínala stav, kdy konečně bylo zhmotněno to, o čem se dosud jen snilo. Bez ohledu na nepříliš příznivé podmínky materiální i technické, bez ohledu na menší pochopení pro vypjatý způsob práce hraničící s vyčerpáním. Služba umění v katedrále pod vedením žreče Stanislavského, velekňeze a mága, určujícího náplň i rytmus zkoušek, přípravu každého herce v soukromí – nikoliv jen cvičení póz a grimas před zrcadlem... Ne náhodou se tak

často psalo o velebných tóninách představení a nepokrytě přiznávalo, že z chrámu museli být vyhnáni penězoměnci.

Zevrubnější rozbor by prokázal, že některé z těchto poznatků vstoupily do Kvapilových režii i dramát A. Jirásky, jak dokládá uvedení „Tři sester“ v roce 1907, které mělo k dispozici režisérskou partituru Stanislavského a pokusilo se změnit dosavadní uspořádání zkoušek: důsledný rozbor textu, přesné určení smyslu každé postavy a jejich individuálních rysů obohacovaných přínosem herců tak, aby se mohlo „žít životem postavy“. Režisér Kvapil trval na dokonalé, důvěrné znalosti textu na samém začátku zkoušek, kde nastolil režim přísné disciplíny nemající nic společného s vojenským drilem. Dochvilnost a dokonalá domácí příprava se chápala jako výraz samozřejmé slušnosti vůči ostatním.

Navíc nastoupená cesta vzájemné spolupráce pozitivně zapůsobila na Kvapilovo uvedení dramatu L. N. Tolstého „Živá mrtvola“ v roce 1911, následující těsně po moskevské premiéře. Stanislavskij tehdy poslal do Prahy tezevitou režijní explikaci s upozorněním na problematiska místa v textu podmíněná tím, že autor nemohl dít s konečnou platností odredigovat. Kvapilova odpověď Stanislavskému obsáhla vedle výrazu přátelských citů a poděkování konstataci neduhů českého divadla, kde se do cesty stavěly rutinované návyky na obou stranách rampy, mezi herci i v publiku, a především pak nechuť vysilující práci na roli.

Spolupráce pokračovala při pohostinských představeních herečky Olgy Gzovské, žáčky Stanislavského, která v Praze sehrála roli Beatrice ve „Zkrocení zlé ženy“ a titulní roli v „Noře“ a „Salome“ O. Wilda. Stanislavskij s ní doladil repertoár připravený v Malém divadle a neustále ji kladl na srdce, že nejede pouze za úspěchem, ale musí zastupovat celé Umělecké divadlo, že je „představitelkou naší školy, našich tradic a musí se snažit šířit naše názory a výsledky...“ (Dopis K. S. Stanislavského O. Gzovské, datován 7. května 1912).

O. Gzovská hrála v pražském souboru rusky, měla však předem k dispozici Kvapilovo režijní aranžmá i české překlady her Shakespearových, Ibsenových a Wildových. Nejvíce upoutala jako Salome v nádherném secesním kostýmu s členkou díky zvláštní schopnosti spojovat baletní umění s dramatickým. Ostatně „večer meloplastiky“ vydal svědectví, že systém Stanislavského v tehdejších podobách nevyučoval syntézu s ostatními druhy umění a měl pochopení pro improvizaci. Do tezevitě naznačovaných nanejvýš plodných styků českého a ruského divadla vstoupila nejprve první světová válka, poté důsledky ob-

čanské války. Podstatná část souboru Moskevského uměleckého divadla dostala se na území ovládané Děnikinovou armádou, a tak putovala z Charkova do Oděsy, poté přes Cařihrad a Balkán do Prahy, kde se rozčlenila na tzv. pražskou a pařížskou skupinu. Prvá se navrátila v čele s V. I. Kačalovem do Moskvy, druhá dala přednost působení v zahraničí. Obnovený moskevský soubor zahajoval sezóny v Praze, byť i směřoval na Západ a do USA. Politické názory se vyhrcovaly a rozdělovaly, umění podle názorů Stanislavského mělo zaceľovat rány a šířit vzájemné pochopení, že se ho v Evropě koncem dvacátých a počátkem třicátých let stále více nedostávalo, nebylo vinou zakladatele Moskevského uměleckého divadla a jeho souboru.

Za sto let od založení MCHT se podstatně změnila mapa světa, utvářely se a rozpadaly nové společenské systémy, obnovené ruské impérium v sovětských hranicích chápalo divadlo jako výkladní skříň úspěchů socialismu. Přes všechny ideologické zábrany nemohla však zaniknout humanistická tradice prvního demokratického divadla, procházela mnoha kompromisy a deformacemi, ohrožovaly ji nejen politické verdikty, ale neméně tak menší schopnost druhého a třetího hereckého pokolení, řevnivost a snaha zaštiťovat se jménem Stanislavského. Nikoliv smyslem jeho odkazu a tvůrčí aplikací. V dnešní Moskvě existují dva mchatovské soubory: první se v historické budově přihlásil ke jménu A. P. Čechova; druhý v budově bývalé filiálky ke jménu M. Gorkého. První se snaží rozvíjet odkaz zakladatelů, druhý jej spíše konzervovat replikami slavných představení...

Listování ve Stanislavském memoárech, četba vzpomínek a rekonstrukce legendárních představení může navo-¹² poněkud sentimentální dojem, který kdysi doprovázel zánik šlechtických venkovských sídel s jejich kulturou a smyslem pro krásno. Dnešek nastolil jiné společenské vztahy a prosadil kritéria veskrze materiální. Tím však není řečeno, že vše odlišné je předurčeno k zániku. Naopak, vize občanské společnosti se nemůže naplnit bez humanizace myšlení a v tomto ohledu je dílo zakladatelů Moskevského uměleckého divadla nesmrtelné. Bez nadsázky a není rozhodující, zda bude chápáno v celistvosti či jednotlivostech. Důležité je, že vzniklo díky čtyřiceti letům života Stanislavského, díky neuvěřitelnému odříkání, vypětí a důslednosti. „Můj život v umění“ nejsou přece řadové vzpomínky, ale pravdivý popis cesty za uměním se všemi nezbytnými chybami, omyly, návraty zpět a kompromisy. Smutné je, že v českém prostředí přetrvává apriorní negace spojená s dobou úředního

propagování a povinnými vzory odvozovanými z Ruska. Bez ohledu na jejich význam a skutečnou hodnotu. Svět je moudřejší a není zatížen vazbami českého minula, důsledky politické a ekonomické nesvéprávnosti „zemí s omezenou suverenitou“. Bloku tzv. lidově demokratických států s nesmyslným přejímáním sovětských zvyklostí včetně propagace odkazu Stanislavského jako povinné předlohy pro socialistický realismus. Doufejme, že tato železná koule minulosti pozbyde své tíže a nebude nadále komplikovat poznávání toho, co dávnou vstoupilo do světové kultury a umění...

České ohlasy na hostování Moskevského uměleckého divadla v Praze na jaře roku 1906

„aši hosté znamenají pro mně tuto krásnou, vzácnou věc: nejprve dojem, bohatý, svěží, měkký dojem – ale netraticí se, neblednoucí pod nánosem dní: naopak, očišťující se v příklad, řád, ve vnitřní zisk, v cosi, co trvá a přetrvává.“

Moskevští mne jali. To znamená mně víc než udivili nebo okouzlili. Jsou umělci, kteří udivují, jsou jiní – větší –, kteří jímají. Jsou umělci, kterým zaplatíš obdivem jako poplatkem, jako daní a jsi kliden: jsi s nimi hotov. Jsi-li spravedliv, nemůžeš jim odepřít obdivu, musíš se poklonit: ale pokloněním se jest všechno vyrovnáno. Zbývá již ne sám dojem, ale vzpomínka na něj, cosi mrtvého, historického, katalogisovaného. Ale jiní jímají: jsi zavázán a poplaten pro život a nechce se ti ani uniknout, neboť tento závazek znamená zvýšení vnitřní svobody, živý zákon, čítmněný zákon.

Moskevští jímají, jako jímá všechno typické, čisté, vyhraněné, dokonalé ve svém způsobu a rodu... Jsou herci, jsou více než herci naši, jsou herci ve vyšší, v čistší potenci toho slova.

Jejich víse světa jest čistě herecká. Herectví, má-li být uměním, musí být zcela neosobní, neosobnější než umění jiné. Jest uměním jen za cenu, že slouží. Nic pro sebe, všechno pro celek... Velikost herectví začíná tam, kde přestává malost a obmezenost osobní...

Moskevští docitují, domýšlejí autora – jiní velcí herci jej obyčejně znásilňují. V tom jest zvláštní krásný rys jejich tvorby, v něm jest pramen toho, proč tolik jímají. Jsou spolupracovníky spříznění, vyšší harmonie...

V nejlepších chvílích svých hrají největší hru, která se dá myslit: současné Rusko, jeho náladu, jeho ovzduší. Není náhodné, že stáli nejvýše v Čechovově dramatu Strýčku Váno-

vi. Čechov jest sama nálada, sama atmosféra dnešního předrevolučního, bezradného Ruska. Nic se tu neděje a co se děje, jen pro nezdár se děje. Nuda, spleen, prázdnota pochybeného, zrazeného, znemožněného života leží na všem, odbarvuje všechno. Všechno jest zkriveno a zironisováno sprostotou náhody, která zakrněla a nedovedla dorůst v osud. Tuto tragikomedii zrazeného a znemožněného osudu hrají s pochopením tak teskným a spřízněním tak intimním, že se stává až děsivým a dorůstá tragické velikosti – tragičnosti nově pojaté a nově cítěné, jiné, než byla stará tragičnost klasická...

Nedávají nám lekcí, kterým bychom se měli nebo mohli naučit, vzorů, které bychom mohli okreslovat a napodobit. K tomu jsou příliš velcí. Ale podávají více a cosi hodnotnějšího: příklad, velikost a krásu příkladu – cosi, co musíme samostatně po svém promilovat a prožít. Opakují nám svým jazykem, co hovoří všechno opravdu velké umění staré i nové jazykem také svým a vlastním: že umění jest předem pokorou před snem naprosté poctivosti a upřímnosti, že není možno bez velikých kvalit srdce, bez velkodušnosti, že nejvyšší intelekt jest ten, který cítí nejvíce věčného zákona, že ve velkém umění kryje se něha se silou, že velikost umění měří se harmonií celosti...

F. X. Šalda: Moskevští (Dojem i příklad), Volné směry X, č. 4 z dubna 1906, str. 106–110;

F. X. Šalda: O umění, Praha 1955



Plakáty zahraničních hostování MCHATu.

„Moskevští jsou jedinou bytostí, krásnou, umrávněnou, očištěnou. Není bolesti na světě, není krásy, kterým by Tito lidé nerozuměli, jichž by nechápali. Zvedli umění na nejvyšší

horu citovou, kde vše je už průzračno, vzdáleno malicherných zmatků života. Podávají umění jako esenci v křišťálové číši, rozřešené, na útěchu nám všem, podávají je dobrotivě, něžně. Neměla jsem v žádném divadle dosud tak čistý dojem jako v moskevském. Zdálo se mi, po všem utrpení, že je nutno radostně žít, je-li taková krásna na světě. A nejen já měla takové silné pocity, ale ostatní všichni, kdož v umění žijí...

Moskevští pracují pavučinově jemně, úžasně niterně. V Čechovově hře „Tři sestry“ skizuje autor lehce, sotva dotekem propukávající lásku Máši a Veršinina. Herci Stanislavskij a Knipperová (vdova po Čechovu) vyzpívali tu horoucí nokturno nejistoty, úzkosti, vášně, horoucí touhy. Vzdávání se navzájem kreslí s noblesou, zdánlivě humoristickým motivem vojenského signálu. Zoufalý smutek sester v posledním aktu, ochuzených, poklamáných životem, jejichž poslední doufání serváno jako umírající listí podzimním víchrem, je komposicí nejen zvukové a citové, ale i výtvarné krásy, zlomených hebkých linií.

Režisér, malíř, sochař, herec jdou ruku v ruce, pevně semknuti, ale volní, svobodní a neodvislí, spoutáni pouze uctívou pokorou k svatosti umění. Jen tak možno si vysvětliti úžasný vzestup rozvoje Uměleckého divadla v osmi krátkých letech. Našli ušlechtilou jednoduchost formy, jednotnost slohu, harmonii scénického celkového obrazu...

Hana Kvapilová: O sobě a moskevských hercích, Literární pozůstalost Hany Kvapilové, Praha 1946, III. vydání

„Národní divadlo vykonalo obětavý a pěkný čin podivuhodného zapření, když získalo družinu moskevského uměleckého divadla ke čtyřem pohostinským hrám v době nejprudších útoků na vlastní činohru se shora i z dola a s plným vědomím, že ruší hosté vynikají nepoměrně nad domácí ensemble. Čelní členové činohry šli dokonce v upřímné touze po velkém umění tak daleko, že sami předem připravovali v českém tisku nadšenými projevy o pohostinských hrách očekávaných hostů v Německu sympatickou náladu a v obecenstvu ono bouřlivé a vroucí přijetí, kterého se dostalo oběma reprisám K. A. Tolstého Cara Fedora i Čechovovu Strýci Váňovi i Gorkého Na dně...

Všichni účinkující jsou si vědomi společného cíle, jsou prodchnuti jednotnou základní myšlenkou a náladou svého provedení kusu. Nalezli v Čechovově kusu obraz rozkladu inteligentních vrstev ruské společnosti, obraz hynutí kulturního života na ruském venkově a ten vypracovali do věrných podrobností a jednotným podáním.

Nalezli však pro své herecké umění ještě víc: typy lidí hynoucích a marně zápasících v

jistém prostředí. Typy všelidské, stejné ve všech lidských společnostech a stále umělecky znovu vytvářené – a tyto typy jsou jejich vlastním dílem, jejich uměním, jímž zdvihají dílo Čechovovo z ruského prostředí na výšiny všelidského umění...

Slabost a laskavost cara Fedora, jeho touha po míru a klidu, rozpoutala nekrocnou energii bojarů, vybíjející se v spiknutích, násilích, vraždách – smířlivost, laskavost starce Luky působí podobně vznětlivě.

Ta obdoba není ani tak znatelná v obou kusech, jako v jejich scenování a hraní. Herci jsou si vědomi toho, co již v strýci Váňovi bylo patrné, že vytvářejí nejen určité autorovy figury, ale všelidské typy člověka v různých základních duševních podobách. A sice ne dle šablony své duše, svých sklonností a návyků, ale dle studovaných, dobře uvědomělých a pracně naučených základních typů, jímž jen přizpůsobují zevní detaily, masky a autorem předepsané zvláštnosti. Tím také ustupuje to šablonovité, jež se u našich herců tak zoufale dere v každé úloze do popředí, a za to nabývají neobyčejně pravděpodobné životnosti ony význačné rysy, jimiž se liší od sebe ti ztracení lidé...

Disciplina celku i v této těžké hře (míněno je Na dně – KM) byla dokonalá. Nejsvůdnější deklamace jako vypočtené na soukromý úspěch herců, podrobily se celku, a ovládnutí



I. M. Moskvín jako car Fjodor

vzrušené massy v třetím aktě při vraždě překonávalo každé umění toho druhu na jevištích západních: i tvrdou affektovanost francouzské scény, i řemeslnou nastudovanost anglického jeviště, i šablonovitý naturalism Němců i v detailech se topící verism Italů. A tajemství této dokonalosti? Není tajemstvím, – spočívá v režii i v hercích, v jejich těžké práci a v jejich účelném myšlení.“

Václav Tille: K. S. Stanislavskij (1906)
in: V. Tille, Divadelní vzpomínky,
Praha 1917

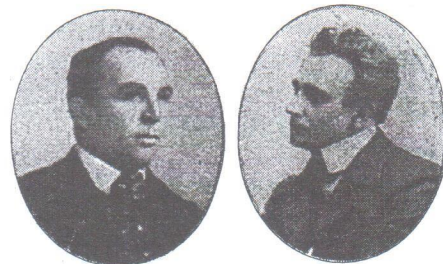
„Moskevské umělecké divadlo jest v soudobém evropském divadelnictví ojedinělým zjevem svou uměleckou osobitostí. Západní Evropa jen ve dvou případech přibližuje se moskevským: Eleonorou Duseovou a berlínským souborem Lessingova divadla za vedení Otty Brahma. Tuto pečeť odlišnosti vtiskl Chudožestvennému divadlu hned od počátku způsob jeho vzniku a účel jeho poslání. Vzniklo nikoliv zálibou a přízní panovnického rodu, ani péčí národa, města anebo podnikavosti družstva, jednotlivce, nikoliv pro potřeby kulturní prestiže anebo politické reprezentace, k oživení národního citění, z povinnosti státu, jako zábavní podnik anebo z obchodní ziskuchtivosti (tak vznikla téměř všechna divadla západoevropská), nýbrž z horoucí lásky k divadelnímu umění, obětavostí prostých jednotlivců-laiků, již vzali na sebe divadelní službu a práci jako dobrovolnou, doživotní řeholi, jako zaslíbení bez výhrad, dávající svému podnikání celé své jmění, společenské postavení a čas, pili i nadšení, zdraví a život, hluboké nadání a neúmorný cvik. Tomuto divadlu bylo dopřáno volně vyznávat svou uměleckou víru, uskutečňovat své tvůrčí sny bez pout jakýchkoliv ohledů, bez tlaku vnějších vlivů. Bylo od počátku svobodné, nezávislé od času a technických obtíží, od pokladny, obecnstva, kapitálu, korporací, vládních kruhů, dvora, mocných protektorů, politické konjunktury, tisku a spisovatelských klik, od obchodního a uměleckého svatokupectví. Ničeho se nemuselo báti, leč uměleckého svědomí, tvůrčí touhy. Právě na něm lze změřiti ujařmenost a bídu veškerého ostatního evropského divadelnictví. Na něm lze tušiti, kam by naše divadelní umění dokvetlo a dozrálo bez řemeslné poroby dnešního divadelního provozu. Na štítu tohoto divadla jako heslo byl vepsán boj proti nepřirozenosti, divadelnosti a konvenci současného divadla, jaká převládala i na Rusi na carských i soukromých scénách...

Neboť moskevští pochopili, co tak málo u nás na západě chápeme: vývoj a obohacení dramatického umění nelze hledati v překotné a proměnlivé módnosti, v teoreticky orthodoxních, přejatých -ismech, v udivujících novostech, nýbrž v umělecké poctivosti a pravdě tvůrčí, již nutno nalézt nikoli po pohodlných cestách tradice a hesel, nýbrž ve vlastních tvůrčích ložiskách, ze sebe, ze své osobitosti a mohoucnosti, ze vsí duše a ze vsí síly své...”

Jan Bor: Cestou k jevišti,
Praha 1927

„Ze svého nevelikého repertoáru, s nímž se vypravili na západ a v němž bylo jen pět her, nehráli tenkrát u nás Čechovových Tří sester ani Ibsenova Nepřítele lidu, jediného

to neruského kusu z jejich cestovního programu, v němž se chtěl Stanislavskij pochlubit i svým doktorem Stockmanem. Tři sestry viděl jsem u nich v Berlíně a měl jsem tolik smělosti, že jsem je za tři čtvrti roku poté



A. L. Višněvský

V. I. Kačalov

vedl na Národním divadle po česku. Jistě jsem při tom ve všem všudy podlehl mocným dojmům Moskevských, a jestliže se po letech s velikou chválou tohoto prvního českého představení Tří sester vzpomínalo, je mi potřebou srdce poděkovati velikým ruským učitelům za to, čím na mne působili a co jsem od nich v Berlíně pochytal. Učíme se druh od druhu, generace od generace, a netřeba zapírat, kde jsme se učili a od koho jsme se ponaučili, netřeba se zkrátka tvářit objevitelsky, řekneme-li, že třikrát pět je patnáct. Ale příklad Moskevských nám i povídá, jak lze zúrodnit také cizí půdu a jak i to prchavé herecké umění má dobu své plodné nesmrtnosti...”

Jaroslav Kvapil: Moskevští v Praze,
in: Jar. Kvapil, O čem vím, Praha 1932

„Umění divadelní, na něž jsme uvykli, byť sebe vyspělejší, byť sebe úspěšnější, ustupuje stranou vedle dojmů, jichž lze tuto zažít. Je to něco jiného, zvláštního, něco svého. Nedá se to měřiti podmínkami a požadavky scény. Je to revoluce, nekrvavá revoluce, ale revoluce vítězná. A zatím co k nám doléhá nesrozumitelný chaos politické a sociální revoluce ruské, jejíž příčiny a důsledky sotva chápeme, abychom ji mohli posoudit nebo odsoudit, jde k nám tato revoluce, mladá a nadějná, osvobozující ducha a srdce povznášející, a jdouc zjasňuje nám mnohé, co dosud bylo v bolesti ruského života pro nás vzdálené, nepochopitelné. Jde a mluví za všechny svůj národ. Jde jako slavné vichry od východu a nese úrodu...”

Jaroslav Kvapil: Úvodní stať
v programu pohostinských
představení – duben 1906



Znění citovaných pramenů nebylo upravováno a přizpůsobeno dnešní pravopisné usanci. Komentáře nevyžadují a měly by inspirovat čtenáře k poznání těch stránek minulosti, na něž se neprávem pozapomíná.