

## Václav Černý a barokní drama

Václav Černý: *Barokní divadlo v Evropě*. Ed. Marek Janosik-Bielski. Praha, Pistorius & Olšanská 2009. 246 stran.

Jan Lehár napsal o paleoohemikálních studiích Václava Černého: „Čteme je dnes se smíšenými pocity, jedním z nich je stále také obdiv“ („Paleoohemika Václava Černého“; *Česká literatura* 2001/4, s. 342). Tento výrok platí i o nově vydané knize *Barokní divadlo v Evropě*. Jde o esejisticky pojatou práci, jejímž úkolem není být materiálově vyčerpávajícím přehledem o dějinách evropského dramatu doby baroka, nýbrž syntézou a obecnou komparací evropské literatury druhé půlky šestnáctého až konce osmnáctého století. Inspirativní teze Černého studií jsou sice vysoce zajímavé, ale dodnes místy napadnutelné právě pro svou metodu výběrové syntézy, jež hledá reprezentativní vzorek děl a autorů daného období. Černý často příliš lehce opouští svět archivů, knihoven a badatelů soustředících se na fakta a detaily a pouští se do lákavých výkladů a formulací kolektivních pravd a závěrů, a propadá tak subjektivizované vášni čtenáře, zároveň však erudovaného znalce vrcholných děl barokní literatury. Otázky okrajové, problematika speciální Černého příliš nezajímají, pokud se ovšem netýkají témat, jež pokládá za klíčová. Alexandr Stich Černého výstižně charakterizoval slovy: „Nebyl nikdy kabinetní vědec, zahloubaný do své úzce vymezené problematiky, a nebyl milovník archivních tajemství a hledačských dobrodružství [...]. Byl provazeč, komentátor a vykladač literatury v pravém a nejlepším slova smyslu“ („Václav Černý a [české] baroko“; in: *Až do předsíně nebes*, ed. Jarmila Víšková Praha, Mladá fronta 1996, s. 420).

Oblast domácího barokního dramatu je v současné literatuře poměrně kvalitně zpracovaná a vedle přehledových akademických příruček (např. *Dějiny českého divadla I. Od počátku do sklonku 18. století*. Praha, Academia 1968), jež znal již Černý, máme k dispozici specializované studie např. o jezuitském školském baroku (Kateřina Bobková-Valentová), o našem barokním baletu (Božena Brodská, Helena Kazárová), o divadle v Kotcích, o zámeckých divadlech české šlechty, o české barokní opeře apod. Přesto je Černého výklad evropského barokního divadla a popis souvislostí s českým dramatem vysoce přínosný a doplňuje a v mnohém i precizuje naše dosavadní znalosti překvapivě aktuálními postřehy. Černý v zásadě vytváří literárněhistorickou školu založenou na přehledové znalosti evropské vzdělanosti, na komparaci, umění postihnout její základní vývojové tendence a schopnosti upozornit na opakující se loci communes, jež reprezentují distinktivní rysy a akcenty barokní kulturně-historické a umělecké epochy.

Černého koncepcí literárního baroka, jak ji představuje nově vydaná edice, opakuje závěry a charakteristiky již dříve vydaných prací, např. „O básnickém baroku“ (1937), soubor esejů „Až do předsíně nebes“ (1996) či sbírka rukopis-

ných univerzitních přednášek „Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti: Baroko a klasicismus“ (2005). Definice baroka zde nevybočuje z již dříve publikovaných studií, také zde nalezneme „osnové pojmy“, jakými jsou antiteze, milost a ctnost, trojí vize barokního člověka: mystik, asketik-héros a pansoř, rozbor barokní filozofie nevyslovitelnosti, najdeme tu evidenci barokních kultismů (gongorismus, konceptualismus, marinismus, francouzská přeciosité), odkaz na barokní gotiku v literatuře či stopování antibaroka v baroku (čili dle současné terminologie stopování barokního humanismu jakožto neustále přítomného antagonistického soupevníka konceptuálního baroka) atd.

Podobně je tomu i s charakteristikou barokní teatrálnosti, kterou autor vnímá dvojným způsobem: jednak v jejím expresivním významu, kterým je podivná budící úžas, ba hrůzu, což je blízké pro barokní myšlení, jednak jako termín klasický, odkazující k prostoru, představení dramatického díla a antickému odkazu, jenž je vlastní humanistické tradici. Černý také představuje divadelní prvky barokní společnosti od dvorského ceremoniálu, přes ritualizované veřejné popravy až po raněnovověkou tridentskou liturgii. Celá barokní společnost je „veřejnou bohoslužbou“ a zároveň „divadelním představením“. Souvislost mezi divadlem a církevní pompou 18. století můžeme doložit tím, že autoři kulis a divadelní architektury byli zároveň i autory oltářů, kaširovaných pohřebních katafalků – tzv. *castrorum doloris* – a slavobran. Černého úvahu možno doplnit konkrétním případem: Giuseppe Galli Bibiena, divadelní architekt, který vybudoval scénu korunovační opery Karla VI. *Constanza e Fortezza* dvorního skladatele Johanna Josefa Fuxe, jež byla uvedena v Praze roku 1723, byl zároveň autorem koncepce slavnostní architektury k oslavě kanonizace Jana Nepomuckého roku 1729 (srov. Pavel Preiss: „Barokní divadlo v Čechách a jeho výtvarná stránka“; in: *Sláva barokní Čechie*. Praha, Národní galerie 2001, s. 282–310). Podobných příkladů bychom našli jistě mnohem víc.

Barokní společnost byla okouzlena světem hudby, tance a slova, iluzivního malířství, scénické architektury a kostýmů v jednom. Tzv. *Gesamtkunstwerk* spojoval všechny tyto prvky a pronikl i do lidového prostředí. Barokní divadlo přesahovalo hranice uměleckých projevů, vybočovalo z klasického pojetí dramatu: nedodržovalo aristotelský řád jednoty místa, času a děje, ohromovalo diváka, bavilo ho a rozplakávalo, přestože nebylo postaveno na psychologizaci postav, ale naopak na jejich typizaci a na opakování ustálených charakteristik oblíbených dramatických figur. Divadlo mělo být zřetelnou vizualizací Božího řízení světa, čímž navazovalo, jak správně upozornila Hana Bočková, na pozděněhumanistická a manýristická theatra (žánr pohybující se na pomezí literatury krásné a věčné se silným moralistním akcentem), která u nás reprezentují skladby Nathanaela Vodňanského z Uračova (*Theatrum mundi minoris*, 1604), Matouše Konečného (*Theatrum divinum*, 1616) a dalších („Divadlo božího řízení Jeremiáše Drexela a tradice humanistických theater“; *Česká literatura* 2001/2, s. 185–194). Svět byl již od renesance vnímán jako velké divadlo, jehož jednot-

livé složky, jejich vzájemné vztahy a procesy řídí Boží vůle. Tato představa byla baroku blízká a její pozice v dobovém inventáři ještě zesílila a byla obohacena o emotivní akcenty podívané a pompéznosti. Baroko se sice ostře vymezovalo vůči renesančnímu světonázoru, nelze však opomenout, že právě v oblasti divadla (a nejen v něm) lze sledovat kontinuitu (pozdně)humanistické kultury. Prostředníky shakespearovské tradice u nás totiž nebyly pouze kočovné divadelní společnosti anglických komediantů, kteří iniciovali barokní drama v Německu a v českých zemích. Je potřeba připomenout rovněž dvorní aristokratická divadla, jež inscenovala variace alžbětinských divadelních her. Jako příklad nám může posloužit studie Jana Pömerla o zámeckém divadle v Českém Krumlově, v němž byly zásluhou Johanna Christiana knížete Eggenberka (1641–1710) a jeho divadla milovně choti Marie Ernestiny kněžny Schwarzenberkové (1649–1719) od půlky sedmdesátých let 17. století uvedeny německé překlady a úpravy *Romea a Julie*, *Kupce benátského* či *Krále Leara* („Dvorní divadlo Johanna Christiana a Marie Ernestiny z Eggenberku v letech 1675–1690“; in: *Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově*. Praha/České Budějovice, Divadelní ústav/Památkový ústav 1993, s. 6–12).

Václav Černý v recenzované práci nejprve pojmenovává specifické žánry barokního dramatu (tragikomedie, komedie, pastorála, opera, sakramentální auto, fraška a školské drama), stěžejní část studie pak tvoří výběrový přehled evropského dramatu tří okruhů: západoevropského (Španělsko, Portugalsko, Itálie, Francie a Anglie), středoevropského (Nizozemí, Německo, Čechy a Slovensko, Uhry, Dalmácie a Polsko) a východoevropského (Ukrajina a Rusko). Kapitole o českém dramatu je věnován nepoměrně větší prostor vzhledem k domácímu čtenáři, jemuž je text určen. Černý se snaží zodpovědět otázku: „Proč je tedy naše barokní divadlo tak chudé a jen místně významné?“ (s. 76). Jako badatel si je totiž dobře vědom, že česká literatura raného novověku nemá autory typu Lopeho de Vegy nebo Calderóna. Že jí chybí významnější původní poetiky a rétoriky (opomeneme-li Balbína) či emblematické příručky, jež by reprezentovaly domácí barokní literárněteoretické práce. Již Alexandr Stich poukázal na skutečnost, že Černý takto implicitně zdůrazňuje, v čem je naše barokní písemnictví redukováno, čímž zároveň vyzývá k tomu, „aby česká barokistika hledala signály a stopy těchto zdánlivě absentujících témat v českém prostředí“ („Václav Černý a [české] baroko“; op. cit., s. 423). Černý a v závislosti na něm také Stich iniciovali výzkum těchto prázdných míst české literární historie, která jsou postupně zaplňována. Příkladem může být studie Jiřího Pelána o marinismu v české barokní poezii, jež vznikla na základě podnětných postřehů Václava Černého (srov. „K otázce »marinismu« v české barokní poezii; *Česká literatura* 2000/1, s. 21–35). Podobně inspirativních témat, jimž by se mohli literární historici věnovat, je v Černého esejích celá řada.

V tom ovšem spočívají i meze Černého syntézy zejména v prostoru českého barokního dramatu: jen velmi povšechně se věnuje například zámeckým divadlům českých zemí, jako i školskému řádovému dramatu. S některými soudy

pak lze jen stěží souhlasit, například když čteme: „není tedy pro umění velkou škodou, že se řádové hry většinou ztratily nebo zůstaly nevydány nebo se chovaly pouze jen v tvaru dějových nástinů“ (s. 163). Je sice pravda, že mezi domácími jezuitskými spisovateli sotva najdeme srovnatelné autory s dramatiky iberského poloostrova, nelze však tuto otázku přezíravě přejít, konstatuje-li navíc sám autor, že „oblast školského dramatu daleko ještě není zcela probádána, velká část jeho bohatého materiálu odpočívá v archivních rukopisech“ (s. 74). Například olomoucké synopse, ba celé dramatické texty jezuitských gymnaziálních her, které obsahují i jména protagonistů, zpěváků a herců, na něž upozornil Eduard Petrů („Olomoucké synopse a jejich význam pro žánrové určení barokních divadelních her“; in: *Vzdálené hlasy*. Olomouc, Votobia 1996, s. 331–334), zůstávají doposud stranou badatelského zájmu a jejich podrobná analýza by mohla rektifikovat naše představy o českém barokním divadle a jeho kvalitách.

Problematickou zůstává také Černého periodizace českého baroka, která dle úvah Alexandra Sticha vymezuje duchovní a kulturní fenomén baroka na základě událostí a faktů mimokulturních (počátečním datem je stavovské povstání roku 1618, konečným datem pro barokní drama u nás pak nástup Marie Terezie na trůn roku 1740). K časovému vymezení českého literárního baroka se v současnosti mezi jinými vyslovil jednak Miloš Sládek (barokní humanismus 1600–1620–1660; konceptuální baroko 1680–1760), jednak Jan Malura (1630–1760, koexistence několika literárních tendencí v barokním písemnictví), jejichž koncepce pokládám za přínosné. Sporně může působit také Černého teritoriální vymezení českého barokního divadla: přestože bylo Slezsko součástí země Koruny české až do roku 1745, pokládá slezského luterána, lyrika a dramatika Andrease Gryphia či Daniela Caspera von Lohenstein za autory cizorodé, nikoli za představitele domácí německé „böhmisch“ literatury. Všechny tyto polemické body jsou vybídka k diskusi, která však nemůže upřít Černému výjimečnou erudici, jazykové znalosti a uchvacující rozhled napříč dějiny evropského písemnictví.

Přínosem Černého rozboru barokní dramatické tradice je kapitola o lidovém divadle. Zde se autor nevěnuje pouze divadlu jako takovému, ale celkové charakterizaci lidovosti v literatuře, kterou vnímá jako podstatný tvůrčí impuls pozdního baroka. Černého pojetí lidovosti je jistou paralelou studií Michaila Bachtina a Arona Gureviče a je zároveň rehabilitací pojmů *lidové publikum* a *lidová kultura*, jež u něho ztrácejí onu vulgarizující příchuť marxistické literární historie. Obhajoba i kritika lidovosti je koncentrována do věty: „[...] není velkého divadla leč lidového? Ano, a přece ne, neboť lze zde mluvit o spoluúčasti lidových mas na divadelní vášni a dramatickém prožitku, ale právě jen spoluúčasti“ (s. 236). Podstatné je pro něho kolektivní spoluprožívání divadelní vášně, neboť divadlo vyjadřuje společné, obecné zájmy, touhy a bolesti. Černý zde hovoří doslova o unanimitě soudobého sociálně rozrůzněného publika. V neposlední řadě také Černý definuje termín *barokismus*, který reprezentuje

na Claudelově hře *Saténový střevíček* z roku 1929. Barokismus je buď imitací baroka, či jeho vědomou i nevědomou inspirací (před barokem ani po baroku samo baroko již neexistuje). Také rezidua barokní kultury v pozdějších literárních útvarech by si do budoucna zasloužila podrobnější rozbor.

Pokud samotný text *Barokního divadla v Evropě* vyvolává pozitivní reakce, pak editorská práce Marka Janosika-Bielského vzbuzuje spíše rozpaky. Velmi stručná ediční poznámka nás informuje o skutečnosti, že předkládaná studie vyšla česky již v letech 1968–1970 v časopise *Slovenské divadlo* a že nové vydání se opírá o rukopisné sešity uložené v Památníku národního písemnictví v Praze. Editor bohužel neuvádí, zda se časopisecký seriál liší od rukopisu či do jaké míry byla provedena komparace mezi oběma prameny. Lze předpokládat, že časopisecká studie na rozdíl od recenzované knihy prošla Černého redakcí a že by se mohly obě verze lišit. Pokud ovšem Janosik-Bielski při své edici kombinoval rukopisný a tištěný text, není zcela jasné, proč sem nezařadil také seznam literatury, kterou Černý ve *Slovenském divadle* uvedl. Nejen pro oborové badatele, ale i pro běžného čtenáře by bylo jistě užitečné nahlédnout do zdrojů Černého myšlení.

V doslovu k edici postrádáme rovněž zasazení této studie do kontextu autorka barokistického bádání. Zatímco vydání univerzitních přednášek o baroku Václava Černého připravené Otakarem Mališem (*Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 3: Baroko a klasicismus*. Praha, H & H 2005) reprezentuje krajně podrobný typ komentované edice s množstvím poznámek, biografických a bibliografických odkazů, rejstříků a obrazového doprovodu, pak edice *Barokního divadla v Evropě* je poněkud nekritickým přístupem k textu – dnes již historickému dokumentu, jenž si zasluhuje podrobnější a pečlivější komentář či alespoň doslov. Příkladným způsobem se toho zhostil například Alexandr Stich v edici Černého barokních esejů *Až do předsíně nebes*, kde zhodnotil celkový přínos jeho barokistických studií pro českou literární historii. Pokud si Marek Janosik-Bielski netroufal na doslov tohoto typu, měl alespoň požádat někoho ze současných odborníků věnujících se baroku a dramatické tvorbě. Nenašel by se snad badatel, který by se dokázal zhostit tohoto úkolu se stejnou erudicí jako Alexandr Stich? Osobnost Václava Černého by si to rozhodně zasloužila.

V edici tak významného textu, jakým *Barokní divadlo v Evropě* bezesporu je, působí také nepatřičně, nezohlední-li editor předchozí využití dané studie. Čtenáře esejů Václava Černého jistě překvapí, že editor vůbec nezmiňuje, že text o španělském barokním dramatu, který je součástí třetí kapitoly *Barokního divadla v Evropě*, byl již dříve zařazen jakožto první additum do *Soustavného přehledu obecných dějin literatury naší vzdělanosti 3* (s. 421–446), přestože na to editor výslovně upozorňuje v poznámce (s. 629–630). Jen při letmém srovnání ediční práce Otakara Mališe a Marka Janosika-Bielského vysvitne, kolik práce edici daný vydavatel věnoval respektive nevěnoval. Zatímco Mališova studie trpí informační redundancí, recenzovaná edice přináší text surový, bez patrič-

ného aparátu. To platí zejména o sporadických poznámkách pod čarou, které mají, dle editora, čtenáři usnadnit percepci. Poněkud neústrojně působí některé editorovy formulace u oprav chybně uvedených letopočtů typu: „zde je datace velmi nejistá, zpravidla se uvádí...“ nebo „někdy uváděn i rok...“ apod., a to i v případech, kdy se jedná o zcela evidentní Černého omyl respektive o informaci z antikvované sekundární literatury. Tam, kde si je dnešní historiografie s datem jistá, není přece potřeba danou skutečnost zpochybňovat. Uvádě-li proto Černý např. u dvorního básníka Habsburků Pietra Trapassioho zvaného Metastasio rok úmrtí 1755, jde o zjevný omyl a rok 1782 není datem „zpravidla uváděným“, nýbrž jediným správným (s. 105).

Podobně nesrozumitelná je rovněž skutečnost, proč editor neemendoval rukopisné mezery či špatně čitelná místa podle tištěného vydání? Máme tomu rozumět tak, že se rukopis zásadně odlišuje od textu, který vyšel ve *Slovenském divadle*? Pokud tomu tak je, proč na to editor neupozorňuje? Takové otázky si může klást i mírně poučený čtenář a kvalitní edice by mu na ně měla dát odpověď. Tyto ediční nedostatky bohužel snižují kvalitu recenzované knihy a zbytečně škodí Černého studii, jež by si zasloužila pečlivější zpracování.

Daniel Soukup

## G. K. Chesterton a česká literatura

Jan Lukavec: *Fanatík, prorok, či klaun? G. K. Chesterton a jeho interpreti*. Brno, CDK 2008. 250 stran.

V českém literárněhistorickém kontextu je velmi málo prací, které by se tak intenzivně věnovaly recepci a interpretaci literární tvorby autora cizojazyčné provenience, jako je tomu u G. K. Chestertona, jemuž je věnována monografie Jana Lukavce *Fanatík, prorok, či klaun*. Autor ve své práci metodologicky čerpá z principů recepční analýzy, nevnímající analyzované dílo jako uzavřený estetický útvar s předem daným významem, ale především v jeho setkávání se čtenářem. A Chestertonovo dílo se svou pluralitou možných výkladů a výraznou komplementárností je, zdá se, přímo ideálním modelem pro recepční analýzu. Autor ve své monografii stručně charakterizuje základní rysy Chestertonovy neobyčejně rozsáhlé literární tvorby, sleduje její ohlas v různých evropských literaturách (Anglie, Francie, Německo, Polsko, Rusko) a dochází k poněkud překvapivému závěru: Chestertonův vliv a obliba v českém kulturním a literárním prostředí byl větší, než jaký měl ve své domovině. V Anglii byl Chesterton vnímán jako konzervativní tradicionalista, navíc katolík, jenž se zcela míjel se snahami anglických modernistů; stál zcela mimo pozornost J. Joyce či V. Woolfové – v denících Woolfové o něm nenalezneme jedinou zmínku. Moderna v an-