

LITERÁRNĚVĚDNÉ PRÁCE

Svazek 6

Řídí

ZDENĚK PEŠAT s redakční radou

Redaktorka

MILADA CHLÍBCOVÁ

**Výbor z referátů a diskusních příspěvků
přednesených na pracovní konferenci
Kabinetu pro studium
českého divadla ČSAV
konané v Gottwaldově ve dnech
12. – 13. listopadu 1968**

Redigoval **BOŘIVŮJ SRBA**

Metodologické otázky výzkumu českého divadla

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU ČSAV
KABINET PRO STUDIUM ČESKÉHO DIVADLA
PRAHA 1970

VI 353



5759 IV



Při výzkumu českého divadla, podnikaném v souvislosti s prací na Dějinách českého divadla (první svazek se objevil na podzim 1968 na knižním trhu), uvědomovali si pracovníci Kabinetu pro studium českého divadla, pověřeni tímto úkolem, že má-li toto velké dílo znamenat v našem oboru skutečnou vědeckou hodnotu, je třeba řešit nejen celou řadu závažných problémů v oblasti faktografie, nýbrž současně i řadu otázek metodologických, jimž naše teatrologie nevěnovala zatím speciální pozornost. Proto se rozhodli uspořádat konferenci o metodologických otázkách výzkumu českého divadla, jež měla současně umožnit i první širší konfrontaci názorů na tuto problematiku. K jednání byla přizvána vedle autorů Dějin českého divadla i řada dalších odborníků pracujících v oblasti teatrologie.

Konference konala se ve dnech 12.-13. listopadu 1968 v Gottwaldově, kde se úkolu hostitele ujalo s nevšední ochotou Divadlo pracujících. Skutečnost, že se na této konferenci shromáždilo čtyřiačtyřicet delegátů z celé republiky (z nichž většina vystoupila v diskusi), ukazuje názorně, jak veliký zájem v obci českých divadelních vědců vzbuzuje právě metodologická problematika výzkumu českého divadla.

Publikujeme-li nyní ve výběru, který se snažil obsáhnout vše podstatné, referáty a diskusní příspěvky na konferenci pronesené, činíme tak v dobré víře, že tím přispějeme k dalšímu rozvoji české teatrologie. Úkolem konference bylo naznačit okruh otázek, kterými by se česká divadelní věda měla zabývat, nikoli přinést na tyto otázky konečné odpovědi. Ty je zajisté třeba hledat v hlubokém soustředění nad vlastní historiografickou prací. Výbor materiálů gottwaldovské konference je třeba chápat především jako obraz zachycující určité stadium úvah účastníků konference o metodologických problémech, úvah, které si nečiní nárok na definitivní platnost a které do definitivnější podoby budou teprve v dalším období zrát. I tak - domníváme se - může však tato publikace posloužit jako impuls pro další bádání v tomto směru.

Referáty uveřejněné v tomto výboru jsou přetiskovány většinou v úplnosti podle autorizovaného písemného znění. Naproti tomu diskusní příspěvky jsou tu až na dvě výjimky přetiskovány podle záznamu pořízeného na magnetofonový pásek; proto také byly podrobeny značným, zejména stylistickým redakčním úpravám, které však úzkostlivě šetřily smysl řečeného. Diskusní příspěvky byly v našem výběru seřazeny podle témat tak, aby tvořily spolu s referáty vyšší tematické celky, což se v průběhu konference nepodařilo zcela zajistit. V rámci těchto celků je zachována chronologie, v jaké byly jednotlivé příspěvky přednášeny. Aby však zůstaly i při tomto uspořádání patrný všechny souvislosti a vzájemné vazby jednotlivých diskusních vystoupení, zařazujeme před vlastní výbor z referátů a diskusních příspěvků stručný přehled jednání konference. A poněvadž tato publikace má posloužit i jako dokument, otiskujeme v ní i úplný seznam účastníků.

S E Z N A M Ú Č A S T N Í K Ů K O N F E R E N C E
(podle prezenční listiny)

- Olga Bartoňková, prom.hist., Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha
- Hana Bobková, prom.hist., Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha
- Doc.PhDr. Karel Bundálek, CSc, Katedra teorie Janáčkovy akademie múzických umění, Brno
- Dr. Jarka Burian, State University of New York at Albany, USA
- PhDr. Milena Cesnaková, CSc, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
- Doc.PhDr. Jan Císař, CSc, Katedra teorie divadelní fakulty Akademie múzických umění, Praha
- PhDr. Drahomíra Čeporanová, prom.hist., CSc, Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha
- Prof.PhDr. František Černý, DrSc, Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha, a katedra dějin a teorie divadla filosofické fakulty University Karlovy, Praha
- Alica Dubská, prom.hist., Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha
- PhDr. Naděžda Földvariiová, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
- PhDr. Jiří Hilmera, CSc, divadelní oddělení Národního muzea, Praha
- Stanislav Jareš, prom.hist., redakce Československé vlastivědy, Praha
- PhDr. Zdeňka Jeřábková, Československý rozhlas, Brno
- PhDr. Vladimír Jindra, Divadelní ústav, Praha

PhDr. Miroslav Kačer, CSc, Ústav pro českou literaturu ČSAV,
Praha

Doc.PhDr. Dana Kalvodová, CSc, katedra dějin a teorie divadla
filosofické fakulty University Karlovy, Praha

Pavel Keclík, prom.hist., divadelní oddělení nakladatelství
Orbis, Praha

PhDr. Ljuba Klosová, CSc, Kabinet pro studium českého divadla
ČSAV, Praha

PhDr. Josef Knap, Praha

PhDr. Ludmila Kopáčová, Divadelní ústav, Praha

Prof.PhDr. Jan Kopecký, DrSc, ministerstvo kultury ČSR a ka-
tedra dějin a teorie divadla filosofické fakulty University
Karlovy, Praha

Ladislav Lajcha, Divadelný ústav, Bratislava

Miroslav Laiske, Ústav pro českou literaturu ČSAV, Praha

PhDr. Milan Obst, CSc, Kabinet pro studium českého divadla
ČSAV, Praha

PhDr. Jaromír Paclt, CSc, Kabinet pro studium českého divadla
ČSAV, Praha

Vilma Pecharová, prom.hist., divadelní oddělení Národního mu-
zea, Praha

Miroslav Flešák, prom.hist., redakce časopisu Index, Brno

PhDr. Jan Port, Praha

PhDr. Vladimír Procháska, CSc, Vydavatelství Rudého Práva,
Praha

Odb.asistent Jan Rak, katedra teorie divadelní fakulty Akade-
mie múzických umění, Praha

Rudolf Rouček, prom.hist., Ústav pro českou literaturu ČSAV,
Praha

PhDr. Lya Říhová, Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha

PhDr. Vladimír Scheufler, CSc, Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV, Praha

PhDr. Adolf Scherl, CSc, Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha

Miloš Smetana, prom.div.věd., Divadelní noviny, Praha

PhDr. Bořivoj Srba, Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha

Odb.asistent PhDr. Zdeněk Srna, CSc, katedra divadelní a filmové vědy filosofické fakulty University J.E. Purkyně, Brno

Odb.asistent PhDr. Jiří Stýskal, filosofická fakulta Palackého university, Olomouc

Sylva Šimáčková, prom.hist., Divadelní ústav, Praha

PhDr. Eva Šormová, Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha

Odb.asistentka PhDr. Alena Štěrbová, filosofická fakulta Palackého university, Olomouc

PhDr. Jiřina Telcová, divadelní oddělení Moravského muzea, Brno

PhDr. Evžen Turnovský, Kabinet pro studium českého divadla ČSAV, Praha

PhDr. Štěpán Vlašín, CSc, pobočka Ústavu pro českou literaturu ČSAV, Brno

PhDr. Tomislav Volek, Ústav pro hudební vědu ČSAV, Praha

Prof.PhDr. Artur Závodský, DrSc, katedra divadelní a filmové vědy filosofické fakulty University J.E. Purkyně, Brno

STRUČNÝ PŘEHLED JEDNÁNÍ KONFERENCE

1/ Den první - dopoledne

Konference byla zahájena krátce po deváté hodině. Úkolu řídit dopolední jednání se ujala vědecká tajemnice Kabinetu dr. Lya Ř í h o v á. Po uvítání hostí a poskytnutí nezbytných informací ujal se slova vedoucí Kabinetu prof. František Č e r n ý. Ve svém úvodním projevu vyslovil potěšení nad tím, že čeští divadelní vědci - patrně jako jediní uměnovědci v našich zemích - jsou s to se čas od času sejít a porokovat o svých problémech. I když mezi nimi není - a ani nemůže být - úplná názorová jednota, všichni víceméně plní dlouhodobý plán rozvoje české divadelní vědy, který byl formulován v roce 1952 Aktivem historiků českého divadla, potom zejména Kabinetem pro studium českého divadla a katedrou dějin a teorie divadla na filosofické fakultě University Karlovy a posléze upřesněn v mnoha jednáních, která vedl v roce 1964 z pověření kolegia věd o umění ČSAV prof. Jan Kopecký. V tomto svém projevu prof. Černý dále vzpomněl těch pracovníků české divadelní vědy, kteří v letech uplynulých od posledního setkání teatrologů zemřeli. Na jeho návrh odeslalo shromáždění pozdravné telegramy akademikům prof. Janu Mukařovskému a prof. Franku Wollmanovi.

Pak přednesl prof. Černý svůj referát Týmový teatrologický výzkum. Po odeznění tohoto referátu vystoupil se svým referátem nazvaným K metodologické problematice výzkumu mo-

derního divadla dr. Milan O b s t, vědecký tajemník Kabinetu. Oba referáty jsou v tomto sborníku dále v plném rozsahu přetištěny.

Do diskuse se jako první přihlásil prof. Z á v o d - s k ý. Nejprve vyslovil kritickou výhradu k organizaci konference: ježto referáty nebyly předem rozmnoženy a rozeslány zájemcům, nebylo možno předem připravit diskusní příspěvky. Proto také navrhl, aby jednání konference bylo rozšířeno i o další otázky, např. o otázku organizace divadelněvědné práce u nás. V té souvislosti hovořil o potřebě vydání divadelního slovníku a o zřízení odborného divadelněvědného časopisu. Dr. Ř í h o v á od řídícího stolu objasnila záměry organizátorů konference a návrh na rozšíření tematického okruhu jednání odmítla. Připojila se však k návrhu prof. Závodského týkajícího se slovníku. Nato vystoupil doc. B u n d á l e k s s příspěvkem na téma Konvergence a divergence divadelního vývoje. V následujícím vystoupení doc. C í s a ř polemizoval s názory prof. Černého na týmovou teatrologickou práci. Za předpoklad takové práce označil hlubokou metodologickou přípravu. Druhou část svého vystoupení věnoval poznámkám k referátu Obstovu. Kardinální problém metodologický spatřuje především ve schopnosti analyzovat strukturu určité historické situace. Odtud vyvozuje i význam komparatistiky pro divadelní vědu. Dr. P o r t podpořil v úvodu svého vystoupení návrh prof. Závodského na založení divadelněhistorického časopisu a dále na okraj zahajovacího projevu prof. Černého připomněl, že ve výčtu zasloužilých průkopníků české teatrologie bylo neprávem opominuto jméno prof. Václava Tilleho. Hovořil pak podrobně o práci na Dějinách českého divadla. K referátu

dr. Obsta přičinil poznámku o vágnosti pojmu "moderní". Další jeho poznámka týkala se vulgárně sociologických tendencí pro-sazujících se i v Dějinách. Podle jeho názoru nelze odvozovat divadlo bezprostředně z pracovních procesů, ale i odjinud, z hlubší podstaty lidské. Rovněž dr. Port zdůrazňoval potřebu komparatistického zkoumání divadla. Poté dr. Říhová přečetla za nepřítomného dr. P o k o r n é h o výňatky z jeho písem-ného příspěvku na téma Objektivita divadelněvědného výzkumu. Příspěvek z větší části zde přetiskujeme. Slova se dále ujal prof. K o p e c k ý. Úvodem podtrhl neoficiálnost jednání, která umožňuje vést plodný dialog. Riziko nepřipravených vy-stoupení je vyváženo otevřeností názorové konfrontace. Pak hovořil k problematice týmové práce. Na okraj referátu Obsto-va poznamenal, že Mukařovského výměr pojmu "moderní divadlo", z něž Obst vychází, materiál moderního divadla překračuje. Zdůraznil, že divadelní historie nevystoupí ze začarovaného kruhu metodologických problémů, nevyřeší-li hlavní problém: jaká je povaha jejího předmětu, co je to vlastně divadlo. Základem zkoumání fenoménu "divadlo" musí podle jeho názoru být zkoumání hlediště - diváků. Dr. H i l m e r a ve své krátké poznámce připomněl potřebu vhodného společensko-poli-tického klimatu pro vědeckou i uměleckou práci. Redaktor svazku Československé vlastivědy věnovaného divadlu S. J a - r e š hovořil pak o svých zkušenostech z redigování tohoto svazku, na němž pracovali vesměs členové Kabinetu. Poukazoval v té souvislosti na kritický nedostatek odborníků na hudební divadlo, což podle jeho názoru souvisí především s organizací výuky na vysokých školách. Rovněž chybějí odborníci na zpra-cování historie menšinových divadel v českých zemích od roku

1848 výše. Výzkum této oblasti zcela zaostal. Konečně si stěžoval na potíže se získáváním materiálu, zejména na nedostačnou práci muzeí, archivů a knihoven, a navrhoval konkrétní opatření pro její zlepšení.

Prof. Č e r n ý v odpovědi na připomínky k svému referátu reagoval především na otázku vznesenou prof. Kopeckým a později i redaktorem Jarešem, co je vlastně předmětem našeho výzkumu, co je to divadlo, a odpovídal na tuto otázku v tom smyslu, že jde o soubor historicky proměnlivých jevů. Upozornil, že však často nebádáme ani o tom, o čem bezpečně víme, že divadlem je, např. o divadle hudebním, a vyzýval dr. Pačtu, redaktora připravovaných svazků Dějin českého hudebního divadla, a dr. Volka z muzikologického ústavu ČSAV, aby pohovořili na toto téma. Pak shrnoval diskusi ke svému referátu dr. O b s t. Také on podtrhl neoficiálnost jednání a vyslovil přesvědčení, že o nadhozených problémech se povede dialog dál. Konference ukazuje potřebu častějších schůzek teatrologů. Dále se vyjádřil k problému týmové práce a replikoval na kritické poznámky doc. Císaře, dr. Porta a prof. Kopeckého. Konečně podal též upřesňující vysvětlení k práci kolektivu autorů zmíněného svazku Vlastivědy věnovaného dějinám divadla.

2/ D e n p r v n í - o d p o l e d n e

Odpolední jednání konference, které řídil dr. Milan O b s t, bylo zahájeno referátem dr. Adolfa S c h e r l a. Několik poznámek k pojmu styl v dějinách divadla; tento referát zde otiskujeme v úplnosti.

V diskusi k tomuto referátu vystoupil jako první dr. P o r t. Ve svém vystoupení na řadě konkrétních příkladů ukazoval, jak i tak zdánlivě jednotný sloh, jako je baroko, je uvnitř bohatě diferencován, a zamýšlel se nad problémem vývoje slohu "uvnitř" slohu. Po něm hovořil prof. Č e r n ý o problematice tzv. univerzálních stylů, tj. stylů, které ovládají kulturu v rozhodujících kulturních centrech světa po delší dobu. Za vývojově poslední takový univerzální styl označil romantismus. Na žádost prof. Z á v o d c k é h o pokusil se pak dr. S c h e r l rozlišit jednotlivé pojmy "styl", "proud" a "směr". Upozornil, že existuje názor, že celé období středověku je periodou vyššího řádu než střída slohů od renesance po klasicismus. Hovořili o "stylu", pak má na mysli umělecký styl určité epochy, základní kategorii vývoje umění. Slovo "proud" používá k označení určitého vývojového proudu uvnitř stylu, aniž tomuto označení přiznává platnost terminologickou. Pokud jde o "směr", tak má na mysli kategorii podstatně nižšího řádu, než je styl. Poté dr. K o p e c k ý na příkladu lidového divadla barokního ukázal, jak určité vývojové procesy jsou založeny v daleko větší hloubce času, než jakou představuje kontinuita jednoho stylového období, a také dál ji přesahují. Vzniká proto otázka, zda styl představuje opravdu takovou jednotu, jak se tvrdí, a zda nevnášíme svá zobecnění nad materiálem do tohoto materiálu zpět, zkoumajíce je pak jako reálný historický fakt. Doc. C í s a ř vyzvedl přínos Scherlova referátu; vidí jej zejména v tom, že Scherl se vrací k původnímu významu Mukařovského pojmu tzv. sémantického gesta. Rozvedl pak svůj názor na problematiku uvedenou referátem v obsáhlém příspěvku, který

dále přinášíme téměř v úplnosti. Odb. asistent R a k hovořil k diskutovaným problémům ze svého hlediska historika divadla obecného. Jeho poznámky vztahovaly se jak k referátu prof. Černého a dr. Obsta, tak k referátu Scherlovu. Mj. žádal, aby se při zvažování vývoje divadla důsledně přihlíželo k vývoji ostatních umění. Muzikolog dr. V o l e k hovořil nejprve o svých zkušenostech z týmové výzkumné práce - a to i jako člen autorského kolektivu Dějin českého divadla. Nato se pokusil z muzikologického hlediska posoudit některé problémy nadhozené referáty a diskusními příspěvky. Upozornil na to, že teatrologie by mohla čerpat ze zkušeností muzikologie např. v otázkách klasifikace stylu a stylové analýzy, neboť v této oblasti jsou tyto věci řešeny ve značném předstihu. Když hodnotil Dějiny českého divadla, upozornil na to, že kapitoly o hudebním divadle mají řadu nedostatků způsobených právě tím, že se dostatečně nepřihlíželo k výzkumným výsledkům zejména světové muzikologie. Konečně se zamýšlel nad Dějinami z hlediska zkoumání vnitřních vazeb mezi vývojem divadla a hudby a vzájemných vlivů obou sfér a upozornil také na to, že v bádání o divadle se stále málo uplatňuje aspekt antropologický.

Dr. S c h e r l - shrnuje diskusi - upozornil na to, že se rozběhla k mnohem širšímu okruhu otázek, než na které je schopen sám na místě odpovědět, a odpovídal proto pouze na ty otázky, které souvisely přímo s problematikou, o níž hovořil ve svém referátu.

V závěru odpoledního jednání prvního dne konference vystoupila ještě dr. Ljuba K l o s o v á a přednesla referát K problematice rekonstrukce herecké tvorby 19. století.

Jednání druhého dne konference, které řídil dr. Bořivoj S r b a, bylo zahájeno obsáhlým referátem dr. Evžena Turnovského Metodologické poznámky k interpretaci výtvarného díla jako divadelněhistorického pramene. Referát byl doprovázen promítáním světelných obrazů, a musel být proto přednesen ve zkráceném znění. Zde jej přetiskujeme v úplnosti.

Nato následovala diskuse k oběma naposled předneseným referátům, jak k referátu dr. Klosové z předchozího dne, tak k referátu dr. Turnovského. Jako první v ní vystoupil prof. Z á v o d s k ý s poznámkou k problémům rekonstrukce herecké tvorby. Dr. P o r t mluvil naproti tomu o problematice uvedené dr. Turnovským a doplnil jeho referát řadou konkrétních postřehů. Prof. Č e r n ý vyjádřil na okraj referátu dr. Klosové názor, že nelze patrně rekonstruovat jednotlivé herecké kreace, ale lze poměrně přesně popsat určité obecné tendence vývoje herectví. Krátkou poznámku přiřčenil také k referátu dr. Turnovského. Dr. P r o c h á z k a ve svém vystoupení upozornil na to, že obraz zmizelého herectví je mj. uložen také v dobovém dramatickém textu. Doc. B u n d á l e k pak přednesl dvě marginálie k oběma referátům. Dr. S r n a se pokusil ve svém příspěvku zamyslet se nad obecnějšími problémy divadelní vědy jako oboru, zejména pak nad vztahem teorie a historie divadla. Redaktor J a r e š ve svém druhém příspěvku navázal v podstatě na své první vystoupení a znovu volal po řádné dokumentaci divadelních představení, zejména představení dnešních. Po faktické připomínce dr. K n a p a, týkající se problémů rekonstrukce zmizelého herectví kočov-

ných společnosti, odpověděl dr. H i l m e r a, vedoucí divadelního oddělení Národního muzea, na některé připomínky k práci muzeí a poukázal na to, že dokumentace se musí řídit určitými hledisky výběru, vyplývajícími z vědeckovýzkumných úkolů.

Shrnujíc diskusi ke svému referátu doplnila dr. Klosová své vývody o další podrobnosti ze sféry problematiky, kterou sleduje. Dr. Turnovský pak na závěr diskuse vyslovil názor, že problematika ikonografického materiálu k dějinám divadla se proměňuje v souvislosti s tím, jak postupujeme směrem od starších dob k dnešku.

Posledním referátem, který zazněl na konferenci, byla zpráva dr. Jaromíra P a c l t a o připravovaném pátém a šestém svazku Dějin českého divadla, které mají být věnovány dějinám hudebního divadla od roku 1848.

Diskuse k problematice výzkumu hudebního divadla byla poměrně krátká, neboť na konferenci bylo přítomno málo odborníků pracujících v této oblasti. Některé poznámky k problematice hudebního divadla byly také již dříve řešeny v jiných souvislostech. S obširným příspěvkem vystoupil R. R o u - č e k. Po vysvětlení systému studia hudebních vědců na filosofické fakultě University Karlovy uvedl řadu postřehů na okraj výzkumu operního divadla a upozornil na nutnost překonání vlivu Hejdelého školy. V krátké poznámce k tomuto diskusnímu příspěvku poukázal dr. P a c l t na to, že věci, na něž upozornil R. Rouček, jsou známy a že není třeba mít obav, pokud jde o ideové a metodologické zaměření připravovaných svazků Dějin.

Nato bylo ještě umožněno vystoupit dr. K a č e r o v i,

na něhož se nedostalo z časových důvodů slovo minulého dne. Dr. Kačer mluvil především o problematice nastíněné v Scherlově referátu a polemizoval s jeho pojetím sémantického významu stylu. Krátce se vyjádřil též k termínům "týmová práce" a "moderní divadlo" a pokusil se je upřesnit. V odpovědi na jeho vystoupení dr. S c h e r l hájil znovu názor, že styl má svou sémantickou funkci. Přijal však výtku, že v jeho referátu nebyla dostatečně propracována partie o úzké vazbě mezi stylem a uměleckou technikou.

Úkolu pronést závěrečné shrnutí čvoudenního jednání konference se ujali dr. O b s t a prof. Č e r n ý. Zatímco dr. Obat roztřídil a shrnul nejzávažnější názory objevené se v průběhu konference v diskusi, prof. Černý se zaměřil nad významem konference v souvislosti s vývojem české divadelní vědy vůbec a pokusil se nastínit další perspektivy našeho oboru.

K P R O B L E M A T I C E
I N D I V I D U Á L N Í A K O L E K T I V N Í
T E A T R O L O G I C K É P R Á C E

R e f e r á t :

FRANTIŠEK ČERNÝ:

Týmový teatrologický výzkum

Z mnoha témat, která nabízí tato konference, jsem si po zralé úvaze vybral téma "týmová výzkumná práce", protože je to jednak problém velmi důležitý, pro naše jednání přímo výchozí, jednak mám s týmovou prací jako hlavní redaktor Dějin českého divadla mnohaleté zkušenosti.

Individuální výzkum dějin divadla, který se dnes udržuje především na vysokých školách, zajisté má - a vždy bude mít - své oprávnění. Pracovní výsledky minulých let, například práce Karla Martínka o sovětském divadle, Svejkovského studie o starém českém divadle, Císařova kniha Život jevišti, trilogie Knapova, připravovaná kniha Ljuby Klosové Kolárové i práce jiné, oprávněnost individuálního výzkumu dokládají.

Avšak sama složitost divadelního umění, předmět výzkumu, vede dnes badatele stále větší měrou k hledání tvořivých kontaktů s jinými odborníky. V některých případech sdružují se k zvládnutí složitého problému dva i více odborníků. Tak na-

příklad knihu *Tvůrčí cesta* J.K. Tyla napsal Mojmír Otruba a Miroslav Kačer, přičemž Kačer se soustředil k zralým Tylovým letům, v nichž dominoval zájem o divadlo, a Otruba se věnoval Tylovu dílu z let, v nichž měl Tyl silné aspirace literární. Touha i potřeba vyslovit se k zanedbávané problematice české divadelní avantgardy vedla Milana Úbsta a Adolfa Scherla k napsání knihy *K dějinám české divadelní avantgardy*, v níž první pojednal o Honklovi v letech dvacátých a druhý o Burianovi v letech třicátých.

Ve světové teatrologii však ubývá velkých syntetických historiografických děl, zejména dějin světového divadla a dějin národních kultur, napsaných jediným autorem. Ukazuje se totiž, že ani sebovětší a sobepilnější historiografický talent není již s to kvalitně tento úkol zvládnout. Ostatně ani velké individuální práce tohoto druhu by často nevznikly, kdyby jejich autoři neměli k dispozici poměrně značný štáb pomocných pracovníků a kdyby neměli možnost - zejména na vysoké škole - plánovitě přidělovat určitá disertační a jiná monografická témata, která dosud buď vůbec nebo dostatečně nebyla zpracována a která bylo třeba z hlediska velké syntézy zvládnout.

Doba smělých individuálních výzkumných akcí v oblasti dějin divadla se podle mého názoru uzavírá. Na postupu je naopak týmová práce, a to nejen v teatrologii. V našich zemích a v našem oboru jakýmsi prologem k ní byly už v roce 1895 Příspěvky k dějinám českého divadla redigované Janem Ladeckým, později *Ottáv divadelní slovník*, jehož duší byl především Karel Engelmüller a Karel Kamínek, dále pak pětisvazkové *Dějiny Národního divadla z období prvorepublikánského a okupač-*

ní České umění dramatické redigované Götzem, Tetauerem, Hutterem a Chalabalou. Po druhé světové válce kladl na vysokých školách základy ke kolektivnímu výzkumu divadla v Praze na filosofické fakultě University Karlovy Jan Mukařovský a v Brně na Masarykově universitě Frank Wollman.

Význam kolektivní práce ve společenských vědách vystoupil zplna v našich zemích po roce 1945. Myslím, že příčiny tohoto zájmu netkví pouze v tom, že na prahu nové společenské etapy bylo nejednou žádáno, aby rychle vznikly syntetické historiografické práce. Toto vysvětlení nedostačuje prostě proto, že i v jiných zemích, například v Rakousku, podobné snahy po kolektivním výzkumu divadla existují. Není také možné, jak napsal zrovna v září 1968 v revui Divadlo Jan Císař, považovat týmovou práci za produkt dogmatického velikášství, protože o takovou teatrologickou práci se usilovalo už přece i v dobách liberálního demokratismu, ba i dříve, a jak už jsem řekl, usiluje se o ni - třeba ne vždy s úspěchem - i v těch zemích, které socialistickým dogmatismem v první polovině padesátých let neprošly, například v Anglii.

Tak jako v ostatních společenských vědách dochází i v teatrologii k pokusům o týmovou práci tehdy, když úkol, který je z nějakých důvodů třeba zvládnout, je nad síly jedince. Potřeba sdružovat síly je právě v teatrologii snad dokonce o něco větší než například v muzikologii nebo v dějinách umění, a to ze dvou podstatných důvodů. První příčinou je neobyčejná složitost divadelní kultury kterékoli doby i složitost jednotlivých divadelních jevů. Lze si opravdu těžko představit, že by dnes někdo měl odborné předpoklady a také dostatek síly k původnímu výzkumu například starého čes-

kého divadla, jehož prologem jsou divadelní prvky v obřadech a zvycích slovanského etnika od poloviny prvního tisíciletí a epilogem divadlo 18. století. Druhou příčinou, proč dochází k sdružování sil při řešení velkých výkonných úkolů právě v teatrologii, je, že studium zaniklé divadelní kultury je neobyčejně obtížné. Je skutečně nad síly jedinca opatřit si a zhodnotit informace z velkého časového úseku, které po zaniklém divadle zůstaly, a bude to vždy úkol těžký, i se bude stav archivních a muzejních fondů našich i cizích na zcela moderní úrovni.

K týmové práci vedou však i požadavky společnosti, které vědec nemusí vždy respektovat, ale nesmí je také ignorovat. Společnost žádá určité práce a nechce z nějakých důvodů čekat neúněrně dlouho. Uvedme příklad nad jiné průkazný. O české divadelní dějiny se vedl - neúspěšně - zápas již od konce 18. století. Mohl bych zde připomínat řadu výsev z různých dob, aby takové dílo bylo napsáno, spolu s dobou argumentací, proč je třeba je napsat. Víme také dobře, jak i my, kdož jsme akademické Dějiny českého divadla připravovali, jsme se stále více ocitli v tlaku veřejnosti divadelní i nedivadelní, které se zdálo, že už by tu měly být, protože by jich bylo třeba.

Jsou však zcela zřejmě ještě i jiné, subtilnější příčiny, které vedou k týmové práci, přinášející výsledek nice na rychle, ale přece jen dříve než práce individuální. Zdá se mi například, že lidé moderní doby jsou realističtější než naši předchůdci, nemají chuť ani trpělivost stavět si cíle "donekonečna", vědí až příliš dobře, že život může být velice krátký, že může být násilně zkrácen brzo a nečekaně.

Roste i náročnost konzumenta na vědecké dílo, výzkum je podroben kontrolě daleko intenzivněji než v minulosti, a to nejen v autorově vlasti, ale i v zahraničí, stoupá riziko. Nemá chuť vstupovat do výzkumu, o kterém nejsem přesvědčen, že jej mohu dokonale po všech stránkách zvládnout.

Týmová práce se rozvíjí ve vědeckém výzkumu všeho druhu. Kdybychom se jí chtěli bránit, kdybychom jí chtěli popírat, počínali bychom si asi jako naši předkové, kteří kvůli koňce nenáviděli vlak.

Kolektivní práce se může - právě tak jako individuální práce - vydařit nebo naopak nevydařit. Ale to ještě není důvod, abychom proti ní vystupovali.

To, že se nová situace chápá, ukazuje i poměrně značný počet týmových prací na úseku společenskovědném, které dnes jsou v Československu zpracovávány. Dokončují se Dějiny české literatury, připravují se Dějiny české hudební kultury a Dějiny českého výtvarného umění, právě nedávno byla začata týmová práce na Dějinách českého filmu. Kolektivní prací vzniká Československá vlastivěda. Pokud jde o divadlo, začaly vycházet Kapitoly z dějin slovenského divadla a Dějiny českého divadla. Je-li moje informace správná, pomyslí se na kolektivní dílo o divadle na Moravě a Slezsku. Uvažuje se též o Dějinách Národního divadla. Na katedře dějin a teorie divadla filosofické fakulty University Karlovy se začalo uvažovat o Dějinách světového divadla. Tamtéž se pomyslí i na týmovou práci o teorii divadla. V zahraničí v tuto dobu připravují kolektivní dějiny své národní divadelní kultury - řešení jsou ovšem různá - Angličané, Rumuni, Rakušané a další. Rusové vydávají již léta kolektivní práci Istorija zspadnojevropejsko-go teatre.

Týmové práce historiografické, které v oboru divadla vyšly, vycházejí nebo se připravují, jsou práce různého charakteru. Představy o kolektivitě, koncepcie týmové práce, metoda jsou různé. Ve starších dobách, a někdy i dnes, spokojují se autoři a redaktori tím, že spojí jednotlivé stati na způsob sborníku bez hlubšího úsilí sjednocovacího. Tak je tomu i v Kapitolách z dějin slovenského divadla, díl první, z roku 1967. Rakušané tvoří obraz svých divadelních dějin také tímto způsobem.

Vyšším typem kolektivní práce výzkumné je týmová práce, jejíž ctižádostí je vytvořit práci několika jedinců - za vedení redaktora nebo redaktorů - pokud možno jednotlý organismus. Od takové týmové práce se žádá, aby měla na vyšší rovině všechny přednosti vynikajících individuálních děl. Na prvním místě by měla mít skutečně jednotnou koncepci. Nelze tvrdit, že takto koncipovanou týmovou práci se zatím podařilo ve společenských vědách jako celku naplno realizovat. Jsme na začátku. Myslím si však, že cílem by měla být takováto představa o týmové práci. Nemělo by nám jít o mechanický součet jednotlivých autorských přínosů, byť sebelepších, ale o nový jednotný organismus, vzniklý prací autorů a samozřejmě také redaktora nebo redaktorů.

Autoři kolektivního teatrologického díla by se v zásadě neměli omezovat pouze na problém, jehož zpracováním jsou pro své odborné kvality pověřeni, ale měli by mít od počátku zájem o celek a podíl na něm. Měli by se podle mého názoru podílet na rozpracovávání koncepce, metodologie, periodizace, kompozice, stylu i osnovných závěrů celku.

Protože by mi mohlo být špatně rozuměno, dodávám ihned,

že už před započatím práce musí být pochopitelně ze strany vedoucího kolektivu určitá představa o koncepci, metodologii, periodizaci atd., protože na ní závisí výběr autorů a samozřejmě i souhlas autorů k spolupráci. Ne každý autor je ochoten přijmout spolupráci na díle určité koncepce, metodologie atd. Tato výchozí představa musí však být tvořivě propracována, a je-li třeba, i zásadně v průběhu práce korigována a pozměněna výzkumem jednotlivých badatelů-autorů. Jako redaktor Dějin českého divadla jsem si zvlášť vážil právě těch autorů, kteří měli zájem o celek, ne pouze o svoji kapitolu.

Úspěch kolektivní práce záleží především na tom, zda se podaří v duchu výchozích zásad shromáždit kvalitní odborníky pro řešení úkolu. Zkušenost učí, že týmu prospívá, je-li sestaven z lidí světonázorově a metodologicky si blízkých, tj. zpravidla na generační základně. Při přípravě Dějin českého divadla učinili jsme však dobré zkušenosti i s autory z generace mladší a hlavně starší, například s Jaroslavem Bartošem a Janem Malíkem, kteří výborně znají svoji věc a projevíli snahu se sblížit s výchozí koncepcí a metodologií spisu. Dobré také je, není-li autorský tým příliš veliký, protože jinak sjednocovací proces je zvlášť obtížný.

To, že týmový výzkum přináší objektivní výsledky z hlediska společnosti a umění, zdůraznil jsem již několikrát. Má však i pro autora velké výhody. Autor kontaktem s ostatními odborníky velmi získává pro svoji vlastní odbornou práci. Tvořivé diskuse o celku dovolují mu pronikavěji vidět předmět jeho studijního zájmu. Diskuse mohou být pro něho i přínosem metodologickým. Při spolupráci se zpravidla i rozšiřuje jeho materiálová základna, zásluhou redaktorů a ostatních autorů.

Kolektivní práce má pro autora také řadu nevýhod. Tak jako herec v moderním divadle je ve svých právech omezen ve srovnání s hercem - protagonistou 19. století, tak určitému omezení se nevyhne ani autor kolektivního díla. Spory, které při práci na díle vznikají například v otázce koncepce, periodizace, rozsahu i jednotlivých závěrů, je možné nejen vyhrát, ale i - prohrát. Může nastat i situace, kdy autor nemůže - z odborných důvodů - nadále v kolektivu setrvat.

Pro autora je nevýhodné i to, že týmová práce, která od něho vyžaduje víc než jen autorské zpracování určitého problému, je honorována stejně jako individuální výzkum.

Svým způsobem kolektivní práce nesporně znamená určité sebeomezení autora v zájmu celku, k němuž se autor rozhodne rád nebo teprve po určitém čase. (A někdy, jak jsem řekl, na určité omezení přistoupit nemůže.) V této souvislosti je třeba upozornit na napětí, které prostupuje každou týmovou práci, totiž napětí mezi redaktorem a redaktory na straně jedné, kteří mají na mysli celek a mají větší či menší tendence unifikáční, a autorem, který má vždy především na mysli část, kterou má autorsky zpracovat, a který se touží maximálně uplatnit. Tak je tomu i v případě, kdy jde o autora, který skutečně projevuje o celek zájem a podílí se na jeho formaci. Jak toto napětí překonávat, nelze paušálně říci. V zásadě se však domnívám, že redaktoři by neměli v unifikačním úsilí jít tak daleko, až by zmizela individualita autora, která se přirozeně projevuje ne pouze v konkrétních záměrech výzkumu, ale i v metodologii, kompozici a slohu. V žádném případě nelze tisknout nic, co by autor neautorizoval.

Týmová práce má také z hlediska celku některé nevýhody.

Autorský kolektiv není nikdy stejnorodý, i když je názorově a metodologicky sjednocen. V průběhu práce může dojít z různých důvodů k značným zpožděním u některého autora nebo autorů, která zdrží práci ostatních členů týmu třeba i na velmi dlouhou dobu. Někdy z badatelského kolektivu v průběhu práce - opět z nejrůznějších příčin - autor vystoupí nebo je vyměněn. A stává se, že práci naruší i úmrtí. Smrt dr. Melicharčíka měla za následek, že z prvního dílu Kapitol z dějin slovenského divadla vypadlo vůbec to nejpodstatnější, co bylo v slovenské řeči v divadle před rokem 1800 vytvořeno: lidové divadlo.

Týmová práce vyššího stupně vyžaduje kvalitní řízení, které by soustavně vedlo autorský štáb a další spolupracovníky k dosažení společných představ o výsledku.

Protože jsem přesvědčen, že kolektivní výzkum divadelních dějin se bude rozšiřovat, považuji za vhodné na závěr svého referátu zveřejnit postup práce, který jsme zvolili na Dějinách českého divadla.

Nejprve jsme si udělali kritický přehled dosavadních pokusů o syntetický obraz českého divadla a vytvořili si východní představu o díle. V druhé fázi jsme získali autory a sestavili pracovní kolektivy, které se scházely zprvu i několikrát ročně. Redaktory týmů byli interní pracovníci Kabinetu pro studium českého divadla, protože od externího pracovníka bychom těžko mohli tak časově náročnou činnost vyžadovat. Obsahem prvních schůzek byla diskuse o cílech spisu a vymezování individuálních úkolů. Autoři se soustředili k materiálovému výzkumu. Prvním autorským cílem byly teze, které byly zveřejněny v revui Česká literatura. Dalšími etapami byla pří-

prava pěti verzí textu a obrazové části, které jsme vždy prodiskutovali a zredigovali. Verze čtvrtá byla určena k recenzi. Vydána byla verze pátá. Doba mezi první schůzkou a první verzí byla při prvním a druhém svazku zbytečně dlouhá.

Snažil jsem se ukázat, že týmový výzkum dějin divadla v některých případech, tam, kde jde o úkoly, které jsou nad síly jedince, je zcela nezbytný, tak jako je nezbytný v jiných moderních vědách. Nechtěl bych však vzbudit dojem, že jsem proti výzkumu individuálnímu. Jsem hluboce přesvědčen, že pro kvalitu těchto velkých děl, a tím spíše pro náš osobní odborný růst, je nutné, abychom střídali týmovou práci s prací individuální. Moderní věda, ať tedy i teatrologie, musí počítat s oběma typy. Odborník, který jeden z obou typů zavrhuje, si nepočíná moudře.

D i s k u s e :

ARTUR ZÁVODSKÝ:

Myslím, že profesor Černý ukázal správně a zřetelně výhody kolektivní divadelněvědné práce, a já bych chtěl přičlenit jen poznámku k úkolům české divadelní vědy, které si přímo vynucují kolektivní spolupráci většího počtu teatrologů.

Dějiny českého divadla jsou do značné míry hotovy už v rukopise a jejich vydávání je zaručeno. V této chvíli vystává však před českými teatrology jeden veliký a naléhavý úkol - vydání divadelního slovníku. To není samozřejmě úkol nový, pracovníci Kabinetu tento úkol dávno sledují a k jeho

zvládnutí bylo vykonáno už mnoho věcí. Domnívám se však, že i z tohoto shromáždění, kde jsme se - čeští divadelní vědci - sešli v tak velkém počtu, by měl vzejít popud, aby slovník byl vydán jak jen možno v nejrychlejší době, a to nikoli pouze v nějaké stručné verzi, nýbrž slovník pokud možno rozsáhlý, čtyřdílný. K vypracování tohoto slovníku by se měl spojit celý aktiv naší vědecké obce, divadelní vědci obou našich národů. To myslím by byla přímo manifestace divadelněvědné týmové práce pro dobro českého divadla.

Jinou takovou manifestací by se mohl stát divadelněvědný, speciálně historicky zaměřený časopis. Myslím, že i se zřízením takového časopisu by se nemělo otálet, neboť tento časopis by mohl mít význam platformy, která by spojovala všechny divadelní historiky obou našich národů. Bylo by proto potřeba, aby i toto shromáždění vyslovilo svůj jasný hlas o těchto věcech.

JAN CÍSAŘ:

Už v úvodním referátu profesora Černého bylo řečeno, že nejsem příznivec týmové práce. Že to považuji za dogmatické velikášství. Chtěl bych tuto věc vysvětlit, a to ne proto, abych se přel, ale z toho důvodu, že se chci pokusit objasnit některé problémy práce historika, historika divadla.

Má poznámka o týmové práci vznikla na základě metodologického zamyšlení nad knihou Kapitoly z dějin slovenského divadla. Já jsem v té souvislosti napsal, že tuto práci napovazuji za dobrou prostě proto, že nevidím v této knize souvislý výklad, který by se pokoušel zachytit jistou vývojovou záko-

nitost dějin slovenského divadla, a dále že se domnívám, že po tolika letech práce a při tolika materiálu, který byl sebrán, je to promarněná šance. Přitom mně šlo o něco jiného, k čemu bych se chtěl nyní dostat.

Pokud jde o týmovou práci, vím, že ji absolutně není možno odmítat. Někomu vynovuje, někomu ne, přičemž skutečně vývoj současné vědy ukazuje, že ve všech vědních oblastech se lidé sdružují k týmové práci a že tato práce přináší výsledky. O co mi tedy jde? Domnívám se, že ke sdružení k týmové práci musí dojít - nebo mělo by docházet - na základě jistého vnitřního puzení. To jest: domnívám se, že ke sdružení k týmové práci na určitém výkonném úkolu má dojít teprve poté, jestliže existuje velká osobnost, která celou svou předcházející práci, metodologickým systémem své práce, připravuje své žáky, své následovníky, své pokračovatele, kteří pak prostě rozvíjejí a doplňují to, co tento člověk vytvořil. Na druhé straně může vzniknout podobný tým také tak, že několik lidí pracuje ve stejném oboru na stejném úkolu tak intenzívně, že se stále více sblíží, až jednoho dne pocítí potřebu spojit se s tím, aby vytvořili větší, kolektivnější dílo, které by obsáhlo těmi spojenými silami víc, než je každý z těchto lidí schopen obsáhnout sám. Má skeptická poznámka o týmové práci vznikla na základě přesvědčení, že u nás k týmové práci ve smyslu tohoto vnitřního puzení dosud nedošlo. Že prostě k vzniku těch týmů, které vznikly v naší divadelní vědě, došlo předčasně, dříve, než bylo možno vůbec založit jistou metodu, která by lidi sblížila.

Všichni pamatujeme, jak se v padesátých letech sešel aktiv historiků českého divadla, který pak vydal dva sborníky

Listy z dějin českého divadla, v nichž v podstatě velmi jednoduchou sociologicko-marxistickou metodou, často velice výrazně ideologizující, nezkoumající jevy ve skutečné hodnotě, zpracoval určitá témata. Hned nato, aniž bychom rozvíjeli systematicky divadelně historiografickou metodologii, začala týmová práce na velikém úkolu - Dějinách českého divadla. Já teď nechci a ani nemohu posuzovat výsledky té práce, protože jsem první svazek Dějin ještě nedočel, a budu velice rád, jestliže - až jej zevrubně prostuduji - se mé názory na celý problém ukáží jako zcela mylné. Ukáže-li se, že se metoda dá vytvořit dodatečně, uvnitř samotné práce na díle.

A to je to, o čem mám pochyby. Lze skutečně metodu díla vytvořit v průběhu práce? Nemusí základní předpoklady k vytvoření této metody existovat ještě předtím, než se takové velké dílo, jako jsou Dějiny českého divadla, začne psát? Budu skutečně velice rád, jestliže po zevrubném prostudování prvního dílu Dějin českého divadla zjistím, že takové předpoklady předem být nemusí. Kapitoly z dějin slovenského divadla mne o tom však vůbec nepřesvědčily.

To je má první poznámka k problému týmové práce.

A teď několik dalších poznámek na okraj.

Za základní předpoklad práce historika a práce historika divadla považují schopnost zachytit cnen jev, který si historik zvolil za předmět svého výzkumu, ve vývojových souvislostech. To je to, co tvoří pro mne *conditio sine qua non* této práce. Souhlasím s prof. Černým, že týmová práce musí být založena na vzájemné kontrole zúčastněných, má-li vytvořit jednolitý organismus. Ale tento jednolitý organismus musí mít schopnost, jde-li o historii jistého fenoménu, zachytit tento

fenomén v jeho vývoji. A to vzbuzuje otázku, je-li v týmové práci něco takového vůbec možné, je-li možné jisté fakta srovnat tak, aby byly přesně zachyceny vývojové procesy a zvraty, když každý z autorů několikačlenného týmu pracuje pouze na určitém úseku. Neboť nelze dost dobře zachytit jistý fenomén v jeho vývoji, nemohu-li vyjít z toho, co bylo předtím.

Rozdělím-li však výzkumné úkoly mezi více osob, položíme-li tyto výzkumné úkoly za sebou v jistých periodizačních etapách, vzniká základní problém, jak mohu uvnitř tohoto úkolu zachytit vnitřní vývoj zkoumaného fenoménu, jestliže neposoudím to, co bylo předtím, jestliže neukáži, do jaké míry ona etapa, která přišla, je etapou novou, překonávající nebo nepřekonávající etapu minulou.

To je pro mne osobně kardinální otázka. Pro mne je například otázka českého realismu - promiňte, že uvádím příklad ze své vlastní autorské zkušenosti - v základě posuzovatelná jedině v kontextu celého vývoje českého divadla zhruba od let padesátých minulého století, a jedině na tomto pozadí - já jsem to neudělal bohužel pořádně - lze posoudit perfektně, co všechno nového český kritický realismus přináší do vývoje českého divadla. Ale jestliže mne jako autora periodizace dějin dostane do situace, že musím psát o jediné etapě, jak mohu vnitřní vývoj toho jevu posoudit? Samozřejmě nemyslím, že je nutno analyzovat detailně divadelní dějiny od padesátých let nahoru. Ale jedině v těchto relacích je tato otázka posuzovatelná.

Tak to je další věc, která mne vede k jistému skeptickému postoji k týmové práci.

JAN PORT:

Také já bych se chtěl přimluvit za zřízení teatrologického časopisu, který by konečně nesledoval pouze vývoj moderního světového divadla a filmu, jako to činí většina dnešních časopisů. Potřebovali bychom něco, jako mají Francouzi, časopis, v němž bychom mohli separátně publikovat některé poznatky, které by snad přispěly k doplnění takového celku, jako jsou Dějiny českého divadla. Tedy časopis nejen pro nás, ale i pro budoucí generace.

A nyní o mé zkušenosti z práce na Dějinách českého divadla, která může sloužit za příklad týmové práce.

Předně bych chtěl říci, že první svazek Dějin dal velikou práci. Především ovšem našemu redaktorovi, který musel krotit ty divoké muže svého týmu a dávat jim jakási udidla, aby přišli do jeho směrnice. To tedy byla opravdu práce. Ovšem mohu říci, že v té spolupráci jsem skutečně přišel na mnoho věcí, které jsem předtím neznal.

Na druhé straně týmová spolupráce byla vedena dosti systematicky. Po vypracování první verze jsme dostali všichni celý text a měli jsme možnost upozornit na některé věci, které byly podle našeho názoru nepřijatelné. Nicméně když už si ten Scherl s námi dal tak velikou práci, přece jenom je škoda, že jsme se nakonec nesešli nad určitými kapitolami s autory, kteří je vytvářeli. Poněvadž potom by bylo jistě došlo ke vzájemné konfrontaci názorů. Při zvoleném způsobu jsme si ce řekli své námítky vůči jednotlivým kapitolám redaktorovi, ale ne už tomu, kdo tu kterou kapitolu psal. Tak se stalo, že jelikož autoři měli vůči cizím námítkám své protinámítky, řa-

da věcí, na něž bych byl rád upozornil při jiné příležitosti, zůstal neopravena.

Tak to je jen taková malá poznámka, která se spíš vztahuje k tomu, co teprve bude. První svazek je vytištěn a s ním se už nedá nic dělat.

JAN KOPECKÝ:

Já velice nemám rád termín týmová práce. Nemám jej rád proto, že si myslím, že až na několik málo výjimek u nás ve skutečnosti žádný tým v oboru uměnovědy a dokonce ani v širší sféře společenských věd nevznikl. Tým je termín z oblasti sportovní terminologie a znamená takovcu vnitřní jednotu všech členů fotbalové jedenáctky nebo hokejového mužstva, která je dána také dlouhodobým společným soužitím a tréninkem. Proto si myslím, že o týmové práci budeme moci mluvit jako o výsledku určitých etap, které budou předcházet tomu, aby se jednou v oblasti divadelní vědy zrodilo několik týmů navzájem třeba velmi protichůdných, ale tím spíš potom významných pro naši oblast.

Neumím si představit, že by bylo možno například práci na Slovníku českého a slovenského divadla zahájit tím, že se všem, kdož pracují v této oblasti, rozešle výzva, aby se na tomto slovníku pořítili. Takové dílo, jako například Slovník, může vzniknout jedině tak, že se k němu jako k úkolu přihlásí ti, kdo cítí potřebu na něm pracovat a kdo průběhem práce prokáží svoji kvalifikaci a zároveň dokáží se zformovat v kolektiv, který nakonec bude s to odpovědnost za konečný výsledek na sebe vzít.

Proto si také myslím, že naše Dějiny českého divadla nejsou výsledkem týmové práce, ale že jsou prostě společným dílem několika autorů, kteří se sešli, protože cítili potřebu přihlásit se k danému úkolu a protože měli důvěru k těm, kteří byli postaveni nebo které si sami postavili do čela tohoto úkolu. Ale myslím, že i v tomto případě šlo pouze o společnou práci, což je něco jiného než práce týmová.

Osobně se za tento způsob práce velice přimlouvám, protože je výhodou pro všechny, kdo pracují v takových oblastech, kde jenom shromáždění materiálů pro určitý úsek představuje práci, daleko překračující limit, který má člověk ke svému životu, a nejen časový limit, ale i to, čeho je jedinec prostě vůbec schopen. Mně osobně dala práce na Dějinách velmi mnoho. Při této práci jsem si totiž uvědomil řadu problémů nových, jichž část se samozřejmě obrátí v těch partiích, ve kterých já jsem přispěl k tomuto společnému výsledku.

V té souvislosti musím v jedné věci polemizovat s doc. Císařem, nikoliv ovšem v rovině obecné, nýbrž v rovině praxe. To znamená, že z toho nevyvozují žádný axiom, žádný závěr obecný, nýbrž polemizují jenom na základě konkrétní vlastní zkušenosti. Nemohu vůbec souhlasit s jeho názorem, že je možno domluvit se předem na metodě a že pouze kolektiv, který je předem dohodnut na určité metodě, může vytvořit společné dílo metodicky plně na výši. Mně totiž spolupráce s pracovníky z Kabinetu i se všemi externisty, neboť jsme byli různými formami - prací na teziích, ve sporech o termíny a vzájemnou kritikou své práce - ve styku, mně tato spolupráce ukázala, že je také možný takový postup, kdy teprve soubor materiálu a úkol provést analýzu a zařazení tohoto materiálu vytváří

předpokládá, aby sama otázka metody byla nastolena. Může to být tedy teprve úkol, o jehož splnění se určitá skupina lidí pokouší, který přivodí situaci, kdy jsou členové tohoto kolektivu nuceni zbavovat se i svých individuálních návyků a všelijakých aprioristických hledisek a hledat společnou metodu, a to prostě z toho důvodu, že teprve konkrétní práce v materiálu nutí autory nalézt v materiálu adekvátní metodu, která je schopna uspokojivě její utřídit a zpracovat.

A druhá věc pro mne osobně velice závažná je to, že soubor určitých faktů a sdělení je v případě individuální práce vždycky víceméně konečný. Ať chce nebo nechce, v určité fázi práce si člověk musí říci dost. Ale v okamžiku, kdy je konfrontován s prací tak široké kolektivu, jaký pracoval například na Dějinách českého divadla, v tom okamžiku se tyto uměle navozené hranice ruší a překračují. Různá fakta, která jsou v rozporech, se eliminují, nebo se objeví nutnost některá fakta začlenit jinak, před nebo za váš vlastní výklad, zatímco do vašeho výkladu jsou včleňována určitá fakta, na která přišli jiní. Tak nastává situace, kdy limit fakt, jež jsou známa pouze jednotlivci, je překračován a kdy se kolektivně formuje nový, úplnější soubor fakt, k prospěchu díla. V tom lze proto zase spatřovat přednost kolektivní výzkumné práce oproti práci individuální.

MILAN OBST:

Plně chápu hlasy volající po rozšíření jednání naší konference o další okruhy otázek, neboť ať v oboru metodologie divadelní historiografie a teorie divadla vůbec hmátneme kam-

koliv, vidíme věci nezodpovězené, nevyřešené, neujasněné. Zdá se, že bychom zde mohli opravdu diskutovat velice a velice dlouho, a přesto bychom podstatně nepokročili. Začali jsme však dialog a myslím, že je sympatické, že se nám otázky začínají vyjevovat v teoretickém nebo dokonce i filosofickém aspektu.

I otázka individuální a kolektivní vědecké práce může být pojednána jak v rovině organizační, tak i v metodologické nebo i filosofické poloze. Protože když člověk o tom začíná hlouběji přemýšlet - a naše diskuse k tomu dala podnět -, jeví se celý ten problém mnohem složitějším, než se nám to tady podařilo v diskusi ukázat. Koneckonců by se dalo říci, že každá, a tedy i individuální vědecká práce je ve své podstatě prací kolektivní, protože co jiného je vědecké vyjádření než určitá replika na určitý počet jiných individuálních vědeckých vyjádření, která tím způsobem jsou pak zahrnuta i v onom výsledku individuálního úsilí. Nechci do podrobností rozvíjet tuto problematiku, ale myslím si, že i tento na pohled tak jasný problém přináší celou řadu velice zajímavých teoretických otázek, které bude časem třeba vyjasnit.

Nehledě na to, že při zkoumání tohoto problému je nutno vzít v úvahu také historický aspekt. Já chápu docela hlasy, které plédují pro individuálnost vědecké práce. V našem prostředí po údobí nivelizace metodologie vědecké práce právě individuální bádání působilo k uvolnění určitých zábran v tomto směru a mělo nesporně obrodný význam. Na to by se také při posuzování výhod a nevýhod individuální a kolektivní vědecké práce nemělo zapomínat.

JAN RAK:

Jak diskuse ukazuje, vzniká potřeba trochu přesněji odlišit jednotlivé pojmy, diferencovat mezi termínem "práce souborná" a termínem "práce kolektivní" a "práce týmová". Z toho patrně na nejvyšším místě stojí práce týmová, která předpokládá značnou, řekl bych myšlenkovou a metodologickou jednotu. Ale chtěl bych na druhé straně potvrdit, že i v oblasti kolektivní práce, kde nároky toho typu, jaké se uplatňují na práci týmovou, byly ne tak vysoké, vznikla díla, která až do dnešní doby stále ještě mají platnost určitého základního díla i po stránce metodologické. Nemám tady, protože v naší oblasti jsou věci dosud v počátcích, na mysli díla testologická, ale řadu děl, která vycházela v oblasti literární a zejména v oblasti hudební vědy, například známý sborník Adlerův, který sjednocoval jako autory lidi generačně i názorově navzájem od sebe velice odlišné, dokonce i z různých profesí, a který přece vytvářel určitou jednotu v principu a dodnes neztratil význam principiálně metodologicky platné pomůcky, i když jde o dílo tuším z roku 1929.

TOMISLAV VOLEK:

Jak víte, přicházím z jiné profese, zabývám se hudební vědou, a dovoluji tedy, abych se z hlediska muzikologa vyslovil k otázce týmové práce, o které bylo hovořeno v úvodním referátu, a později ještě k dalším problémům, jež zde byly nadhozeny.

Hned v úvodu bych chtěl konstatovat, že tým Dějin české-

ho divadla, ve kterém jsem se shodou okolností ocitl, byl pro mne zatím nejlepší školou kolektivní práce. Zkušenosti, které jsem udělal potom s jinými kolektivy, byly vesměs horší.

Byl jsem vyzván prof. Černým, abych podal stručnou informaci o tom, jak je organizována práce na Dějinách české hudby v Ústavu hudební vědy ČSAV. Této vyzvě částečně mohu vyhovět, i když, což zdůrazňuji předem, nejsem členem tohoto týmu. Příslušná pracovní skupina ústavu píše historii české hudby v rozpětí od roku 1890 až 1945. Původní plán zahrnoval období až do roku 1960, ale časem se ukázalo z mnoha důvodů nemožným napsat historii naší poválečné hudby. Po mém soudu byla práce tohoto kolektivu organizována způsobem velice nešťastným, který lze označit jako byrokratický. Na jejím počátku byla totiž provedena jakási hierarchizace pracovníků tohoto kolektivu, a to tak, že na špici této hierarchie stojí ředitel ústavu, níže pak šéfové jednotlivých oddělení, po nich v této hierarchii přicházejí řadoví pracovníci. Velice se počítalo s externisty, kteří měli vykonat takovou tu plebojskou práci s materiálem, heuristiku. Uvádím tuto negativní zkušenost ze svého pracoviště proto, že skutečně nesmírně záleží na tom, jak je od začátku práce organizována.

Při práci na prvním svazku Dějin českého divadla byl zvolen velmi dobrý postup. Nejdříve byli soustředěni vybraní autoři, pak proběhly určité debaty, v nichž se autorský kolektiv sjednotil na určitých hlavních zásadách, které se pak staly pro všechny směrodatnými. Jednotliví autoři museli akceptovat více či méně nedobrovolně společnou dohodu, ale pak každý, což je velice důležité, psal samostatně svůj text a za ten text je také plně zodpovědný. Naproti tomu při práci na

Dějinnách české hudby veliký kolektiv pracovníků vypracovával své texty, ovšem nehrozilo jim, že - až to vyjde - budou pod těmi texty také podepsáni, což vyvolalo jednoznačnou reakci: byly často odevzdávány texty velice nekvalitní, protože byly považovány za pouhé předpracování věci, za pouhou interní záležitost. Myslím, že si kolektiv Dějin českého divadla počíná velice prozíravě.

K tomu, co zde bylo řečeno v předchozích příspěvcích, bych měl ovšem dvě poznámky. Jednu k příspěvku doc. Císaře a jednu k profesorovi Kopeckému.

Představu doc. Císaře o tom, kdy má nastoupit kolektivní práce, považuji za zcela iluzorní. Nenastane taková situace, aby byla předem rozpracována určitá metoda a na její bázi aby - jak on to formuloval - z vnitřní potřeby se dal dohromady nějaký tým. To je neuskutečnitelný sen, protože tady rozhoduje určitá sociální objednávka a té je nutno vždycky vyhovět. Vnitřní potřeba, to je podle mne apel na jednotlivce, na jeho soukromou práci, ale vnitřní potřeba, na které by se sjednotil širší ansámbl, to je sen.

K tomu, co zde říkal prof. Kopecký, bych chtěl zase poznamenat, že je nemožné vyhrazovat označení "tým" pouze pro soubor lidí názorově sjednocených a pracujících jednou metodou, lidí - abych tak řekl - jedné školy. Naopak dnes se jeví veliká potřeba soustředění lidí z různých oborů, různě vyškolených, kteří přinášejí různé techniky, různé tradice výzkumné, znalost odlišného materiálu atd. Pak lze očekávat objevné výsledky. To je podle mne tedy zkušenost i z tohoto ansámblu, nebo připomeňme i Richtův tým v Akademii věd, i ten může sloužit jako dobrý příklad. Musím říci, že já osobně jsem měl

snad největší prospěch z toho, že jsem se v tomto týmu - do-
volte, abych řekl i tyto věci, protože jsem tady jediný z mu-
zikologické oblasti, kdo už tuto zkušenost má - dozvídal
o poznacích nejvíce mému oboru vzdálených. To, s čím sem
přicházel například dr. Port, to byla pro mne právě sféra
nejvzdálenější, totiž znalost divadelní praxe a takových spe-
cificky teatrologických hledisek, které se v mém oboru vůbec
neobjevují. Právě tím, že jsem se ocitl v týmu teatrologick-
ém, jsem získal hodně i pro sebe sama a rozšířil jsem svůj
vlastní obzor.

ZDENĚK SRNA:

Otázka týmové práce po mém soudu vůbec nesouvisí s otáz-
kou jednotné metody. V oborech přírodovědných například vůbec
nezáleží na tom, jakou kdo postupuje metodou, tam je jednotný
cíl a jen se vyžaduje, aby jeden postup navazoval na druhý.
Také my dnes, zkoumáme-li divadlo, měli bychom je zkoumat ve
všech společenských souvislostech, čili tady nám přistupuje
k základnímu aspektu teatrologickému řada aspektů dalších.
Nedospěli jsme dostatečně ani v organizaci naší výuky, a tím
pochopitelně ani ve výzkumu k tomu, abychom vyškolili určitou
část lidí, kteří by z hlediska teatrologického zvládli obory
ostatní.

Je zajímavé, že třeba německá Theaterwissenschaft se
konsoliduje na bázi velmi příkrého odporu k literární vědě,
ačkoli z ní kdysi vyšla. Naproti tomu soužití vědy výtvarné
s vědou divadelní je v Německu na poměrně vysokém stupni.
U nás tento proces formace divadelní vědy vychází spíše z es-

tetiky a z muzikologie - připomenme tu Zicha - a přitom zjišťujeme, že pro oblast hudebně divadelních žánrů nemáme dostatečný počet kvalifikovaných odborníků, takže nám tady při výzkumu zůstávají mezery.

MIROSLAV KAČER:

Svědí mne trochu jazyk říci něco k použití pojmu týmová práce. Já vím, ono je to moderní a módní jako mnoho jiných slov v našem oboru, k nimž se velice rádi hlásíme, abychom ukázali, že jsme na výši doby. Domnívám se však, že pojmy by se měly používat způsobem, který by odpovídal významu nebo obsahu, jenž je přivedl na svět.

Pojem týmová práce se nezrodil jakožto synonymum pro kolektivní spolupráci. Kolektivní spolupráce ve vědě není záležitost nikterak nová; myslím, že pokud jde o divadelní vědu, ukázal to tady František Černý na řadě příkladů dost názorně. Týmová spolupráce je však něco jiného než pouhá spolupráce kolektivu vědců stejného oboru. Tento termín se zrodil v momentu, kdy přírodní a technické vědy objevily nový typ kolektivní spolupráce, to jest spolupráce, při níž se sdružují vědci zcela různých specializací k průzkumu téhož jevu, vedeneému z velice různých hledisek a různými metodami, různými technikami apod., což přesahuje v každém případě možnosti jediného člověka. To se ukázalo velmi produktivní právě v dnešní době, kdy pomezí problémů hrají tak velkou roli; proto také se slova "týmová spolupráce" stala slavnými. Já se ale trochu obávám, aby to u nás nedopadlo s tímto termínem právě tak jako s jinými módními slovy, jako například s pojmem vě-

deckého řízení za Novotného, kdy prostě starý Šlendrián zůstal, ale všechno se jenom nově a vznešeně pojmenovalo. Proto se přimlouvám, abychom kolektivní autorskou spolupráci nazývali kolektivní autorskou spoluprací a týmem nazývali opravdu jenom to, co odpovídá realitě, která byla tímto pojmem původně pojmenována. Ostatně soudím, že v divadelní vědě je pro týmovou spolupráci prostoru více než v kterékoli jiné uměnovědě, a to právě pro ten syntetický charakter divadelního umění. Týmová spolupráce otvírá velké perspektivy, ale je třeba si uvědomit, co opravdu znamená, uvědomit si její možnosti a perspektivy.

II.

K METODOLOGII VÝZKUMU DIVADELNÍHO VÝVOJE

Referát :

MILAN OBST:

K metodologické problematice výzkumu moderního divadla

Zkoumání moderního českého divadla, k němuž jsme přistoupili v našem Kabinetě, nebylo ovšem možné zahájit a provádět bez prostudování publikací a statí, jež byly u nás k tomuto tématu napsány v posledních letech. V těchto studiích hledali jsme nejen záznamy o materiálu a konkrétních historických souvztažnostech v oblasti české moderní divadelní tvorby, ale také metodu, která by nám umožňovala nejvhodnější přístup k tomuto velmi rozsáhlému a rozmanitému materiálu. Při hodnocení studií, úvah a pojednání věnovaných modernímu českému divadlu nutně docházíme k závěru, že v současné době v české divadelní literatuře dochází k nápadnému oslabení smyslu pro metodu a koncepci vědeckého průzkumu. Nechci ovšem tvrdit, že by u nás nevznikaly práce po metodické stránce spolehlivé a ucelené. Chci jen říci, že ve všem tom, co se u nás s více či méně vědeckým záměrem píše o moderním divadle, projevuje se poměrně málo iniciativy při aplikaci nejnovějších metodických poznatků, že převažují povětšinou

tradiční a konvencionalizované typy vědeckých sdělení a že se v oblasti české divadelní teorie prakticky nerozvíjí disciplína, která má zkoumat teoretické principy vědeckých metod, totiž divadelní metodologie.

Tento nedobry stav je zvláště patrný, srovnáme-li v tomto směru českou divadelní vědu s vědou o literatuře. V oblasti české i slovenské literární vědy se projevuje v posledních letech o problémy metodologické velice živý zájem. Byly například přeloženy významné a pro dnešek podnětné studie Maxe Wehrliho a Romana Ingardena, jsou podávány informace o nejdůležitějších metodologických školách jiných zemí, jak o tom svědčí například sborník Západní literární věda a estetika z roku 1966. Aktivitu české literární vědy dokumentují z druhé poloviny šedesátých let například sborník Struktura a smysl literárního díla a sborník Problémy literární avantgardy, zaznamenávající referáty z konference na toto téma uspořádané SAV roku 1965 ve Smolenicích. Významným iniciativním činem bylo i nové vydání převážně estetických a literárněvědných studií Mukařovského, dále pak Chvatíkova knížka Smysl moderního umění a Kosíkova v podstatě metodologická úvaha Dialektika konkrétního. Dále je možno jmenovat řadu statí s literárněvědnou metodologickou tematikou, které publikovali Vodička, Levý, Mukařovský a další. Proti této iniciativě, která se začíná pochopitelně příznivě promítat i do vlastní literární historiografie, nemůže česká divadelní věda zatím postavit nic rovnocenného.

Je třeba položit otázku, jaké jsou příčiny tohoto stavu. Jde o celý komplex příčin, který zde nemohu podrobně rozvádět. Divadelní věda se u nás konstitovala později než věda

II.

K METODOLOGII VÝZKUMU DIVADELNÍHO VÝVOJE

Referát:

MILAN OBST:

K metodologické problematice výzkumu moderního divadla

Zkoumání moderního českého divadla, k němuž jsme přistoupili v našem Kabinetě, nebylo ovšem možné zahájit a provádět bez prostudování publikací a statí, jež byly u nás k tomuto tématu napsány v posledních letech. V těchto studích hledali jsme nejen záznamy o materiálu a konkrétních historických souvztažnostech v oblasti české moderní divadelní tvorby, ale také metodu, která by nám umožňovala nejvhodnější přístup k tomuto velmi rozsáhlému a rozmanitému materiálu. Při hodnocení studií, úvah a pojednání věnovaných modernímu českému divadlu nutně docházíme k závěru, že v současné době v české divadelní literatuře dochází k nápadnému oslabení smyslu pro metodu a koncepci vědeckého průzkumu. Nechci ovšem tvrdit, že by u nás nevznikaly práce po metodické stránce spolehlivé a ucelené. Chci jen říci, že ve všem tom, co se u nás s více či méně vědeckým záměrem píše o moderním divadle, projevuje se poměrně málo iniciativy při aplikaci nejnovějších metodických poznatků, že převažují povětšinou

tradiční a konvencionalizované typy vědeckých sdělení a že se v oblasti české divadelní teorie prakticky nerozvíjí disciplína, která má zkoumat teoretické principy vědeckých metod, totiž divadelní metodologie.

Tento nedobry stav je zvláště patrný, srovnáme-li v tomto směru českou divadelní vědu s vědou o literatuře. V oblasti české i slovenské literární vědy se projevuje v posledních letech o problémy metodologické velice živý zájem. Byly například přeloženy významné a pro dnešek podnětné studie Maxe Wehrliho a Romana Ingardena, jsou podávány informace o nejdůležitějších metodologických školách jiných zemí, jak o tom svědčí například sborník Západní literární věda a estetika z roku 1966. Aktivitu české literární vědy dokumentují z druhé poloviny šedesátých let například sborník Struktura a smysl literárního díla a sborník Problémy literární avantgardy, zaznamenávající referáty z konference na toto téma uspořádané SAV roku 1965 ve Smolenicích. Významným iniciativním činem bylo i nové vydání převážně estetických a literárněvědných studií Mukařovského, dále pak Chvatíkova knížka Smysl moderního umění a Kosíkova v podstatě metodologické úvahy Dialektika konkrétního. Dále je možno jmenovat řadu statí s literárněvědnou metodologickou tematikou, které publikovali Vodička, Levý, Mukařovský a další. Proti této iniciativě, která se začíná pochopitelně příznivě promítat i do vlastní literární historiografie, nemůže česká divadelní věda zatím postavit nic rovnocenného.

Je třeba položit otázku, jaké jsou příčiny tohoto stavu. Jde o celý komplex příčin, který zde nemohu podrobně rozvádět. Divadelní věda se u nás konstitovala později než věda

literární nebo teorie výtvarných umění. Metodologické otázky jsou kromě toho nejen u nás, ale vůbec ve světě rozvíjeny spíše na materiálu trvalém, který umožňuje kontrolu závěrů - tedy jako je literární nebo výtvarné dílo -, a teatrologie tyto výsledky spíše vždy aplikovala. Je známo, že divadelněvědné instituce jsou materiálně i personálně mnohem hůře vybaveny než výzkumná střediska jiných uměleckých odvětví. Velikou brzdou teoretické práce v našem oboru je i skutečnost, že nemáme český teatrologický časopis, ačkoliv u nás vychází celkem asi deset divadelních časopisů. I v našem případě však platí, že v jednotě je síla, a snad se toto shromáždění stane prvním krokem na cestě do příznivější budoucnosti.

Dovolte nyní, abych přičinil několik zcela praktických a jen volně navzájem souvisejících poznámek metodologického charakteru k problémům, s nimiž jsem se při své práci setkal a které by snad mohly vyvolat i váš zájem.

Především je tu problém vztahu metody a materiálu, vztahu, pokud jde o moderní divadlo, velice napjatého. Každý materiál ovšem modifikuje metodu výzkumu, která k tomuto materiálu míří. Na druhé straně je zřejmé, že vědecká metoda se povaze zkoumaného materiálu nemůže pasívně přizpůsobovat. Cíle vědeckého výzkumu jsou dány koneckonců společenskou užitečností vědy a úkolem badatele je dosáhnout těchto cílů přes překážky, které klade sám materiál.

Pokud jde o moderní divadlo a metodu jeho výzkumu, projevuje se toto napětí hned při vytváření syntetického pohledu na tuto širokou oblast. Moderní divadlo zahrnuje celou řadu proudů, směrů, názorových tendencí, mnoho originálních individualit a experimentálních impulsů. Je pochopitelné, že tak-

to rozlehlý a vnitřně rozporný materiál je metodicky velmi obtížné sepnout v jednotu. Tlak tohoto materiálu se projevuje při zkoumání moderního divadla ve sklonu k vytváření monografických studií, které ovšem velmi často trpí izolovaností svého pohledu, tím, že daný zjev není vřazován do širších souvislostí, že se podává jaksi "an sich". Proto základním problémem metodické problematiky v oblasti moderního divadla se stává otázka vývojového kontextu a vývojového procesu.

Jedině syntetizující pohled, očištěný od jakýchkoli apriorních předpokladů, může vést také k odpovědi na elementární otázku metodologické povahy, otázku specifčnosti moderního divadla. Prošel jsem v poslední době řadu publikací o moderním divadle, publikací nejrůznějšího zaměření a různé provenience. A musím konstatovat, že ani v zahraniční literatuře název "moderní divadlo" není nijak pojmově vymezen, že se jím označují různé skutečnosti nebo že někdy ztrácí i jakýkoli reálný obsah. V práci Léona Moussinaca, která roku 1965 vyšla slovensky pod názvem Divadlo od počiatku po naše časy, jsou jako zakladatelé moderního divadla označeni Appia, Reinhardt a Craig, ale do kapitol o moderním divadle se zahrnují i četné zjevy 19. století (Hebbel, Immermann, Anzengruber), dokonce i celý vývoj ruského divadla od konce 17. století i se zjevy ruského romantismu, ačkoliv romantismus francouzský a německý do této kapitoly zařazen není.

Nejde ovšem o to, abychom pro název "moderní divadlo" zvolili určitý obsah, nejde o záležitost terminologickou. Naším úkolem je odhalit specifické rysy divadelního vývoje posledních desetiletí, a jestliže se tu objevil nějaký nový model divadelního vyjadřování, abychom po definování tohoto ty-

du určili i jeho výstižný název.

Pokud jde o moderní divadlo, myslím, že stálou platnost a metodologickou podnětnost si zachovávají Mukařovského snahy moderního umění z poloviny třicátých let. Mám zejména na mysli jeho stať Dialektické rozpory v moderním umění z roku 1935, kde píše, že "rozpory, které se zpravidla uplatňují postupně, vystupují v moderním umění houfně a důrazně, působíce nezastřené a křížice se navzájem", a kde doporučuje chápat moderní umělecké dílo jako "soubor protikladů". Ačkoli se do publikování zmíněné Mukařovského studie objevilo více pokusů o zachycení podstaty moderního umění a divadla, myslím si, že zejména v metodologickém smyslu objevy české strukturalistické školy jsou stále spolehlivým vodítkem zejména při analýze moderního uměleckého tvaru.

V české teatrologické literatuře najdeme pokusy zaznamenat četné rozpory moderního umění, připomínám práce Veltruského, Karvašovy, Kouřilovy, Dvořákovy a také teatrologické stati Mukařovského. Některé z dialektických rozporů moderního divadla však zaslouhují dalšího speciálního zkoumání. Mám na mysli například rozpor mezi tradiční a originální interpretací dramatického textu na jevišti, mezi tzv. autonomní a sdělovací funkcí divadelního znaku, mezi hercem a jevištní postavou, mezi tradičními divadelními prostředky a tzv. nedivadelními prostředky, mezi stylizovanou formou a improvizací, mezi jednoduchostí a složitostí jevištního díla.

Proti tradičnímu strukturalismu je však podle mého soudu nutno - zejména s ohledem na složitou, s přece tolik celistvou strukturu moderního jevištního díla - akcentovat dnes ty faktory, které vytvářejí jeho významovou a stylovou jednotu.

Jinými slovy, je nutno mít na zřeteli i rozpor mezi divergentními a konvergentními tendencemi v moderním jevištním díle, mezi celkem a jednotlivostmi. Jen tak můžeme totiž pochopit moderní jevištní dílo nikoliv pouze jako souhrn jistých rozporů, ale také jako uzavřený významový celek, jako projev jistého vztahu ke skutečnosti, jako projev umělecké osobnosti svéprávně a svérázně se vyjadřující. Tímto určujícím subjektem se stal pro moderní divadlo režisér.

Divadelní projev nikdy nebyl protkán tolika rozpory, jako je tomu v moderní době. Nikdy však netvořil ani tak pevné a jedinečné syntézy, jako je tomu v oblasti moderního divadelního vyjadřování. Pro badatele na poli moderního divadla znamenají tato zjištění výzvu, aby určil, jaké prostředky vytvářejí významovou jednotu díla a jak se uskutečňuje syntéza všech prvků, aby interpretoval moderní divadelní projev s vědomím této dynamické složitosti a zároveň slohové jednoty a významové ucelenosti.

Při definování moderního divadla je potřebí položit si také otázku o vztahu moderního divadla k tomu, co je mimo ně. Jsou autoři, kteří pod názvem "moderní divadlo" zahrnují celou epochu, nejčastěji od 90. let minulého století dodneška. Domnívám se však, že i v tomto směru lze - opět po přihlédnutí ke konkrétní vývojové situaci - vymezit moderní divadlo určitým způsobem.

Není jistě náhoda, že běžná kritika při posuzování divadelních událostí během 20. století a také dnes staví proti sobě projevy moderní a nemoderní. Tento rozpor mezi moderní, k progresivním tendencím společenského vědomí zaměřenou tvorbou a projevy tradičního, akademického či konvenčního typu

prochází jistě celou epochou posledních divadelních dějin a stává se hybnou silou divadelního vývoje. Je ovšem v praxi těžké najít hranici mezi tím, co je moderní a co už není moderní divadlo. Bylo by jistě také naivní určovat u takových zjevů, jako je Ibsen, Karel Čapek nebo Giraudoux, zda jde o osobnosti moderního divadla, či nikoliv. Na druhé straně rozpor mezi moderností a tradicionalistickým zaměřením je reálným faktem a výzkum moderního divadla by se ke zkoumání tohoto rozporu v různých polohách a u různých osobností měl orientovat.

Upozorňuji hned, že termín "moderní divadlo" nechápu jako výraz hodnotící. Tak jako ve společenském životě vůbec je nutné najít zdravý poměr mezi tradiční zkušeností podloženými konstantami a prvky sociálního pohybu, je i pro uměleckou praxi výhodné, když se vytvoří napětí mezi trvalými hodnotami minulosti a aktivitou směřující k budoucnosti. V tomto smyslu můžeme v oblasti moderního divadla nejednou objevit tradiční divadlo moderního typu a také divadlo zatížené moderní konvencí. Vývoj moderní divadelní kultury začíná také tam, kde se zmíněný rozpor začíná projevovat, kde proti tradičnímu proudu vzniká opozice nového stylového úsilí, stále se obnovující a měnící na základě nových impulsů. V českém divadle můžeme nástup této první opozice sledovat v polovině devadesátých let, kdy v Praze z iniciativy literátů Moderní revue vzniklo experimentální Intimní volné jeviště. Je třeba podotknout, že v některých zemích v tomto opozičním duchu nastupoval již realismus (ve Francii, Německu, Rusku), a je proto mnoho historiků - například americký badatel John Gassner -, kteří epochu realismu zahrnují do vývoje moderního divadla.

I když samozřejmě neexistuje a nemůže existovat nějaká speciální metoda pro výzkum moderního divadla, můžeme snadno ukázat, jak zvláštní povaha zkoumané tvorby modifikuje určitým způsobem i tradiční principy badatelské práce. Týká se to například požadavku objektivitě vědeckého výzkumu.

Výzkum v oblasti moderního divadla má tu výhodu, že se tu badatel může opřít o velké množství faktů a údajů a že nejednou může čerpat i z autopsie. Na druhé straně je tento materiál ve smyslu uměleckého působení tak živý, že je pro mnoho badatelů těžké eliminovat vlastní, osobní vkus a vstah k jednotlivým proudům a jevům moderního divadla. Při hodnocení divadelní avantgardy, tj. těch umělců, kteří jistá politická hlediska vřazovali přímo do uměleckého vyjádření, uplatňují se nejednou navíc i politické zřetele toho kterého badatele. Jediným lékem proti tomuto nebezpečí je pochopitelně - kromě dobré vůle zkoumajícího - co nejdůslednější analýza jak tvaru, tak i sociálních relací zkoumaného zjevu.

Problém objektivitě se při zkoumání moderního divadla objevuje i na jiném místě. Je známo, že řada moderních divadelníků, zejména režisérů, formulovala své umělecké názory v podobě teoretických pojednání. Jsou známy úvahy Hilarovy, Honzlovy, Frejkovy, Burianovy, dále Tairova, Brechta, Artauda a dalších. V těchto pojednáních jsou nejednou neobyčejně výstižně zachyceny principy toho uměleckého názoru, který jejich autor jako umělec realizoval. Naproti tomu velmi nespolehlivé, protože jen "ad usum" prosazovaného směru konstruované soudy podává tato programní teorie při posuzování jiných uměleckých proudů a osobností. Tam, kde historik použije ta-

kového soudu pro hodnocení jistého zjevu (například Hilarova názoru na Tairova), a nikoliv jen jako ilustrace pro názorovou pozici autora takového programového soudu, vnáší zpravidla do vědecké práce velmi subjektivní hlediska.

Jsem přesvědčen o tom, že ostré odsudky realistického divadla, v nichž se předháněli teoretikové avantgardy, odsudky vstřížně charakterizující uměleckou orientaci avantgardy, ale málo spravedlivé k velké historické úloze realismu, ovlivňují podnes vztah české divadelní vědy k tomuto významnému údobí, které, jak jsem již poznamenal, mnoho zahraničních historiků řadí na počátek vývoje moderní divadelní kultury.

V úvahách našich teoretiků literatury ozývá se v poslední době volání po důraznějším uplatnění komparativního hlediska. Myslím, že i pro divadelní vědu a metodologii je tato výzva aktuální.

Česká divadelní historiografie měla v minulosti a má i dnes mnoho důvodů zdůrazňovat národní vývojový kontext. Vedlo to však k zanedbávání studia jak reálných vlivů, pronikajících do oblasti našeho divadla i z českého divadla jinam, tak i skutečného srovnávání, jež jediné může ukázat specifčnost domácího vývoje a jeho jednotlivých jevů. Proto účelně uplatněná komparatistika může přinést překonání jisté stagnace, která se dnes - podle mého soudu - jeví ve studiu obrození a romantické epochy v širším slova smyslu a je nezbytným předpokladem k vyjasnění elementárních problémů vývoje a hodnot moderního divadla.

Podobně jsou modifikovány v oblasti průzkumu moderního divadla i jiné metodické principy, například požadavek histo-

rického posuzování a chápání faktů a požadavek hodnocení.

Při určování vývojových momentů je třeba například vědět, že vývojovým činitelem se stává i experiment, který neukáže žádné nové možnosti, a to proto, že zúží pole, kde patrně nové možnosti jsou. Je také zřejmé, že mnohé moderní směry přinesly vývoji divadla významné podněty, aniž se tyto směry projeví nějakou výraznější samostatnou aktivitou v českém prostředí - například dada, konstruktivismus, surrealismus. Vnitřní rozpornost moderního divadla se projevuje i v tom, že se rozpojuje historická a společenská hodnota uměleckého díla. Experimenty, které přinesly nesporné podněty uměleckému vývoji (vzpomeňme aspoň na řadu Honzlových a Frejkových pokusných inscenací z počátků Osvobozeného divadla), setkávaly se nejednou s malým zájmem publika a naopak vnímavost diváků aktivizoval mnohdy projev tradičního i konvenčního založení.

Z této složitosti vyplývají i potíže při hodnocení moderního jevištního díla. Tři základní komponenty umělecké hodnoty, totiž vývojová podnětnost, sociální působivost a stylová principiálnost, uplatňují se v oblasti moderního umění opět často rozděleně, takže spíše než o hodnotě jednoho představení nebo díla jednoho umělce je vhodnější mluvit o hodnotě jisté umělecké tendence nebo o hodnotě moderního výrazu v jistém vývojovém úseku. I ve smyslu vytváření hodnot nastává (srovnání s průmyslovou činností není zde snad tak nevhodné) jistá dělba práce, jejíž výsledky lze posuzovat z celku tohoto procesu, nikoli z jednotlivých akcí.

Česká divadelní teorie může dnes obnovovat svou metodologii především na základě trvalých objevů českého struktura-

lismu, který přinesl nové metody pro poznání vnitřní vystavby uměleckého díla i jeho významové jednoty. Po druhé světové válce, v době silných společenských tlaků na oblast umění, začal se strukturalismus sblížovat s marxistickou teorií, která se zatím uplatňovala spíše na poli umělecké kritiky a ideologické publicistiky. Ani dnešní teatrologická metodologie patrně nepochybně nepustí základní rozumný podnět marxismu, totiž aby se umělecké dílo chápalo jako sociální fakt, jako součinitel sociálních konfliktů, jejichž cílem je zdokonalení sociální organizace. Na rozdíl od dogmatického marxismu je však třeba - podle mého soudu - tuto myšlenku chápat jako metodickou výzvu, nikoliv jako apriorní axiom, k němuž se pouze hledají důkazy.

V době, kdy pod tlakem dogmatické marxistické estetiky byla práce na poznávání moderního divadla značně zkomplikována a strukturalismus potlačen jako úpadkový systém, rozvíjela se tato teorie v jiných zemích a dnes se k nám vrací již v podobě celkové strukturalistické koncepce chápání světa, jak ji například v oblasti etnologie uplatňuje velmi vlivný francouzský badatel Claude Lévi-Strauss. V poslední době se ve světě objevily i jiné metodologické systémy, vycházející z Husserlovy fenomenologie, Sartrova existencialismu, z teorie informací i z jiných podnětů. Jako samostatné teoretické disciplíny konstituovaly se také teorie interpretace, sociologie literatury a archetypální kritika. Ze všech těchto systémů může česká divadelní teorie užitečně čerpat, ne ovšem tak, že by vytvářela nějaký eklektický systém, nýbrž spíše praktickým a svobodným rozvíjením jednotlivých metod a konfrontací jejich výsledků v praxi.

Závěrem bych chtěl jednou poznámkou obrátit pozornost k činiteli, kterého jsme zatím nechali stranou, totiž k modernímu umělci. Zakládali bychom své poznatky o moderním divadle na špatné metodě, kdyby z nich jako ideální typ vyšel tvůrce bystře a pohotově reagující na rozpory a proměny moderní doby, typ věčného experimentátora a těkavého nespokojence. Není jistě náhodou, že to byl moderní umělec a teoretik zároveň, Jindřich Honzl, který napsal, že modernost není v rychlém střídání "ismů", že je to především dokonalost umělecké práce. Modernost, říká Honzl přesně, "je ve vytrvalém vypracovávání se k dokonalosti za přijatých podmínek". Ke konstantám, od nichž se odráží živá variabilita moderního umění, patří beze sporu i talent umělce a vnitřní předpoklad jeho tvorby. Modernímu umělci nelze vytýkat, že nepřekročil hranice svého talentu, aby mohl sledovat zrychlený rytmus doby. Lze mu vytýkat jedině, že tyto hranice překročil, protože každé takové překročení má nutně za následek pokles umělecké hodnoty v jeho práci. Dokonalost znamená v moderním umění vědycky více než přizpůsobivost. Konstantní hodnoty jsou v moderním umění stejně závažným činitelem jako činitelé vývojového pohybu, už proto, že jen skuteční činitelé vývoje se mohou stát konstantní hodnotou.

Moderní umění představuje, jak již řečeno, široké pole velmi rozmanitých a rozporných tendencí a faktorů. Vědecká metoda, která má za úkol vysvětlit tuto mnohost ve smyslu jistého myšlenkového řádu, musí se vyhnout jakýmkoli simplifikacím. Při zkoumání moderního divadla nesmíme zapomínat, že do duševní oblasti diváků zasahovalo a zasahuje moderní divadlo nikoli jedním dílem nebo dílem jednoho autora či jedno-

ho stylového proudu, nýbrž prakticky celou svou mnohotvárností a rozporností. Jinak by ani nemohlo umělecky interpretovat tu mnohotvárnost a rozpornost, která je v moderní době příznačným rysem duchovního života jak jedinců, tak i celé společnosti.

D i s k u s e :

KAREL BUNDÁLEK:

Jednou z velmi důležitých metodologických otázek v historiografii dějin divadla je otázka konvergence a divergence divadelního vývoje. A to nejen pokud jde o obecné dějiny divadla, a tedy o vzájemné vztahy jednotlivých národnostních divadelních kultur, ale i tehdy, když jde o dějiny divadla jednoho národnostního celku.

Při sledování historického procesu je třeba - a první díl Dějin českého divadla to plně potvrzuje - především klást otázku, v čem se náš domácí vývoj přiklání k celkovému vývoji světovému a v čem se naopak od tohoto vývoje odklání. Obě tyto otázky však musíme klást současně, neboť pojmy divergence a konvergence tvoří dialektickou jednotu. Kdybychom se soustředili toliko na zdůrazňování konvergence určité národní kultury se světovým divadelním vývojem, nepostihli bychom specifičnost této kultury. Kdybychom naopak sledovali v národní kultuře toliko její divergentní tendence, nedokázali bychom postihnout její skutečnou hodnotu a místo ve světovém vývoji.

Avšak problematika divergence a konvergence má celou řadu modalit, podle toho, z jakého zorného úhlu ji zkoumáme. Takto můžeme například zkoumat divadelní projevy určitých sociálních skupin uvnitř jedné národní kultury. Navíc pak můžeme uvedená zkoumání navzájem kombinovat.

Kapitola o českém barokním divadle lidovém v Dějinách zkoumá právě touto metodou divadelní projevy, které jsou do ní zahrnuty; připomíná jednak konvergenci lidového divadla a měšťanské divadelní kultury 17. století, ale současně zdůrazňuje divergentní rysy této lidové divadelní kultury: to, v čem můžeme spatřovat odklon lidového divadla od ostatních proudů barokního divadla.

Přítom divergence určité divadelní kultury může mít dvojí charakter, a to buď opožďování, nebo předbínání v relaci k celkovému divadelnímu vývoji.

V případě lidového barokního divadla dochází u nás k výraznému odklonu od celkového evropského divadelního vývoje, a to vlivem specifických domácích společenských podmínek. Tento odklon má charakter opožďování; na rozdíl od ostatních evropských zemí lidová divadelní kultura se u nás dochovává až do počátku 19. století.

Takovouto divergenci je ovšem možno nazírat z různých úhlů pohledu. Pokusím se to ukázat na jiném příkladě.

Na počátku dvacátých let v době nástupu expresionismu jevil se subjektivní psychologický realismus jako regresivní tendence. Proto režisérské práce Kvapilovy a Borovy v těchto letech bývají kvalifikovány jako snaha obnovovat staré hodnoty. Nelze však do této linie mechanicky zařazovat i cíle, které v Brně na počátku dvacátých let sledoval Mahen v Komor-

ních hrách. Jestliže se tato divergentní tendence brněnské činohry jeví z hlediska centrálního pohledu jako regresivní, pak při bližším zkoumání brněnského divadelního vývoje poznáme, že subjektivní psychologismus byl nutným vývojovým stupněm, jímž muselo brněnské divadelnictví projít, kdežto v Praze byl subjektivní psychologismus hodnotou skutečně přežívající.

Považuji toto dialektické zkoumání divergence za velmi důležité, neboť jenom ono nám napomáhá ve správném ocenění divadelních jevů. Divergenci mezi tylovským divadelním programem dozívajícím v druhé polovině minulého století na českém venkově a divadelním programem radikálních demokratů je třeba vidět především v souvislosti s nerovnoměrností společenského vývoje na českém venkově a v Praze.

Velmi důležitou úlohu hraje otázka konvergence a divergence ve vztahu divadelního vývoje v centru k vývoji na obvodu (v Praze a mimo Prahu).

V tomto vývoji můžeme obvykle pozorovat neustálé střídání konvergentních a divergentních tendencí. Konvergentních tehdy, když divadla nalézající se na obvodu se snaží udržet krok s centrem divadelního dění, divergentních v tom okamžiku, kdy se programově vynoří tendence odklonit se dramaturgicky a inscenačně od centrálního vývoje, nebo v okamžiku, kdy k této divergenci nedochází intencionálně, nýbrž díky intenzivní koncentraci uměleckých hodnot.

Merhautovy teoretické postuláty na konci minulého století i Mahenovo dramaturgické úsilí o uměleckou svébytnost brněnského divadla na počátku dvacátých let patřily by spíše do první kategorie. Tyto divergentní tendence částečně prame-

nily z moravského regionalismu. Teprve v třicátých letech divergence moravských divadel, a tedy i brněnského, nevyplývala z pouhé intence, ale ze skutečnosti, že došlo k částečné stagnaci divadelního vývoje v Praze, a naproti tomu ke koncentraci pokrokových uměleckých hodnot v mimopražských divadlech, především na Moravě.

I když - jak nás o tom poučuje naše divadelní historie - většina vývojových popudů skutečně vycházela a vychází z pražského divadelnictví, nelze otázku divergence a konvergence nazírat pouze z centrálního pohledu a opomíjet přitom popudy, které přináší divadelní tvorba v okrajových oblastech. Když se před časem konala v Plzni konference o maketě dějin českého divadla po roce 1945, padlo nejvíce připomínek právě v tom směru, neboť vývojovým popudům přicházejícím z mimopražských divadel nebyla věnována náležitá pozornost.

Z toho všeho plyne, že ke skutečně plastickému a současně dynamickému zachycení vývoje můžeme dospět jen tehdy, když budeme permanentně zkoumat vzájemnou divergenci a konvergenci, a to jednak mezi domácím a zahraničním divadelním vývojem, jednak mezi jednotlivými divadelními proudy, přičemž se vlastní nositel vývoje, k němuž se ostatní domácí divadelní dění buď přiklání, nebo se od něj odlišuje, nemusí bezpodmínečně nacházet v centru.

JAN CÍSAŘ:

Hluboce souhlasím s dr. Obstem, že zatím jediné východisko, z něhož v metodologii historie umění můžeme poměrně bezpečně v naší tradici vycházet, je strukturalismus. Ovšem

v našem oboru - pokud jde o metodologii dějin divadla - je to velice složitý a velice ožehavý problém. Jak známo, ve Francii postavil vývoj proti sobě dvě větve strukturalismu: historickou a nehistorickou. Zejména výsledky bádání oné historické větve se nás velice úzce dotýkají, neboť tato větev se snaží strukturalistické postupy uplatnit i při zkoumání společnosti. Badatelé přináležející k této větvi vycházejí zčásti z Marxe, ale pokoušejí se nově ho interpretovat: proti koncepci hegelovské, proti koncepci substance a totality staví prostě strukturalizovanou skutečnost. Vyrovnat se s těmito novými postupy, to je pro nás velice podstatný a aktuální úkol.

Domnívám se, že musíme přijmout názor, že uplatnit historické hledisko znamená analyzovat strukturu určité historické situace. Ale tu pro mne jako historika divadla nutně vzniká otázka, kde tedy začíná ta struktura historické situace. Já si myslím, že to je opravdu kardinální otázka, protože divadelní historie musí prakticky analyzovat a zkoumat dva faktory: samotný fenomén divadla, který má svou vlastní vývojovou linii, a k tomu všechno, co k této vývojové linii přistupuje odjinud. Především společenské podmínky, ale i to, co vyplývá z faktu, že divadlo má styčné plochy s různými jinými druhy umění a filosofií atd. Proto také souhlasím s názorem dr. Obsta, že je třeba zkoumat divadlo pomocí komparativní metody, ale já bych šel ještě dál, než jde on. Myslím například, že nemůžeme jev moderního divadla vyložit izolovaně, bez přihlídnutí ke stavu moderního výtvarnictví, hudby, literatury atd. Jedině tak pochopíme, jak divadlo souvisí s vývojem v umění v určitých letech, a kdy tedy divadlo je na

žele vývoje nebo kdy se za ním opožďuje. Takže po mém soudu - a tím se vracím nakonec k tomu, čím jsem začal - otázka práce historika divadla je především otázkou zkoumání všech těchto souvislostí, které tvoří strukturu historické situace. To jest všech těch řad strukturálních, které se účastní na výstavbě určitého uměleckého druhu, ale zároveň i té historické situace pod ní.

JAN PORT:

Nejprve několik slov k pojmu "moderní". Je to takové pružné slovíčko. Je strašně těžké říci, co je moderní a nemo-
derní. Já si myslím, že každá doba chtěla být moderní a že každá doba svým způsobem úžasné pracovala, aby byla na úrovni světové. Když kdysi Šubert přinesl Oněgina a v jeho interpretaci se pak ten Oněgin teprve stal světovým repertoárem, to byl podle mne čin veskrze moderní, i když přišel do období, které předcházelo ono, pro něž si slůvko moderní vyhrazujeme. A podobných příkladů bych mohl uvádět více.

Jsem odchovanec pana profesora Fražáka, a ten vždy ří-
kal, že člověk se pořád učí. Tak já jsem sem taky přišel, abych se učil. Já se učím všude, u starých i u mladých. Proto si myslím, že na metodologii je snad možno se v určitém dobo-
vém okruhu dohodnout. Ale na druhé straně se domnívám, že v podstatě postup badatelský zůstává v základu stejný ve všech dobách. Podle mne je to problém velmi prostý. Nejdříve hledám určitou jednotlivost, ptám se, co to je, pak se roz-
hlížím po širším a širším okolí a ptám se, kde to je, a nako-
nec si kladu otázku, proč to je. A tendy mohu své zkoumání

shrnout v syntézu. Naproti tomu se mi zdá, že v rozporu s tímto přirozeným postupem se projevuje snaha tlačit a natlačit zkoumané jevy do předem hotové koncepce.

A pak ještě nemohu souhlasit s tím, že se stále tak opomíjí srovnávací metoda, která je velmi, velmi důležitá, jak se můžeme poučit ze zkušeností historiografie umění.

Mý musíme vždy hledat nejprve elementární základní prvek a od něho vycházet k tomu, s čím se nějak spojuje a tvoří vyšší celek, a teprve potom se může dostavit správný výsledek. Není možno zjednodušovat celý problém tak, jak se to děje v našich Dějinách, že například jenom z faktu zákazů určitých obřadů odvozujeme celou prehistorii našeho divadla. Myslíme, že by se tu přece jenom mělo přihlížet k tomu, že ty zvyky, o nichž se říká, že jsou izolovaným zjevem, nebyly jenom českou záležitostí. Vezměme v potaz například objevy numismatiků: V různých pokladech, které se nacházejí na různých místech u nás, objevují se četné antické mince, na druhé straně je známo, že se v určité době dostává na Krétu cín a ten cín pochází ze Španělska a z Krušných hor. Bylo tu tedy pořád nějaké spojení. Mý jsme například prodávali do ciziny otroky, takže ve Španělsku si postavili celou gardu z otroků pocházejících z Čech. A byli tady také Keltové se značně vysokou kulturou. Takže můžeme z toho dedukovat jedno: řada věcí nás snad napojovala na antickou kulturu.

Mám velikou radost, že nyní prof. Václav Černý vyslovil názor, že antický mýtus má skutečně vazbu i k našemu divadlu, že běží pořád pod evropskou kulturou jako podhoubí a že konečně i například Mastičkář odtud roste.

Nakonec chci ještě přičinit poznámku k tomu, že se i

v našich Dějinách všecko divadelní dění převádí na práci. Samozřejmě, že při práci, při tom rytmu se nějak vytváří duchovní svět člověka. Ale přece jenom, když někdo pracuje, nemůže hrát divadlo.

Pro mne základní věci u divadla je úžas nad záhadami, které tu jsou, nad záhadami života a smrti. To spíš tu existuje vztah k iniciačním slavnostem než k práci. Protože tak jako tyto slavnosti vztahuje se divadlo k nejpodstatnějším a posledním věcem člověka. A tyto věci nemají s prací tak dalece co dělat.

Na druhé straně je divadlo víc záležitostí klidu, odpočinku, a má bliž než k práci k zábavným sedánkám, jako jsou přástky, besedy při setmění, kdy se ženy sesedly, aby draly peří a přitom poslouchaly různá vyprávění. Jako jsou táboráky, při nichž se povídá o různých zkušenostech z lovu, ty zkušenosti se předvádějí a koná se příprava pro lov, tedy pro tu vlastní činnost. Ono se všecko nedá aplikovat jenom na práci, jsou tu přece jenom ještě hlubší podstaty lidské, které jsou věčné, a z nich se rodí divadlo.

JAROSLAV POKORNÝ:

Diskusi o metodologii dějin divadla považují za tím aktuálnější, že práce na Dějinách českého divadla postupuje k novějším obdobím, v nichž jsou úkoly složitější nebo jiného řádu než v počátcích.

V souvislosti s tím vzniká základní otázka: jaká je objektivita našeho nynějšího divadelního dějepisectví?

Klade se tím spíš, že ji nedávno vehementně vyslovil

svými polemikami proti Kabinetu dr. Träger. Mohu jen opakovat, co jsem mu v osobní písemné diskusi před prázdninami napsal: Nenamlouvejme ani svým štenářům a studentům, ani sami sobě, že jsme kdokoliv objektivní v přesném slova smyslu schopní. Zásadu psát "sine ira et studio quorum causas procul habeo" citují svorně v pohnutém tremolu jako základ svého řemesla všichni historici už bezmála dvě tisíciletí, ale přitom všichni vědí, že Tacitus, který ta okřídlená slova napsal, byl ve své dějepisické praxi snad dosud nejnápadnější příklad pravého opaku jako podjatý straník. Není náhoda, že tolikrát v dějinách historici profesí byli zároveň praktičtí politici nebo svou činností teoretiků do politiky porůznu zasahovali: Palacký, Thiers, Mommsen, konečně Marx se sám charakterizoval za historika především. A abych nechodil daleko: mnozí z nás, kteří jsme v posledních desetiletích spoluvytvářeli českou divadelní teorii, ať už dobře nebo špatně, jsme nebyli nebo dosud nejme "katedroví teoretici", nýbrž zároveň divadelní praktici a v různých veřejných funkcích, publicistice atp. politici v oblasti divadla. Tedy straníci určitých koncepcí.

Jako marxista jsem ovšem přesvědčen, že objektivní pravda existuje a že je postupně poznatelná. Ale taky vím, že metody a kritéria alespoň do určité míry podmiňují výsledný soud, a že za dnešního stavu u nás tedy musí docházet k rozporům v metodice i v konečných výsledcích zkoumání mezi jednotlivými autory. Pracovní konference, jak ji Kabinet naplánoval, může konfrontovat rozdílná stanoviska a může vymezit styčné body, které spojují badatele určité epochy na daném stupni vývoje disciplíny. Myslet si, že můžeme vypracovat jednotnou (nebo víceméně jednotnou) metodiku pro všechny,

by byl idealismus: Buď by z toho pošel bastard, nebo by to implicitně částí pracovníků restringovalo svobodu projevu. Pokládám za plodnější připustit mnohost metod a názorů, konflikt mezi nimi a vzájemnou kritiku.

Vyšli jsme z různých společenských stanovisek a různého estetického školení. Máme různý vztah k různým uměleckým školám, ať už jako teoretici nebo zároveň jako praktičtí divadelníci. Kabinet a jeho práce jsou přímým dokladem toho: těžiště tvoří Žáci Mukařovského anebo jejich Žáci. Reálným úkolem tohoto pracoviště je tedy vytvářet sobě vlastní metodiku, ponechat ostatním, aby si vytvářeli také svoji, a konfrontovat výsledky. Konečně víme, že i mezi těmi, kteří jsou členy nebo spolupracovníky Kabinetu, vznikaly a vznikají názorové konflikty, i když zhruba patří k téže škole.

Je však třeba ve výkladu látky a v hodnoceních usilovat o základní rozlišení: vykládat zkoumaný jev z hlediska jeho vlastních tendencí. Vykládat jej zároveň z hlediska tendencí jeho doby: tedy začlenit do kulturní (pojem "kultura" tu беру v Gramsciho širokém výměru) atmosféry doby. A zhodnotit jej konečně z hlediska našich stanovisek. Tedy vyvarovat se dvou základních chyb, ke kterým dochází: buď se vykládají historické jevy z hlediska vlastní doby, ideologicky, programaticky (budu-li měřit středověké umění metrem klasicismu, dospějí jen k nesmyslům), anebo se naopak zůstane jen u výkladu z hlediska autorovy doby, a pak se nutně zabředne od objektivitu do bezbarvého objektivismu a výsledek je amorfní, pasívně popisný pozitivismus.

K jednotlivým problémům:

1) Zásadně považují za správné vymanit divadelní histo-

riografii z dosud často převažující historie dramaturgie (tedy: literární historie) a doprovodem povšechných informací o ostatních elementech divadelního dění. Divadelní dějiny jsou dějiny jevištního umění po všech jeho stránkách, a musí se proto zkoumat vztahy mezi všemi jeho jednotlivými komponentami a faktory. Je třeba zkoumat na konkrétních případech a procesech dějinného vývoje nejen vztahy mezi textem (respektive partiturou) a jevištní realizací, ale i vztahy mezi dramatem a ostatními literárními žánry dané periody, vztah operní kompozice k ostatní hudbě (to se týká i díla jednotlivého spisovatele nebo skladatele pro jeviště a jeho ostatního díla). Dále vztahy mezi scénografií a ostatními výtvarnými uměními, včetně vztahu mezi stavbou divadelních budov a ostatní architekturou. (Národní divadlo by nepochybně bylo technicky, a tedy i inscenačními možnostmi mnohem lepší, kdyby dobová architektura bývala dbala víc na funkčnost prostorů než na reprezentativnost fasády a výzdoby prostor pro publikum.) Vztahy mezi koncertním, popřípadě chrámovým zpěvem a dramatickým pěvctvím; vztahy mezi tancem vůbec (i rituálním a společenským) a tancem v divadle. Vztahy a vzájemné působení mezi divadelní publicistikou (od recenzí přes programy až po vědu) a dobovými estetikami nebo kritikou literární, výtvarnou a hudební, které bývají zpravidla v daném okamžiku fundovanější.

A je samozřejmě nejpodstatnější podávat rozbor vzájemných vztahů všech těchto i jiných prvků uvnitř divadla samého, proměnlivost jejich vzájemného působení a jejich hierarchie. Sem patří zároveň analýza, nakolik kdy teorie a publicistika byly zobecněním praxe, jak kdy naopak působily na

praxi, nakolik u jednotlivých umělců byly shrnutím jejich zkušeností, nakolik programem a nakolik jejich teoretické projevy byly v souladu nebo v rozporu s jejich vlastní praxí (to poslední je například charakteristické u Hilara a u E.F. Buriana).

2) Podrobněji než dosud je také třeba rozpracovávat společenské otázky divadla. Tím nemyslím jen podmíněnost nadstavby základnou (tedy dochází mnohokrát k mechanickým odvozováním a krátkým spojením, která vytykal už Engels Mehringovi). Jde mi o vztah divadla k společenským programům a proudům doby, o jeho sociální postavení (a postavení jeho tvůrců) v určitém společenském kontextu, o jeho postavení a někdy přímou, vyhraněně politickou funkci jeho celku; ale také o rozdíly mezi postaveními různých divadelních žánrů. (Opera například mívá společensky výlučnější postavení proti činohře, postavení singspielu a operety charakterizuje už vžitě žargonové označení "lidovka", máme tu i paradoxy typu: meziválečná avantgarda byla komunistická nebo silně levě orientovaná, ale její publikum byli intelektuálové a jen v malé míře dělníci; z poslední doby víme, že úspěch scén "malých forem" se opírá o určité vrstvy publika atd. Chybí nám sociologie obecně a analýza návštěvnosti a příčin jejich proměn.

Další zanedbávaná otázka je organizace divadla: ať jednotlivých divadel nebo divadelnictví jako celku. S tím souvisí i otázka ekonomie divadla, otázka divadelního zákonodárství, otázky cenzury, provozní otázky. Podstatné je, jakou funkci určitá společnost (přesněji: určité vrstvy společnosti) divadlu přikládá nebo přímo ukládá, z jakých důvodů je to či ono divadlo s takto vytyčovaným posláním v souladu nebo

v protikladu. Sem patří jak rozbor vlivu publika na témata a výrazové prostředky divadla, tak rozbor vlivu divadla na smýšlení obecnstva a vývoj jeho vkusu. Tedy: nerozbírat jen artefakt sám, nýbrž ve vztahu k společenskému ohlasu.

Vztah mezi divadlem a cenzurou nemá platnost jen pro posouzení společenských idejí, které divadlo vyslovuje nebo chce vyslovovat, ale i pro poetiku divadla: opozice divadla a úhyby před cenzurou vedou divadlo k jinotajům, k symbolům, hyperbole, parodii a k jevištní praxi, která akcentuje jiné složky než text, aby se mohla vyslovit. Rovněž skladba obecnstva je i určitý estetický faktor: neonaturalismus a neo-realismus padesátých let u nás nelze mechanicky svádět na politický tlak Ždanovovských koncepcí: divadlo usilovalo o proměnu společenské skladby obecnstva, a vycházelo tedy vstříc jeho kulturním zkušenostem volbou témat a výrazových prostředků.

3) Vyjma speciálně zaměřených prací zatím většinou zůstává mimo historiografický zřetel divadelní technika, kterou nelze redukovat jen na platnost pasívního nástroje: má vliv i na divadelní styl. Nejen v tom smyslu, že inscenátoři jsou i ve své estetice vázání vybavením svých scén (odlišná je situace kamenného divadla, odlišná situace kočovného, hrají tu roli provozní i ekonomické možnosti, i když leckdy právě tady "in der Begrenzung zeigt sich der Meister"). Ale například poslední fáze iluzionistického divadla, naturalismu a impresionismu (viz Kvapilovu práci se světlem) v jejich nejdokonaljších vydáních by nebyly bývaly možné bez Edisona, experimenty avantgardy bez filmu a reprodukované hudby, scénická mašinérie (i jen otáčivé jeviště, pohyblivá podlaha atp.) za-

sáhla nejen do inscenačního slohu, ale také do kompozice dramatu; a stačí porovnat například Burianův-Kouřilův Theatergraph, uskutečňovaný s pouhou 16 mm kamerou na černobílý film, s Laternou magikou, nerealizovatelnou bez složitých aparatur. Kapitolou toho druhu jsou i možnosti, které dal operní partituře teprv magnetofonový pásek (elektronika nebo konkrétní hudba) nebo rozšíření barev orchestru elektrofonikou.

4) Podrobnějšího rozpracování než dosud si žádá začlenění českého divadla do mezinárodního kontextu.

Jde tu především o otázku německého divadla, zvláště v Praze. Jsou tu dramaturgické výpůjčky i estetický vliv na české, tehdy bilingvistické publikum. Je tu fakt německého herectví mnoha obrozenců a dialektika vývoje: nacionálně šli proti Němcům, umělecky z nich v mnohém žili. Bilingvistická jevištní aktivita může jediná plně osvětlit zjevy, jako byl Josef Jiří Kolár, před první světovou válkou František Zavřel a v současnosti Valtr Taub, který se z německého herce přeorientoval na herce převážně českého. Je tu významné založení Klubu českých a německých divadelních umělců ve třicátých letech. Celý vztah českého a německého divadla je třeba rozebrat a osvětlit nejen z hlediska českého divadla, ale taky proto, že i z hlediska německých divadelních dějin je velmi důležitý.

Je tu vztah české avantgardy k francouzské a ruské. A problém Stanislavského - od zájezdu na začátku století až po katastrofální uplatňování jeho tezí a již nikoliv originální praxe v padesátých letech u nás.

Je tu otázka repertoární volby z cizí dramaturgie v růz-

ných obdobích: působila na domácí dramatiky, ale taky na inscenační styl. Často překlad nebo adaptace suplovaly původní produkci při vyslovování ryze domácích tendencí.

Jde tu konkrétně o působení našich umělců nebo i celých souborů na zájezdech do zahraničí, mezinárodní postavení československé scénografie, divadelní teorie a podobně. Nehodlám tím sklouzávat do oblastí pouhé bibliografické registrace ani do "vlivologie" ve smyslu pasívní receptivity. Ale historiografie tu má nepopíratelná manka. Důležité je: vysledovat tyto skutečnosti, definovat, co z úhrnného komplexu dané zahraniční divadelní kultury bylo vtělováno do české kultury, s jakým ohlasem v našem obecenstvu a jakým působením na domácí divadlo a jaké to mělo příčiny. Určit, jaký význam a jakou platnost mělo dílo inspirátora ve své vlasti, jak - třeba i velmi odlišně proti svému původnímu smyslu - se uplatnila tato inspirace u nás, jak byla u nás přetvořena a popřípadě i znětvořena a jaký to mělo další dosah. Obdobně v případě zahraničního ohlasu a působení našeho divadla je třeba zkoumat, nejen co z našeho divadla získalo na těchto fórech úspěch nebo utrpělo neúspěch, ale také proč k tomu došlo, i z hlediska vnitřní kulturní situace hostitelské země.

MILAN OBST:

Dovolte, abych malou poznámkou reagoval na diskusní vystoupení doc. Císaře, ne ve smyslu repliky, ale spíš ve smyslu souhlasu s myšlenkami, které on tady nadhodil, neboť myslím dokončil leccos z toho, co já jsem jenom naznačil. Klasický strukturalismus, zaměřující se na lingvistickou oblast

a oblast různých estetických jevů, je skutečně něco jiného než strukturalismus dnešní, který umožňuje nový metodologický přístup a otvírá nové možnosti výkladu uměleckého díla. A to právě proto, že mu jde nejen o struktury jednotlivých druhů uměleckého vyjadřování, ale i o strukturu, jak říká Císař, historické situace jako takové.

Svým vystoupením chtěl jsem mimo jiné podpořit i názor, že metodologie je historicky proměnlivá záležitost. V tom smyslu také nesouhlasím s dr. Portem, který prohlásil, že badatelský postup v podstatě zůstává stále stejný a že jde jen o to vysvětlit jevy z hlediska "proč to tak je". Já si myslím, že hledisko tohoto typu badatelského přístupu bychom mohli označit za deterministické a postavit proti němu princip, který klade otázku, "k čemu to slouží", neboli akcentovat hledisko řekl bych intencionální. Toto metodologické hledisko k nám dnes přináší fenomenologická estetika a filosofie. Nemohu tyto teorie rozvádět, připomínám je tu jenom proto, že takové nové metody provokují naše myšlení o metodologii a že se rentuje o nich uvažovat a klást otázku po možnostech jejich aplikace v našem oboru, v našem prostředí vědeckém.

Myslím, že bychom dál nepokračovali dobře, kdybychom se neshodli na interpretaci citovaného výroku Mukařovského o moderním divadle. Mukařovský totiž netvrdí, že moderní divadlo je soubor protikladů. Jde asi o to, že Mukařovský proti starým typům uměleckého vyjadřování, které se jeví jako syntéza určitých prvků, poukazuje na moderní tvar, v němž umělec záměrně vytváří vnitřní protiklady, přičemž protiklad chápe ve významovém smyslu jako základní stavební prvek této struktury.

ry. To je zásadní rozdíl; kdybychom tu Mukařovského myšlenku chápali zjednodušeně, pak samozřejmě platí pro všechny epochy a najdeme doklady k ní všude. Uvedený výrok vystihuje však zásadní rozdíl mezi starým a moderním uměním. Divadelní dílo se jeví ve světle tohoto výroku jako dynamická struktura, jako struktura, kde se záměrně budují protiklady ve smyslu kontrastu významového atd. Rozborem principiálních vlivů i tady bychom to třeba bez nějaké přípravy mohli dokumentovat.

Stavěl-li jsem se za tuto definici, stavěl jsem se současně za toto její pojetí. Myslím si, že tento objev, toto Mukařovského pozorování je velice instruktivní právě v metodologickém smyslu a že je možno se o ně opírat do doby, než dojde k nějaké dokonalejší interpretaci moderního umění.

JAN RAK:

Myslím, že historik divadla si mimo jiné musí také klást otázku, jaký vztah mají jednotlivá umění k sobě. Historie nás totiž poučuje, že ne vždy byl řekněme rozkvět výtvarného umění paralelně provázen rozkvětem umění literárního atp. Například, abych mluvil konkrétně, v druhé polovině 19. století, v tomto důležitém období našeho národního života, se do popředí dostává umění divadelní, a to do značné míry zásluhou operní tvorby Smetanovy, kdežto například umění výtvarné se tehdy nedostává na takovou výši. Jindy, v jiné historické periodě, je zase na špici umění výtvarné nebo literatura, a divadlo zůstává někde vzadu. Když se zamyslíte nad touto problematikou, sami jistě přijmete na to, že toto je jedna ze zá-

kladních otázek, které si historik, zabývající se divadelním uměním určité periody, musí klást.

Dále bych chtěl ještě upozornit na problém pro studium dějin divadla velmi důležitý, na problém zkoumání tzv. sociologie divadla. Je velmi zatěžko za použití dosavadních dostupných nám prostředků vyzkoumat, jaký má dílo vhlás, jaká vůbec je účinnost a působnost uměleckého díla na publikum. Pokud jde o minulost, nejsou nám tyto prostředky nic platné. Zde se můžeme opírat jen o kusé informace a určité analogie. Ale patrně bude někdy možné tuto otázku poměrně více prozkoumat z hlediska současného publika. A tady bychom měli dělat více, než děláme, a využít tu například i jistých poznatků teorie informace.

TOMISLAV VOLEK:

Myslím, že určité zkušenosti pracovní a poznatky z oboru muzikologie měly by být brány v úvahu i teatrologi a naopak. Chtěl bych to ukázat na problému korelace národního a internacionálního významu divadla. Skutečnost, že české divadlo činoherní v těch podmínkách společenských, v kterých vznikalo, těžko pronikalo do zahraničí, měla po mém soudu vliv na to, že se vývoj českého divadla vůbec sleduje především v nacionálním kontextu. V muzikologii, vzhledem k internacionálnímu charakteru hudby, se v mnohem výrazněji míře uplatňuje internacionální hledisko.

Chtěl bych uvést dva příklady. Jeden příklad se týká hodnotících kritérií. V Dějinách českého divadla mají být pochopitelně vyzvednuta díla českých autorů, která přesáhla

hranice Čech, byla provozována za hranicemi a bylo tam na ně pozitivně reagováno. Takovými díly jsou například melodramata Bendova. Vyplynulo z organizace prvního svazku a z jiných ještě příčin, že tento velice úspěšný projev české kulturní tvořivosti se v Dějinách mihne skutečně na jedné řádce, aniž by ta díla byla alespoň jmenována. Zřejmě tam nebyla takové kapitola, původní záměr byl trochu jiný, neblaze to také poznamenala snaha koncentrovat pozornost především na to, co se děje doma, v hranicích naší země. Protože jinak by například Mysliveček vystoupil do popředí jako významný zjev. Jen uvažme: tady se objevuje autor, který opustí lokální poměry, v nichž se nemůže uplatnit, a uplatní se právě ve sféře italské opery v Itálii, tedy ne někde v provincii, ale v samotném centru hudební kultury tehdejšího světa. Z toho vyplývá, že to musel být nějaký pan autor. Je také veliká škoda, že není v Dějinách čtenáři dáno na vědomí, jak třeba tito dva jmenovaní čeští autoři velice působili na jiného mistra, který je světově uznáván a řazen na špičku, na Mozarta. Nevím, jestli se do té doby vyskytuje v dějinách českého divadla jiné dílo, které by mělo takovou mezinárodní, i před dějinami se osvědčující hodnotu. Mělo být tedy dílo Bendovo a Myslivečkovu i patřičně oceněno, bohužel, nic takového se nestalo. Je to varovný příklad, na kterém bychom si měli uvědomit, že je velice naléhavé překonat nějak tu diskrepanci hledisek a tu institucionální rozdělenost atd. mezi našimi dvěma obory, teatrologií a muzikologií.

A pak ovšem nutně i kapitoly, které jsou v tomto díle věnovány hudebnímu divadlu, vycházejí takřka ze všech hledisek hůř než kapitoly o divadle činoherním, o divadle bez hud-

by. Já se tady musím dotknout případu kapitoly o italské operě v Čechách, což prosím neberte jako kritiku osoby Hachovy. Ve chvíli, kdy se rozdělovaly úkoly a Hach byl postaven před úkol napsat pro Dějiny tuto kapitolu, nebyl tady asi nikdo vhodnější. Ale když dílo prakticky po deseti letech vyšlo, ukazuje se výsledek jako neuspokojivý. Dotyčný autor nepracuje sám na tomto poli, nepodniká žádný samostatný výzkum, je prakticky ve všem odkázán na literaturu a nadto pracuje s literaturou velice starou. Chtěl bych upozornit na to, že oblast italské opery, vzhledem k tomu, že tento útvar takřka dvě století ovládal Evropu, má dnes obrovskou literaturu, obrovské edice, knihy, kde se pojednává o inscenační stránce věci atd., a to se do této kapitoly vůbec nepromítlo, protože autor jaksi zůstal na bázi práce Helfertovy. To znamená: zůstal na bázi práce padesát let staré, používající určitou terminologii, určité hodnotící soudy, které dnes jsou absolutně passé. Užívá například termíny "benátská škola" a "neapolská škola" a tak dále, ale to jsou termíny překonané, které, používají-li se dnes vůbec, pak leda v uvozovkách, aby se vyznačilo, že se pracuje s určitým konvenčním označením, po léta běžným, které ovšem už dnes jaksi postrádá zdůvodnění atd. I tímto výběrem termínů je tento text starý, neodpovídá úrovni, která byla ve zkoumání otázky ve světě dosažena; že u nás je to zanedbáno, není omluvou. A pak i díla, která jsou tu vyzvednuta, určité osobnosti nebo určitá údobí, to všechno je hodnoceno velice nepřesně, neboť veškeré hodnocení vychází ze starých hledisek, která dnes neobstojí.

Pokud bych měl první svazek Dějin českého divadla, ke kterému chovám veškerou úctu, kriticky hodnotit jako celek,

chtěl bych říci, že tato práce je poznamenána do jisté míry dobou, ve které byla zahájena, těmi padesátými lety. V díle je přemíra ideologizování, což souviselo s určitým ideologickým postojem, a nikoliv s určitou metodou v určitém oboru. Proto se tak velice například zdůrazňovalo hledisko třídního boje. Já jsem měl i určité nesrovnalosti s redakcí nad některými pasážemi textu, protože mi tam byl imputován jistý výklad, výklad, který se na celou věc díval takřka výlučně z hlediska, jak daný jev obráží třídní rozpory, prostě jak to fandí potlačovaným vrstvám českého lidu. V tom je určitá jednostrannost i v terminologii, i v hodnotících soudech těchto Dějin. Ovšem přece jenom jak šla léta, mohlo se to trochu odbourat a opravit, a dílo dostalo se tak koneckonců do tvaru, za který není nutné se stydět.

Na závěr bych chtěl přikročit ke sféře otázek, kterou považují za nejdůležitější. Domnívám se, že je načase, abychom po metodické stránce vyšli nad onu metodu, která byla například uplatněna v těchto Dějinách, a patrně i nad způsob, kterým se jinak zatím v teatrologii pracuje, nad metodu, která v podstatě se nijak neodlišuje od metody pozitivistické historiografie, kde rozhodují určitá pragmatická stanoviska atd., kde však naprosto chybí vyšší zřetele, zobecnění, hlediska, jaksi ta vyšší perspektiva dějin. Asi na dvě nebo na tři otázky, které je nutno už řešit, bych chtěl upozornit.

První problém: když se setkává divadlo s hudbou, aby vytvořily společný útvar, vstupují i hudba, i divadlo do tohoto spojení v určité fázi svého vývoje, a teď se v jednom díle spojí - ať to jde dohromady nebo ne - určitým způsobem. Ten způsob vypadá jinak, když k tomuto aktu dojde v Itálii, kde

jsou komponisté, kteří něco umějí, kteří umějí vystavět velikou hudební větu, a tedy vystavět i velikou zpěvní větu, árii atd., a jinak, když k tomu setkání dojde v Čechách, kde skladatel dokáže udělat osmitaktovou periodu, ale pak s tím tématem neumí třeba už vůbec nic jiného udělat, neumí je rozvinout atd. Vzniká otázka jaksi na pomezí teatrologie a muzikologie, jak se vliv toho, že skladatel je nucen komponovat na určitý text, vyjádřit určitou dramatickou situaci, promítá do dalšího vývoje hudby. Existuje jedna vynikající studie, která ukazuje prostřednictvím stylového rozboru, jak postupuje skladatel v období, kdy už hudba disponuje takovými výrazovými prostředky, už je tak rozvinutá, že on se může pokusit vyjádřit hudebně dramatickou situaci, na rozdíl od skladatelů období staršího, kdy šly paralelně vedle sebe a nezávisle na sobě dějová stránka divadla a stránka hudební. Tuto otázku, jak se nutnost vyjádřit určitou divadelní situaci v různých dobách promítá do dobového hudebního myšlení, jak poznamená stylovou stránku hudby atd., a jiné podobné otázky je velice načase řešit, protože tím se i teatrologie povznese nad sféru tradiční heuristiky - tehdy se hrálo to a to, napsal to ten a ten, mělo to tolik a tolik jednání, dívali se na to lidé ti a ti.

Je nutno také myslím dojít k ještě vyšším hlediskům. Zde bych chtěl upozornit na jedno, a to na hledisko antropologické. Zazněla tady otázka, co je to vůbec divadlo, proč vlastně lidé dělají divadlo. Toto je skutečně nejpodstatnější otázka v této sféře a je zpotřebí pro nás pro všechny ji zodpovědět, stejně jako je třeba ujasnit si, co je hudba a proč je hudba, proč si lidé vytvořili hudbu atd. Protože teprve odpo-

věd na tuto otázku dává bázi pro celkovou koncepci dějin divadla. Dějiny českého divadla, které jsou zde předkládány, byly psány z hlediska sociální funkčnosti divadla, do čehož se promítá i určité ideologické stanovisko atd. Převažuje v nich tedy funkční zřetel, zatímco není dotažen třeba zřetel strukturální. A teď uvažme, že se v poslední době prudce rozvíjí kulturní antropologie, na jejíž bázi vznikají celé vědecké školy, které pak zkoumají určité fenomény lidské kulturní aktivity po stránce funkční, a školy, které je zkoumají po stránce strukturální. Bylo by namísto pokusit se zasedit problematiku divadelnickou do tohoto komplexu vědního. Tu konfrontaci je třeba udělat.

Chtěl bych v té souvislosti upozornit na znamenitou stať prof. Patočky v časopise Divadlo, věnovanou práci reprezentanta filosofické antropologie Gehlena. Jan Patočka si tam jako filosof položil právě otázku, kterou si divadelníci zatím nekladou, proč má člověk divadlo, proč si je vytvořil. Gehlen z určitých svých hledisek tuto otázku nadhodil a Patočka z toho dovozuje, že bychom se měli zamyslet nad tím, že zatím celkový výklad dějin i kulturní praxe vychází jen z výrobní praxe člověka, člověka pochopeného jakožto živočicha, který vyrábí pracovní nástroje atd. To je to, nač tady narážel pan doktor Port: že se totiž vývoj divadla pořád vztahuje k práci a převádí na práci a že je nutno jaksí jít od té práce dál, k vyšším sférám života člověka. A Patočka říká: co když je ještě jiná potřeba člověka, která není tak ryze utilitární, jako je výroba pro reprodukci sebe samotného, sféra, v níž člověk přesahuje sebe sama, tedy výron té aktivity, té energie lidské, která jinak nemůže dojít uplatnění než ve

sféře gestické, jak on to, nemýlím-li se, nazývá. Domnívám se, že toto je skutečně klíčová otázka.

ZDENĚK SRNA:

Když zde včera padl návrh, abychom rozšířili téma diskuse na obecnější problémy divadelněvědné, bránili jsme se tomu, pochopitelně. Ovšem průběh celého zasedání - ten nedostatek času, který nás tísní, i skutečnost, že některé připravené příspěvky nemohly být přečteny - ukazuje, že problematika, kterou jsme otevřeli, je velmi široká. Ukazuje se, že i když nám jde především o metodologii dějin českého divadla, je třeba se zabývat nejenom otázkami vývoje českého divadla, ale otázkami vývoje divadla vůbec.

My se těmito otázkami musíme zabývat ovšem jak ve vztahu k historii, tak ve vztahu k teorii, neboť tu existuje velmi úzká spojitost, tak úzká, že lze říci, že se tyto disciplíny vzájemně prostupují.

Já jsem se teď začal věnovat zkoumání historického vývoje metod divadelněvědných od momentu, kdy se divadelní věda začala formovat jako věda. Ty začátky jdou z historie, historie je tedy základním východiskem. Ovšem pro historický výzkum bylo třeba si postavit určité teoretické postuláty, ale pokud tyto teoretické postuláty byly postaveny výlučně a pouze k tomu, aby bylo možno pracovat v historii, v historiografii divadla, ukázaly se jako nedostatečné. Dnes vzniká paradoxní situace, kdy na jedné straně vycházejí Dějiny českého divadla, a přitom na druhé straně nám teorie zůstala stát přece jenom poněkud stranou. Mám pocit, že historie jde jed-

ním směrem a teorie druhým. To není dobrý stav. Protože přímo tady, na přednesených referátech, na celém zasedání vidíme, že chceme-li se zabývat otázkami historickými, nutně musíme řešit základní otázky teoretické. Metodologie není, pokud nehovoříme přímo o metodách, jenom otázka historiografie, je to otázka celého oboru. Metodologie má přinášet do historiografie vždycky vyšší teoretická hlediska. Právě metodologií se teorie realizuje v historii.

III.

K PROBLEMATICE SLOHOVÉHO VÝVOJE DIVADLA

Referát :

ADOLF SCHERL:

Někclik poznámek k pojmu "styl" v dějinách divadla

Nelze říci, že by si autorský kolektiv Dějin českého divadla byl od počátku jasně uvědomoval, jaké metodologické problémy bude musit při práci na tomto díle řešit. Přečetemeli si dnes, po více než jedenácti letech, projekt Dějin, jak jej roku 1957 pro časopis Divadlo stručně zpracoval Vledimír Procházka, vidíme, že hlavním cílem tehdy bylo především vyplnit bílá místa v obrazu české divadelní minulosti a odhalit začlenění proudu české divadelní tvořivosti do totality dějinného vývoje národa. Ve svých důsledcích však takové vymezení základního úkolu s sebou nutně přinášelo řadu zcela nových úkolů nejen heuristických, ale i koncepčních.

Z metodologické problematiky, která se při práci na Dějinách před námi objevila, vybírám pro svůj referát problém stylu, přesněji řečeno problém tzv. dobového stylu, to jest stylu určité epochy vývoje národní divadelní kultury. Ne tedy problematiku stylového rozboru divadla vůbec, z níž nutně pocháám mnoho nepovšimnutého (například problematiku indivi-

duálního stylu). Přitom si naprosto netroufám ani takto omezený problém probrat ze všech podstatných aspektů. Půjde skutečně jen o několik poznámek k tomuto problému.

Pojem "styl" je v určitém smyslu vrcholnou kategorií historiografie jakéhokoli uměleckého oboru. Příslušnost k dobovému stylu je základním kritériem pro zařazení díla do vývojové periody. Na tomto předpokladu byly budovány všechny velké přehledné práce o dějinách divadelního umění z posledních let, důsledně například Kindermannovo dílo Theatergeschichte Europas nebo Moussinacovo Le théâtre des origines à nos jours. Tento přístup k materiálu byl ovšem připraven monografickými pracemi o jednotlivých stylových periodách, jako například byla Borchardtova kniha Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance z roku 1935 nebo řada časopiseckých i knižních studií Richarda Alewyna o divadle barokním. V divadelní historiografii socialistických zemí, která zdůrazňuje přirozené začlenění divadelního vývoje do obecně historického procesu, nebyl dosud tento přístup uplatněn důsledně. Nejen Mokulského Istorija zapadnojevropejskogo teatra, ale i ještě první svazek rumunských divadelních dějin opírá se v podstatě o obecně historickou periodizaci a obě tato díla stylové kategorie uplatňují jen druhotně nebo na stylové zařazování jednotlivých jevů rezignují. Divadelní věda v těchto zemích po této stránce zřetelně zaostává nejen za historií výtvarných umění, ale i za literární historií, jak o tom svědčí například stále větší zájem o komparatistické propracování představ o základních epochálních slozích v současné slavistice, projevivší se i na třech posledních slavistických kongresech. Tato vzrůstající pozornost

duálního stylu). Přitom si naprosto netroufám ani takto omezený problém probrat ze všech podstatných aspektů. Půjde skutečně jen o několik poznámek k tomuto problému.

Pojem "styl" je v určitém smyslu vrcholnou kategorií historiografie jakéhokoli uměleckého oboru. Příslušnost k dobovému stylu je základním kritériem pro zařazení díla do vývojové periody. Na tomto předpokladu byly budovány všechny velké přehledné práce o dějinách divadelního umění z posledních let, důsledně například Kindermannovo dílo Theatergeschichte Europas nebo Moussinacovo Le théâtre des origines à nos jours. Tento přístup k materiálu byl ovšem připraven monografickými pracemi o jednotlivých stylových periodách, jako například byla Borchardtova kniha Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance z roku 1935 nebo řada časopiseckých i knižních studií Richarda Alewyna o divadle barokním. V divadelní historiografii socialistických zemí, která zdůrazňuje přirozené začlenění divadelního vývoje do obecně historického procesu, nebyl dosud tento přístup uplatněn důsledně. Nejen Mokulského Istorija zapadnojevropejskogo teatra, ale i ještě první svazek rumunských divadelních dějin opírá se v podstatě o obecně historickou periodizaci a obě tato díla stylové kategorie uplatňují jen druhotně nebo na stylové zařazování jednotlivých jevů rezignují. Divadelní věda v těchto zemích po této stránce zřetelně zaostává nejen za historií výtvarných umění, ale i za literární historií, jak o tom svědčí například stále větší zájem o komparatistické zpracování představ o základních epochálních slozích v současné slavistice, projevivší se i na třech posledních slavistických kongresech. Tato vzrůstající pozornost

s marxistickým pojetím vyvoje jako střetávání protikladných tendencí v jediné společenské i umělecké struktuře. Pokusím se poukázat na některé nutné korektury v pojetí pojmu "styl" v jeho obecném, významu i v jeho speciálnějším významu divadelněhistorickém.

Za prvé, je podle mého názoru nezbytné ujasnit si historicky proměnlivou funkci slohu v sémantické výstavbě divadla. Durdíkovské pojetí slohu jako pouhé příbuznosti forem, jako souboru pravidel formální jednoty, absolutizuje jednu stránku slohu a jednu jeho funkci - zajišťovat estetické působení díla. V podstatě nedovoluje pokročit nad pouhý popis systému výrazových prostředků. Dnes je již obecně známo, že styl není pouhý rezultat úsilí o esteticky působivou jednotu, ale že tato záměrná organizace všech složek umělecké struktury má také aktivní úlohu sémantickou. V oboru divadla patří tento poznatek dnes k běžné výzbroji každého divadelního kritika. Rozbor sémantické úlohy uměleckého slohu je současně jedním z naléhavých úkolů teorie.

Tuto otázku lze pochopitelně schůdněji řešit na materiále menší skupiny příbuzných děl než v rovině nejvyšších historických zobecnění. Práce na tomto problému rozvíjí se nyní zejména v oblasti literárněvědné stylistiky. Na posledním slavistickém kongresu v Praze dotkl se tohoto problému ve svém diskusním příspěvku Miroslav Červenka. Vyslovil zde tezi, že styl je znakem svého druhu, náležejícím do třídy znaků tzv. indiciálních (ve smyslu Peirceovy klasifikace), tj. takových, které na to, co má být zprostředkováno, jen nepřímou ukazují. Styl tímto způsobem svědčí například o zorném úhlu subjektu díla, o podmínkách komunikace apod. Podrobnější

výklad naleznou zájemci v Červenkové článku uveřejněném v Orientaci (roč.II, 1967, č.5, str.63-67).

Tuto tezi bylo možno vyslovit díky celé řadě důkazů sémantické aktivní úlohy uměleckého stylu, které najdeme v Mukařovského Kapitolách z české poetiky, zejména v komplexu studií o Máchovi a Karlu Čapkovi. Tyto studie kladou si za cíl vystihnout základní sémantický princip posuzovaných děl, pro něž tehdy Mukařovský razil termín "sémantické gesto". V sémantickém gestu je formulován základní princip jak formální, tak významové výstavby díla, o nichž se tak prokazuje, že jsou vzájemně naprosto neoddělitelné. Sémantické gesto je tak zároveň zákonitostí uměleckého stylu, a tvoří tedy závěrečný cíl každé stylové analýzy.

Již v době, kdy psal své studie o Máchovi a Čapkovi, projektoval Mukařovský možnost využití tohoto pojmu i v přehledných studiích. "Konečným cílem tohoto postupu, podaří-li se jim zvládnout širší vývojové rozlohy," psal ve třetí ze svých Čapkovských studií, "byly by dějiny umělecké prózy české, které - vycházejíce z toho, co na umění je uměním - vyrovnaly by se zároveň i s jeho noetickým dosahem."

Úkolem práce na dějinách každého umění, to znamená i divadla, je tedy stylový vývoj nejen vystihnout, ale pochopit i v jeho souvislostech. Netroufám si tvrdit, že se to autorskému kolektivu prvního svazku našich Dějin českého divadla podařilo vždy s plným zdarem. V každém případě tu však lze najít příklady úspěšného uplatnění tohoto metodologického postulátu. Upozorňuji například na Svejkovského rozbor stylové proměny divadla na přelomu 13. a 14.století nebo na Obstův rozbor barokizace profesionální činohry průběhem druhé polo-

viny století sedmnáctého. Oba příklady vybírám hlavně proto, že jsou pro ilustraci této otázky zvláště názorné. V prvním případě jde totiž o vývojovou proměnu, která je zjistitelná jen velmi jemnou stylovou analýzou, protože tematika a dokonce i značná část textů středověkého divadla setrvává tu z dřívějšího. A přitom tato stylová proměna přináší zásadní proměny ve vztahu středověkého divadla ke skutečnosti a v jeho ideovém zaměření. Také ve druhém případě pak jde o proces, který sémantické důsledky stylové proměny objasňuje mimořádně jasně. Upozorňuji v této souvislosti například na vystižení závislosti antitické stavby barokní činohry na základním rozporném systému hodnot barokního člověka.

V tomto smyslu je třeba tedy obohatit pojem "styl" ve srovnání s oním vymezením, které se styl snaží přísně oddělit od "obsahu" díla, i když třeba, jako Heinrich Wölfflin v díle *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, na druhé straně význam tzv. obsahových prvků nijak nepopírá.

V souvislosti s kritikou tohoto formalistického pojetí slohu je třeba upozornit na vzájemný vztah stylu a tzv. techniky v nejširším smyslu, v našem případě techniky včetně vnějších podmínek provozování divadla. Už z předchozího výkladu je jasné, že vztah stylu a techniky není vztahem ani jediným, ani podstatným; tím méně je možno styl dobovou technikou beze zbytku vysvětlovat. Připomeňme zde, že v prvních, průkopnických dobách vytváření specifické teatrologie k tomu leckdy bylo možno konstatovat jistý sklon. Tak například Albert Köster v článku *Ziele der Theaterforschung* v časopise *Euphorion*, ročník XXIV, z roku 1922, str. 484-507, hodlal odvozovat od jevištních forem nejen stavbu dramatu, ale málem

i jeho dobový ideový obsah. Ale tuto otázku zde nepřipomínám proto, že bych chtěl varovat před podobným přeceňováním techniky. K takovému přeceňování dnes rozhodně nedochází ani v naší divadelní teorii, ani v praxi.

Na druhé straně je však zavrženíhodný i opačný extrém - snahe vysvětlovat v historickém smyslu stav techniky a podmínek vnějšího provozu divadla jako jednoznačný výsledek ideově uměleckých nároků společnosti na divadelní umění. Domnívám se, že i zde je nutno počítat spíše s působením vzájemným. Například je zcela zřejmé, že celá řada osobitostí starořeckého hereckého stylu vyplývala z technických daností antického divadelního prostoru. Stejně tak nelze popřít souvislost mezi některými zvláštnostmi stavby textu českých školských her 16. století a amatérským způsobem jejich provozování, jak je na to poukázáno v kapitole Mileny Cesnakové v prvním dílu Dějin českého divadla. V teorii takových uměleckých odvětví, jako je architektura nebo hudba, je tento vztah mezi stylem a technikou již dlouho uznáván a zkoumán a je tam do značné míry samozřejmostí.

Ze skutečnosti, že styl je zčásti podmíněn technikou, plyne ovšem důležitý závěr.

Styl není možno beze zbytku vysvětlovat z jeho světonázorového a estetického podmínění, ale je třeba přihlížet i k dalším danostem, jako je technika a patrně i dobový stav základních funkcí lidské psychiky. V tomto směru je ovšem naše znalost věcí dosud velice malá, i když se jisté výzkumy i u nás začínají podnikat (Maydl, Linhart).

Jestliže bylo nutné vypořádat se kriticky s oněmi koncepcemi uměleckého slohu, které vycházely z formalistických

estetických směrů a chápaly styl jen jako řád formální jednoty uměleckého díla nebo soubor jeho technických daností, neobstojí dnes v konfrontaci s materiálem ani ono pojetí uměleckého stylu, které má původ v duchovědně orientované historii literatury a umění a které chápe styl jako formu obsahu, formu, která je s obsahem neodlučitelně spjata a je jím kauzálně podmíněna.

Takové pojetí je dnes velice rozšířeno, mimo jiné i v marxistické uměnovědě. Našlo proto také svůj výraz i v heslu "Stil" ve Velké sovětské encyklopedii (ve svazku 41, jehož rukopis byl podepsán k tisku roku 1956): "Styl v umění je historicky vzniklá stabilní obecnost způsobu výstavby uměleckého obrazu, uměleckých postupů a výrazových prostředků, podmíněná jednotou ideového společensko-historického obsahu."

Analýza materiálu ovšem dokazuje, že skutečná jednota ideového obsahu není pravidlem ani v rámci jednoho uměleckého díla, tím méně ovšem v rámci jedné slohové epochy. Nezřídka právě v dílech umělců s velice výrazným a jednotným individuálním stylem lze odhalit rozpory jejich světového názoru. Mukařovský to kdysi ukazoval na Čapkově a upozorňoval přitom na studii Čyževského o Máchovi ve sborníku Torzo a tajemství Mácha a díla, obsahující četné doklady o rozporech ve světovém názoru básníků vůbec. Kromě toho nás historická skutečnost poučuje, že pod střechou jednoho dobového stylu se mnohdy nalézají směry, které se svým ideovým obsahem nejen liší, ale jsou po této stránce v některých případech i tříděně protikladné.

K tomuto názoru došel nutně každý badatel, který podnikl marxistickou analýzu materiálu vyzbrojen tímto duchovědným

pojmem stylu. Uvedu například sovětského literárního historika Vladimíra Romanoviče Griba, který se v řadě studií podrobně zabýval osobností Lessingovou a Lessingovým vztahem ke klasicismu. První z těchto studií, Lessing a jeho Laokoon z roku 1933, vyšla u nás již roku 1946 ve slovenštině jako předmluva k tehdejšímu slovenskému vydání Laokoonta, roku 1966 vydala pak v Praze J. Tábořská jeho dvousetstránkovou studii Život a dílo G.E. Lessinga ve sborníku Gribových prací nazvaném Drama, román a epochy. (Studie je zde na str. 239 a dále.) Grib tu zcela přesvědčivě ukazuje, že Lessingův boj proti klasicismu, který byl vysloveně ideologickým bojem namířeným proti feudálnímu dvorskému klasicismu z měšťanských pozic, byl veden nikoli jako útok na samotné principy klasicismu, ale naopak v jejich rámci. Mezi klasicismem dvorským a osvícenským klasicismem 18. století, říká Grib, existuje formální shoda. "Avšak" - cituji - "shodné rysy mají v obou případech protikladnou roli. Tak je tomu například s podstatnou zvláštností klasicismu, s abstraktní typizací "míry", pomíjející individuální rysy člověka. Jestliže v klasicismu 17. století byla tato tendence namířena nejen proti šlechtické zvláti, nýbrž i proti svobodě buržoazní osobnosti v zájmu absolutismu, pak v buržoazně demokratickém klasicismu nabývá významu opačného, má potlačovat egoistické zájmy buržoy ve jménu všetřídních cílů, ve jménu historické budoucnosti buržoazie." Proto se pak stal klasicismus hlavním směrem umění vůbec a divadla zvláště i za Velké francouzské revoluce.

V české divadelní historii je prubířským kamenem správného metodologického přístupu k této otázce především barokní období, v němž koexistuje řada divadelních proudů, které se

liší jak svými sociálními a třídními kořeny, tak svým ideovým zaměřením, ale tvoří přitom vyšší stylovou jednotu - i když naprosto nechceme tvrdit, že by se tyto proudy nelišily v lecčems i stylově! Již u Komenského najdeme některé barokní slohové rysy, nacházíme je v rozvinuté podobě v barokní činohře školské i profesionální i v barokní opeře, ale zároveň i v lidovém divadle. Jak lze tyto skutečnosti sladit s představou, že základem jednoty stylu je jednota ideového obsahu?

Přivrženci duchovědného pojetí slohu mezi marxisty řešívají obvykle tyto potíže tak, že jednotu slohu vůbec popřou a tvrdí, že v jednom slohovém období existovalo vlastně slohů několik. Nepochybně se tím dostávají ovšem potom se skutečností do rozporu, protože hluboká souvislost například jednotlivých "barok" - panského, měšťanského, lidového - je zejména v estetické sféře nepopíratelná.

Domnívám se, že tyto obtíže vznikají především jako důsledek nesprávnosti samého duchovědného vymezení pojmu "sloh". Souvislost mezi ideovým obsahem a slohem bezpochyby existuje, ale není to za prvé jediný podstatný vztah, který je pro pochopení slohu určující, za druhé pak není souvislost mezi slohem a ideovostí tak přímočará a jednoznačná.

Myslím, že i tyto otázky může pomoci řešit diskuse, která se nyní rozvíjí kolem otázky sémantického gesta v české estetice a literární vědě. Mám na mysli otázku, nakolik je sémantické gesto obsahově specifikovatelné a určité. Dotkl se jí roku 1965 ve studii K pojetí sémantického gesta Milan Jankovič ve 3. čísle časopisu Česká literatura. Jan Mukařovský se ve svém příspěvku K otázce individuálního slohu v litera-

tuže pro IV. mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě roku 1958 pokusil revidovat své někdejší pojetí sémantického gestu a klonil se tehdy k názoru, že "právě prostřednictvím své osobitosti, i slohové, se jazyková forma stává výrazem ideovosti literárního díla". Milan Jankovič se nyní k této otázce vrátil s cílem rehabilitovat pojem "sémantické gesto" v původním pojetí a podle mého názoru dosti přesvědčivě ukázal, že Mukařovského dřívější názor, že sémantické gesto je "významovou intencí, třebaže kvalitativně neurčenou", je daleko adekvátnější skutečnosti. Zejména proto, že umožňuje, jak to prokazují mnohé Mukařovského rozbory, postihnout nejen ideovou, ale především estetickou hodnotu uměleckého díla.

Řekli jsme výše, že zjistit sémantické gesto znamená zjistit hlavní zákonitost stylu. Proto je otázka stupně významové určitosti sémantického gestu pro pojetí stylu přímo kardinální. Ačkoli diskusi o této otázce nepovažují ještě za ukončenou, přece jen Jankovičovy závěry ve zmíněné stati stačí k tomu, aby otřáslы znovu názorem, že styl je v podstatě výrazem ideovosti.

Je třeba proto hledat přesnější vymezení vztahu mezi stylem a světovým názorem, než na jakém je založena duchovněná koncepce slohu. Jako pracovní hypotéza, která se vcelku osvědčila při práci na Dějinách českého divadla, rýsuje se zatím takovéto řešení:

Styl je ovšem vázán na některé prvky světového názoru, zejména na ony, které bývají označovány za tzv. noetickou bázi, to jest spontánní způsob, jakým se člověk určité doby (a sociální skupiny) staví ke skutečnosti, jakým chápe zejména čas, prostor, realitu, smysl lidského života, mnohdy i ne-

zformulovaný v ideologický nebo dokonce filosofický systém. Přitom však styl není svetonázorovým obsahem podmíněn ani výhradně (podmiňují jej totiž i jiné faktory), ani tak pevně, aby nemohl ožít ve spojitosti se světovým názorem jiným, nejednou i protikladným. Patrně právě tato okolnost umožňuje dokonce relativní stabilitu slohů i jejich obecnost.

Tuto významovou aktivitu, ale přitom jistou významovou neuzavřenost slohu pokusím se demonstrovat na modelu barokního divadelního díla. Řadu slohových rysů barokního divadla sdílejí všechny proudy českého barokního divadla. Všude tu nacházíme například divadelní formu, která svou uvolněnou dějovou stavbou, to jest nearistotelakou stavbou s oslabenou dějovou kauzalitou nebo vůbec bez reálného děje, umožňuje v libovolném okamžiku vpád iracionální háhody nebo nadpřirozeného živlu. Všude tu najdeme estetický systém, který nepočítá s reálným zobrazením psychologického procesu a vyzdvihuje naproti tomu - v textu i v herecké tvorbě - protikladná hodnocení postav, jež se tu dělí na divadelní hrdiny, intrikánské zloduchy a komické postavy, v čemž se projevuje svár dvou systémů hodnot - pozemských až přízemních na jedné straně a náboženských nebo morálních na druhé. To jsou nejen některé základní principy formální výstavby barokního divadelního představení, ale i jisté významové intence barokního divadelního slohu. Jejich konkrétní naplnění se ovšem různí podle toho, jde-li o jezuitské školské představení s věroučným zaměřením, šlechtickou operu, o komediantskou činohru pro městské publikum nebo o lidové představení ve venkovském poddanském městečku. Zejména rozpor mezi dvěma systémy hodnot byl v každém z těchto případů řešen jinak. Zatímco například

v řádovém divadle jsou hodnoty pozemského života jednoznačně odsouzeny ve jménu posmrtného blaha, dochází v šlechtické opere k harmonizaci osobního a nadosobního v duchu aristokratické morálky, kdežto v divadle pro měšťanské publikum tento rozpor obou systémů hodnot zůstává často nerozhodnut a v lidovém divadle je nejjednou předpodstatněn až v téma sociální nespravedlnosti.

V tomto smyslu je tedy styl podle mého názoru jeden i mnohý. Není pochyb, že mezi jednotlivými větvemi barokního divadla jsou rozdíly nejen ideové, ale i stylové. Byly to rozdíly tak podstatné, že spolurozhodovaly o tom, které z proudů barokního divadla u nás budou s to stát se dějištěm nástupu dalšího divadelního slohu - klasicismu. Zároveň však jsou všechny souběžné linie barokního divadla nepopíratelně spjaty ve vyšší slohovou jednotu. Tento historický fakt je možno vysvětlit tím, že obsah každého třídního vědomí neobsahuje jen subjektivní a ideologické prvky, ale je spoluročován i objektivní společenskou realitou, v níž tyto třídy koexistují.

Pokud jde o specificky estetickou stránku slohu, hraje přitom zřejmě úlohu i další činitel - antropologická konstituce člověka.

Shrneme-li těchto několik poznámek, týkajících se pojetí pojmu "styl" v divadelních dějinách, docházíme k závěru:

„Styl - jako obecnost jistého systému vzájemně se podmiňujících strukturálních zvláštností uměleckých děl jednoho historického období - není pouhým souborem pravidel formální jednoty díla ani pouhým souborem technických daností. Je to aktivní složka sémantické výstavby divadla. Sémantická poten-

ce této složky však nespočívá v jednoznačné ideologické podmíněnosti, jak se domnívala duchovédná škola. Styl souvisí sice některými svými stránkami s dobovou noetickou bází, ale není jí určen beze zbytku. Jeho sémantická funkce má povahu intence, připouštějící několikerou konkrétní realizaci. V tomto smyslu je každý dobový styl zároveň jednotný i rozrůzněný.

Tolik tedy k některým otázkám pojmu "sloh" v divadelní historii. Bylo by podle mého názoru nanejvýše potřebné věnovat se ještě celé řadě otázek dalších. Tak například problémům, které vznikají při stylové analýze divadla v důsledku syntetické povahy tohoto umění; závažnému problému zákonitosti stylového vývoje (k této otázce bylo v zahraničí, například v knize Stilwandel od Emila Staigera, napsáno mnoho podnětného, co by si žádalo marxistické zhodnocení; a to i přímo o dramatické tvorbě). Především však by bylo ovšem třeba se věnovat otázkám stylu divadla našeho století, které přineslo v tomto směru celou řadu kvalitativně nových problémů.

D i s k u s e :

FRANTIŠEK ČERNÝ:

AŽ do určité doby - přes všechny difference evropské kultury - můžeme mluvit o jakýchsi univerzálních stylech. Myslím, že posledním takovým univerzálním stylem, který zasáhl celou Evropu, byl romantismus. Naproti tomu prof. Kindermann soudí, že posledním velkým stylem, který výrazně poznamenal

evropské divadlo, byl expresionismus. V tom s ním nemohu souhlasit. Aby mi bylo dobře rozuměno, když užívám termínu "univerzální styl", tak tím naprosto nechci eliminovat tu skutečnost, že například baroko je do určité míry jiné v Itálii a jiné ve střední Evropě anebo třeba romantismus že má ve středoevropské, v německé a německy a česky mluvící oblasti poněkud jiný charakter než romantismus francouzský. Avšak navzdory všem těmto rozdílům bylo například romantické divadlo úkazem, který bylo možno nalézt v tu chvíli v celé Evropě, takže například přestupy herců z jednoho divadla do druhého, řekněme z Brna do Lipska nebo z Drážďan do Prahy, obešly se bez problémů, neboť v podstatě tu všude byly scény, kde se dělalo romantické divadlo. Dneska naproti tomu je situace úplně jiná.

Chtěl bych tu však upozornit ještě na jednu věc, kterou při výzkumu stylu musíme brát v úvahu. Totiž na fakt, že styly epoch, které poměrně dlouho trvaly, měly svůj vývoj, měly svůj nástup, své zrání, svůj vrchol a svůj rozklad, a to trvalo přirozeně značně dlouho. Uvědomme si, že období, kdy určitý styl absolutně ovládne umění, je vlastně vždy dost krátké a že v období zrání stylu dožívá ještě to staré, kdežto v období rozkladu už zase nastupuje a vedle hlavního stylu koexistuje styl nový, jemuž patří budoucnost. Zejména potom ovšem v moderní době, kdy už o univerzalismu těžko můžeme mluvit, tu musíme vlastně vždy počítat s koexistencí několika stylů současně, a je dokonce ctižádostí umělců, aby se divadla přímo maximálně stylově od sebe odlišovala. To je zcela jiná situace, než jaká byla za romantismu, kdy nenajdete v žádných programatických projevech požadavky, aby se v zása-

dě hrálo řekněme v Praze jinak než ve Vídni, pokud jde o základní styl doby.

JAN KOBECKÝ:

Závěrečná partie výkladu dr. Scherla se mi zdá být natolik podnětnou a důležitou pro další výboje v tomto směru, že reagovat na ni bude možno až po opravdu důkladném promyšlení a prostudování. Přesto bych chtěl k přednesenému přičlenit dvě malé poznámky.

Poznámka první: Určité obecné rysy nějakého období, nějaké epochy, vyvstávají obvykle až v dostatečné časové distanci. Dokud té distance není, objevuje se přirozeně při analýze takového období jeho rozrůzněnost, roztříštěnost jako to primární a teprve později narůstáním oné distance se destilují vazby, které vedou k nějaké obecnosti. Určitá epocha se pak pojmenuje a z tohoto pojmu se potom vychází a zpětně analyzuje to období, které bylo takto označeno. A odtud také vyrůstá ta docela specifická problematika například jednotlivých slohů.

A teď vzniká otázka, zda do úvah bude dobré začleňovat i konfrontaci výsledků při pohledu z určité časové distance s tím, jak si ta doba uvědomovala sama sebe, s reálnými fakty, viděnými v dimenzích, v jakých je viděla ta doba. V této souvislosti vznikají velice závažné problémy dokonce i terminologické, neboť dodatečně vytvořený termín při historické analýze potom substituuje určitou terminologii dobovou. Často se dopouštíme chyby: co bylo vytvořeno teprve námi při studiu dějin, vnášíme do nich zpět a studujeme to pak jako histo-

rickou realitu. To je velice vážný problém.

A s tím souvisí i má poznámka druhá, ve které se chci zabývat tímto problémem v souvislosti se svou vlastní prací. Je to do diskuse, trochu polemické a trochu pro další uvažování.

Snahy zahrnout lidové divadlo pobělohorské pod jeden klobouk barokního stylu, prostě do baroka, vyvolávají celou řadu problémů. První je už terminologický, neboť lidové divadlo tzv. barokní prožívá periodu svého rozkvětu v podstatě v době, kdy o baroku jako stylu své doby nemůže být víceméně vůbec řeč. Největší rozkvět tohoto divadla přichází tak asi od třetiny 18. století, stále se stupňuje v druhé polovině 18. století, ale nejvlastnějším vrchol, který zároveň už je jaksi začátkem konce tohoto divadla, spadá do počátku obrození a do prvních let 19. století. To je jeden proces.

Ale abych věc zkomplikoval ještě víc: pokud jde o lidové divadlo, ukazuje jeho hlubší studium (poznávání dalších souvislostí, zejména mezinárodních souvislostí, vztahů k německému divadlu atd.), ještě něco: ve zvláštních podmínkách tohoto divadla, které vznikalo a bylo hráno v zemědělsky vyrábějícím prostředí a kolektivech - na to kladu zvláštní důraz /a v českých podmínkách historických se zase ta specifičnost ještě násobí/ -, konzervují se tvary, stylové prvky, které svým původem jsou předbarokní, a které dokonce i v barokní době, v tom prudkém barokním vývoji mají takovou odolnost a schopnost bránit se barokním vlivům do té míry, že se toto divadlo jeví jako divadlo, které za vývojem těžce zacetává a v poměru k němu stává se něčím, co je tímto vývojem čím dál tím víc odsunováno stranou. Proto jsem oponoval snahám včle-

řovat tento systém divadelní do barokního vývoje, i když připouštím, že se mně, který lidové divadlo sleduji vysloveně v zemědělsky vyrábějících kolektivech, celý problém jeví jinak, než když jej budu posuzovat dohromady s lidovým divadlem toho typu, na které měl větší vliv už začínající obrozenský životní styl, který si prodírá cestu potom k budoucí vývojové periodě.

Když celou věc ze svého hlediska rozvažuji - možná, že je to omyl, ale já se prostě snažím zůstat při svém materiálu a věci stylu studovat přidruženě -, když prostě jdu touto cestou, objevuji právě v té zaostalé, zaostávající a postupně stranou odscované linii divadelního vývoje, na kterou pak už nic nenavázalo, která skončila ve slepé uličce a kterou obnovilo v živé funkci vlastně až naše století, kontinuitu daleko větších historických i prostorových dimenzí, nežli je jenom údobí baroka, a spatřuji najednou jev, který představuje v naší oblasti divadelní - a zrovna v tom velice skromném vesnickém prostředí - budování struktur uměleckých, které rostly po celé generace, tak jako rostly katedrály. Zde také se ztrácí původce, ten, kdo to postavil: postavily to generace a dílo prochází několika stylovými údobími. Když se podíváme na chrám svatého Víta, spatříme tam od románských prvků až do toho monolitu z dvacátých let v jednom pohledu celé dějiny naší architektury.

Při milubším studiu se naše lidové divadlo pobělohorské vřazuje do souvislostí, které dovolují konfrontaci například s francouzským středověkým divadlem. Je paradoxní, že na jedné straně jeví se toto divadlo jako naprosto jasný sestup a cesta do slepé uličky, cesta do ramena, kde už neteče živá

voda, a kde se tedy stane předmětem sběratelské péče naší folkloristiky, ale na druhé straně stačí jen někde žuknout a najednou se ozve z té konzervované podoby skutečný život. Najednou takový pokus současného divadla otevře průhled do vývojového procesu, který skutečně snese porovnání se stavbou katedrály.

Je dobré, že máme v Dějinách českého divadla dr. Svejkovským zpracovanou kapitolu o českém středověkém divadle. To dává možnost ještě dalšího hlubšího průzkumu lidového divadla, který možná - to já nevím, na to se musí spojit více lidí -, který možná ukáže, že právě v tomto lidovém divadle vznikla jakási enkláva uvnitř divadelního vývoje, která měla všechny nectnosti enklávy, ale která zároveň taky umožnila budoucímu vývoji divadelnímu navázat na určitém stupni na takovou vývojovou kontinuitu, která daleko přesahuje kontinuitu jednoho stylového údobí.

JAN CÍSAŘ:

Scherlův referát byl bezesporu velice cenný a může hluboce ovlivnit naše uvažování o metodologii divadelní historie. Jednak samotným pojmem, který vnáší do našich úvah, a jednak tím, že poukazuje k určitému bodu, k němuž jsme v této chvíli dospěli ve vývoji našeho myšlení a v práci s pojmovým aparátem, který používáme k zvládnutí určitých divadelních fakt. Dovolte mi tedy, abych velice stručně z těchto dvou hledisek přičinil k jeho referátu několik poznámek.

Především pokud jde o to obecné hledisko: Scherl dospěl k definici - cituji přibližně -, že styl je jeden a mnohý.

Myslím, že přístup k pojmu "styl", který zvolil - skutečnost, že vyšel z pojmu "sémantické gesto", jak jej kdysi stanovil Mukařovský -, je velice dobrý. Je to naprosto přesný přístup z určitého hlediska. Avšak začínáme-li znovu pracovat, jisté skupiny i jednotlivci, s pojmy strukturalismu, vracíme-li se k nim, začíná-li se tento aparát znovu používat jakožto základní aparát při analýze, musíme si vůbec položit otázku, zda také jistá základní a - chcete-li - filosofické koncepce našich úvah nad divadlem dozná v souvislosti s tím velice radikálních změn.

Připomínal jsem již, že Scherl řekl, vymezuje pojem "styl", že styl je jeden a mnohý. Z toho hlediska, které je mi velice sympatické a s nímž živě souhlasím, musela tato shrnující definice vyplynout, protože zvolený postup, postup ze strukturalistického základu, mu nemůže umožnit vymezení stylu v nějakém přesném pojmu. Jde totiž o tuto věc: určité naše základní postupy, například empirický postup, spočívající v tom, že se snažíme stanovit určitý obecný pojem, určitý obecný zákon a pod něj přiřadit prostě jistá fakta, nebo naopak obrácený postup, kdy vycházíme z jistých fakt a potom hledáme obecný zákon a takeovou formuli, pod níž všechna ta fakta zařadíme, se - jakmile začneme důsledně pracovat s pojmem struktury a strukturalizovaného jevu - s těmito pojmy nesnášejí. My prostě nemůžeme, máme-li to rozvést dál, vzít určitý jev nebo určitý předmět a připisovat mu jistý význam, nýbrž v našem zkoumání základní metodologickou otázkou musí být, jak je tento význam vůbec umožněn.

Proto jakmile začneme s předmětem, jímž se zabýváme, to jest s historií divadla pracovat jako se strukturou, musíme

zcela zásadně otočit směr přístupu a začít se zabývat samotnou vnitřní problematikou věci, to znamená, vracíme-li se k pojmu "styl", nejde po mém soudu pouze o to definovat styl jako takový, nejde o to určit, co to styl je, nýbrž zjistit, jak styl umožňuje organizaci určitých významů, jaký prostor vytváří pro organizaci určitých divadelních faktů.

Naším východiskem tedy musí být otevřená struktura, na kterou narazili ve svých diskusích francouzští filologové v okamžiku, kdy se začali zabývat problémem, zda film je samostatná "řeč", "language", jak oni říkají, anebo zda film je také soustava konvencionálních znaků ve smyslu znaků, které působí nebo jsou vyložitelné přímo z jisté empirické zkušenosti, která je člověku dána. V této diskusi francouzských filologů byl celý problém vyostřen do dilematu: buď film jako úplně samostatná soustava znaků, která má vlastní uzavřený sémantický systém, anebo jako systém konvencionálních znaků. Já si myslím, že v každém umění spolupůsobí konvencionální znaky i samostatná struktura znaků vyložitelných pouze z onoho systému, z oné organizace, kterou dílo zvolilo; přitom ovšem konvencionálními znaky nerozumím jenom ten nejprimitivnější vztah mezi tím, co je v našem případě na jevišti, a tím, co divák cítí, ale celou tu ohromnou soustavu, která je člověku dána samozřejmě výchovou, vzděláním atd., včetně takových názorů, jako je jeho světový názor, jeho postavení v životě i způsob, jak vnímá divadlo.

Tady bych rád navázal na to, co říkal prof. Kopecký. Hluboce souhlasím, že hlediště je činitel, ježž musíme integrovat do divadla. Ovšem já potřebu této integrace chápu takto: hlediště je pro mne činitelem, který v sobě nese evi-

dentně tyto konvencionální znaky, o nichž jsem mluvil, znaky, které se pak dostávají v určitých okamžicích vývoje do rozporu s vlastní strukturou uměleckého díla. Dojde-li k jednotě konvencionálního znaku a struktury uměleckého díla, vzniká období, kdy význam díla je umožněn právě faktem, že obecenstvo vnímá velice přesně na základě empirickém to, co jest vlastní struktura, a v té chvíli po mém soudu vznikají ona velká stylová období. Jakmile se ovšem vyklene rozpor mezi konvencionálním znakem, to jest celou soustavou, která ovlivňuje vnímání diváka, a strukturou uměleckého díla, a to v určité fázi nutně nastává, dochází k tomu, že vzniká krizové období, z něhož se může zrodit nový styl.

Ještě bych rád reagoval na to, co říkal prof. Černý o chronologicky posledním univerzálním stylu. Spolu s ním nesusouhlasím s názorem prof. Kindermanna, že tímto posledním stylem je expresionismus. Například v Rusku vliv expresionismu zdaleka nebyl tak vážný, tam se vývoj, řekněme od psychologického realismu Stanislavského k avantgardě, odehrál především přes symbolismus, a to, co dělá Vachtangov, je poměrně jev jenom okrajový, který pro nejvlastnější vývoj ruského divadla nemá větší význam. Proto si myslím, že romantismus je skutečně poslední velkou slohovou etapou. Vyjdeme-li z pojetí romantismu jakožto určitého uměleckého směru, ale také jako epochy zrodu moderního vědomí, kdy člověk začíná vnímat svět v jeho rozporech a protikladech, musíme jej po mém soudu uznat za poslední univerzální styl. Od té chvíle takový veliký jednotný styl už není možný proto, že neexistuje soustava konvencionálních znaků, které by umožnily jednotu díla a člověka v jistém systému.

Domnívám se tudíž, že otázka definování stylu nespočívá jenom ve vymezení sémantického gesta atp., i když jsou to všechno jistě velice důležité věci. Styl je nutno podle mého názoru posuzovat jako součást konvence vnímání, to jest toho, jak se díváme na jeviště, i konečně ideologie, a v souvislosti s tím, jakou soustavu znaků si za sebe samo vytváří umělecké dílo. Tam někde je klíč k rozřešení tohoto problému, v řešení otázky, jak je umožněn význam, který souzní s dobou a vytváří tu jednotu velkého stylu, anebo jak je umožněn význam, který s dobou nesouzní a který danou konvenci překračuje. Odtud vyvozují také možnost odpovědět na velice zajímavou otázku, kterou položil dr. Kopecký, o přežívání jistých konzervativních forem divadla, jako například je enkláva lidového divadla atp.

JAN RAK:

V pracích s historickou tematikou, zejména s tematikou, kde existuje velmi značný odstup od naší doby, se někdy setkáváme se snahou autorů postihnout určitou jednotu stylu a určitou jednotu doby, jejich vzájemnou vazbu, což často vede až k tomu, že se hledají společné periodizační mezníky. Někdy skutečně se periodizace stylového vývoje umění a periodizace vývoje společenského kryjí. Ale myslím, že jde více o jevy náhodné nežli o jevy, kterým by bylo možno přiřít význam jevů zákonitých. To za prvé.

Za druhé se domnívám, že v každém slohu se slučuje několik rovin. Že je zde jednak rovina normotvorná, jednak rovina umělecké praxe samé. To znamená, že v určité situaci vystupu-

jí určité proklamace, které mají normotvorný charakter, proklamace usilující o popření starého umění a vytvoření umění nového, proklamace, které nakonec podle intence autorů, kteří je vytvářejí a kteří velmi často jsou také uměleckými tvůrci, vedou k tomu, že toto nové umění jakožto víceméně odraz určité doby nebo určitých tendencí posléze vzniká.

Má třetí poznámka na okraj stylové problematiky vývoje divadla se týká otázky, o které se začíná v poslední době hodně psát, otázky, co můžeme a nemůžeme považovat za "velký" styl a který z těchto stylů je vývojově posledním. Existuje totiž názor, že posledním velkým, jednotným stylovým obdobím je nikoliv období romantismu, nýbrž - chápáno ovšem se značnou licencí - období secese.

TOMISLAV VOLEK:

Diskuse, která tu proběhla, jasně ukázala, že jsou určité sféry bádání o hudbě, z nichž může teatrologie čerpat. Například právě pokud jde o otázku stylu, o které se zde hovořilo.

Hudební věda to má, pokud jde právě o tuto otázku, nerosvnatelně jednodušší než teatrologie, protože její materiál je takové povahy, že usnadňuje v tomto směru výzkum. Do divadla, které je syntetickým uměním, se promítá mnoho druhů kulturní aktivity. Kdežto hudba je tak říkajíc dobře organizovaný zvuk, ta je jaksí sama pro sebe. Má to i své nevýhody, například že se o ní špatně mluví k plénu posluchačů, kteří nejsou zvyklí třeba na muzikologickou technickou terminologii atd., ale má to obrovské výhody pro analýzu. Proto také -

z tohoto důvodu - je stylová analýza promrskána nejvíc právě v oblasti muzikologické.

K otázce, která je tu řešena, chtěl bych říci tolik: Scherlův referát byl výborný, ale i z reakce na něj je zřejmé, že tady je vysloveně preferováno jedno hledisko, a to hledisko sémantické. Chtěl bych upozornit na to, že jakákoliv stylová analýza musí nezbytně vycházet z poznání složky syntaktické. Musím se ptát, jak je to vnitřně uspořádáno, z čeho je fenomén, který je zkoumán, složen; zkoumaný fenomén musíme rozložit na elementy a odhalit pravidla vazebná, která jsou v jeho struktuře uplatněna. V hudbě je to poměrně jednoduché, protože tam jsou ty věci dány samou povahou tohoto umění - z organizace zvuku vyplývá celá struktura, harmonie, melodie, rytmus atd. Tam se to dobře člení. Nadto máme k dispozici staré učebnice, takže víme, jaká pravidla platila třeba v 16. století. Stačí si je přečíst a poznáme ihned hledisko té dobové techniky. To je výhoda. A právě odtud vyplývá poznatek elementární nutnosti analýzy syntaktické.

Byl zde připomenut význam práce Adlerovy pro poznání stylové výstavby díla. Je to skutečně základní práce, na níž rostlo všechno stylové zkoumání. Ale dnes jsou tu práce nové, především v Americe. Chtěl bych zde uvést definici stylu od jistého L.B. Meyera, který tvrdí, že "styl je systém pravděpodobnostních vztahů", rozumí se vnitřních vztahů, přičemž zahrnuje i pohled od systému směrem k posluchači, směrem k divákovi atd. Tato definice má tu výhodu, že ji lze začlenit do onoho velkého vědního komplexu, který zatím je označován jako teorie generálních systémů. Tato teorie má zřejmě velkou perspektivu, protože se ukazuje, že ji lze aplikovat na

mnoho oborů. Meyer to do jisté míry zkusil v muzikologii, a šlo to dohromady. Je možné, že už i pro teatrologii je určitá metoda předpracována, a teď by se mělo zjistit, co je jinde uděláno, a pak to do této sféry "transplantovat". Mne vždycky fascinovala skutečnost, že antropologové dokáží vytvořit obraz neandrtálce pouze na základě toho, že našli někde nějakou čelist. Fyzická antropologie je do té míry rozpracována, že k té jediné nalezené čelisti dovede dokreslit všechno ostatní. Jestliže čelist měla úhel takový a takový, k tomu hlava musela být zformována tak a tak, páteř ji musela nést tak a tak, takže vy vidíte rekonstrukci celého těla, která byla provedena na základě nálezů čelisti. To je svým způsobem dokonalá stylová analýza. V hudbě ji můžete udělat. Když předložíte muzikologovi určitý úryvek melodie, aspoň pár taktů, může vám při určité erudici říci, že to je asi melodie z toho a toho slohu, vyznačuje se těmi a těmi vztahy harmonickými, je tak a tak periodizována atd.

Ještě jednu malou poznámku. Hovořilo se tu několikrát na téma, který styl je poslední. Chtěl bych opět uvést zkušenost ze sféry muzikologické. V historii hudby jak známo je za první údobí, kdy si doba sama dobře uvědomuje aktuální existenci rozdílných stylů, označován barok. Protože tehdy, je to na konci 16. století a začátku 17. století, se objevuje rozlišování stylu "nuovo" a stylu "antico". Od té doby existují v hudební sféře oba tyto styly při plném vědomí publika vedle sebe. V budoucnosti se dále tento počet vedle sebe jdoucích stylů stále zmožuje. Ve 20. století je slohové směřování tak rozvětveno - a to je právě kontinuální proces od baroka - že nelze hovořit o jednom stylu. Jedním z důvodů, proč tomu tak

je, je to, že lidstvo našlo svou hudební paměť. Dnes se do našeho života začleňují i starší slohy, než jaké reprezentují díla těch autorů, kteří v současnosti žijí. Hrajeme nejen romantickou hudbu, ale i barokní, hrajeme hudbu z doby renesance, ars antique, znovu ožívá gregoriánský chorál ve své ryze estetické kvalitě atd. Čili dnes je tedy přítomněna obrovská plejáda určitých slohů, které žijí vedle sebe. To je nová situace, charakteristická právě pro moderní dobu.

ADOLF SCHERL:

Naše diskuse se vzdálila nejen od vlastního tématu mého referátu - a to v tom smyslu, že je velice správným způsobem rozšířila na daleko větší okruh otázek slohu, které jsou dneska možná i aktuálnější, a tedy pro naši práci na Dějinách důležitější, než je základní otázka pojmu "styl", kterou já jsem se v referátu zabýval -, ale rozbíhala se ještě do dalších a dalších oblastí divadelněvědné problematiky. Proto prosím za prominutí, že nebudu shrnovat názory, pokud se odchýlovaly od toho tématu slohu vůbec, a že i v rámci tohoto tématu slohu budu se vyjadřovat jenom k těm otázkám, o kterých jsem v referátu mluvil. To ostatní se pokusím opravdu velmi stručně shrnout.

Domnívám se, že stejně bude diskuse nějakým způsobem hodnocena a že ty podněty, které se týkaly buď kritiky Dějin anebo metodiky práce, budou v závěru konference shrnuty v závěrečném slovu.

Pokud jde o diskusi vztahující se k tématu mého referátu, zde si reklamují určité právo repliky. Jednou z velice

zajímavých otázek v diskusi nadhozených je otázka, zda je možno vtáhnout lidové divadlo barokního období do struktury barokního divadla v Čechách. To je velice složitá otázka, zkomplikovaná dvěma faktory. Lidové divadlo je v tu dobu koncipováno tak, že se vši silou opírá o předbarokní tradici, a to především z ideologických důvodů, protože ideologie, se kterou jsou zejména školské divadlo a propagační formy barokního divadla spojovány, je našemu lidu cizí. To může snadno vést ke klamu, že lidové divadlo za baroka nemá stylovou barokní podobu. Například velmi dobrá teoretická studie Jana Kopeckého v časopise Divadlo Obrana konvence (z února 1967) je prakticky budována na předpokladu, že důležitější byla tato kontinuita s předbarokní tradicí než stylová souvislost s ostatním divadlem barokního období. Že v tomto divadle jsou velmi silné barokní prvky, je však zřejmé - například z her o mučednících, ty jsou myslím produktem tohoto období už svým námětem, a bylo by k tomu možné snášet další důkazy, vypočítávat další charakteristické stylové prvky, připomínám třeba jen syntetickou povahu toho divadla.

Z druhé strany se problém komplikuje tím, že lidové divadlo trvá dále za hranice baroka jako epochy, že trvá dále již ne jako součást jednotné stylové struktury, ale prostě jako folklór. To je to, co my jsme samozřejmě v prvním svazku Dějin neřešili, protože končíme partii o rozkladu baroka. V té souvislosti vzniká velice složitá otázka, do jaké míry se folklór v tom kterém období stává nebo nestává součástí jednotné stylové struktury tohoto období.

Teď k otázce, která je vůbec nejlákavější, k otázce současného stylu. Já mám v podstatě optimistický názor na mož-

nost postihnout v moderním divadle určitou jednotu stylu. Neří přitom možné vycházet z kategorií toho řádu, jako je například dadaismus a patrně i expresionismus. Podle mého názoru je třeba pokusit se tady o nějaké zobecnění, které půjde hlouběji pod tyto pojmy. Vymezení modernosti musí být daleko všeobecnější, aby se pod něj dalo zahrnout více než jenom některé tyto směry. Jedna cesta k takovému vymezení byla velice zajímavě naznačena Janem Císařem; on ovšem se k němu dobírá čistě přes problém charakteru znakovosti. Já se naproti tomu domnívám, že tady je třeba přitáhnout v potaz také problém zvládnutí systému hodnot. Otázky modernosti nelze řešit pouze v oblasti způsobu sdělení, znakovosti atd., otázka moderního dramatu, na které už bylo pracováno, nutně se pohybuje také v rovině zvládnutí skutečnosti, zvládnutí velice složité skutečnosti, která se nedá zobrazit přesnou jevovou formou tak, aby vznikl obraz, který by měl pro současného člověka smysl.

Tolik k problémům, které v referátu chyběly a které diskuse zcela právem nakousla. Živost této diskuse mi potvrdila, že můj návrh na uspořádání konference věnované pouze otázkám stylu, návrh, který jsem podal asi před pěti lety, byl správný. Ale tehdy prostě nebyla ještě v Kabinetu atmosféra taková, aby k uskutečnění tohoto návrhu došlo. K příspěvku doc. Císaře ještě maličkost: rád bych se pozastavil nad jeho formulací, že se zobecnění nesnáší se strukturalistickým pojetím. To je podle mého názoru jinak. Je vždy prostě třeba vyzkoušet zobecnění na strukturálním rozboru, a tím zcela určitě dojdeme k názoru o jeho nedostatečnosti a objevíme v něm rozpory, čímž se to zobecnění neustále vyvíjí. Není však možné se zobecňování bát. Podle mého názoru určitost pojmů vůbec

neškodí, vždy se ukazuje, že skutečnost je bohatší než ty nejurčitější a nejlépe definované pojmy, a v tom je jádro problému.

Bylo zde k otázce stylu řečeno skutečně velmi mnoho podnětného. Velice jsem vděčen dr. Volkovi za jeho příspěvek. Upozornil na to, co já jako teatrolog muzikologům závidím, totiž že je možné opřít stylovou analýzu o dokonalou analýzu techniky, o to, čemu říká Volek syntax. Divadlo vytváří ovšem celý soubor vztahů syntaktické povahy, je mnohosyntaktickým útvarem, to je třeba si uvědomit. Herectví má svou vlastní syntax, spočívající v tom, že jsou na sebe určitým způsobem vázány například hlasové složky mezi sebou anebo hlas a pohyb atp., to jsou hmotné souvislosti zcela jiné povahy, než jakou má třeba technika scénického provozu. Máme tu co činit s uměním, které pracuje s několika systémy takovýchto technik. Proto ten problém je velice složitý. Podle mého názoru rozhoduje v takových případech přirozeně především otázka hierarchie složek. Znamená to, že stylově relevantní se potom stává technika té složky, které je v dané struktuře dominantní.

Naznačuji tento problém s velikou rezervou, neboť jde o problém neprozkoumaný. Závidíme pochopitelně hudebníkům, že u nich dostoupila metoda stylové analýzy takové úrovně, že mohou pomýšlet i na určité kvantitativní metody. Samozřejmě i v teatrologii se tato možnost otevírá, například Červenka v citovaném již článku v Orientaci uvádí zajímavý projekt kvantitativního statistického zkoumání příznakových a bezpříznakových momentů, které má možnost ukázat, jestli platí nebo neplatí mezi těmito momenty nějaká zásada, objevuje-li se prostě nějaká taková pravidelnost, charakteristická pro urči-

tý stylový systém. V divadelní vědě bude toto zkoumání zřejmě o mnoho a mnoho složitější než jinde.

MIROSLAV KAČER:

Mne jako člověka ze strukturalistického hnízda samozřejmě potěšil ten velký zájem o strukturalismus, který se tu v diskusi projevil. A proto mě také vyprovokoval referát dr. Scherla, přinášející velmi podstatné myšlenky, abych se zamyslel nad otázkou stylu z hlediska sémantického.

Já sám - v první reakci na pouhý poslech Scherlova náročného referátu - jsem dosti skeptický k sémantickému hodnocení a k sémantickému pojetí stylu. To proto, že si uvědomuji, že například Mukařovský, který přinesl sémantické hledisko do naší estetiky a snažil se rozpracovávat sémantickou problematiku umění, přišel s pojmem "sémantické gesto" ne proto, aby tím oplodnil pojem "individuální styl", ale právě proto, aby odlišil sémantickou realitu uměleckého díla od toho, co dosud vyjadřoval pojem "individuální styl", který tím však nepřestal existovat, který tím nebyl nijak nahrazen. Zavedením nového pojmu "sémantické gesto" bylo ukázáno, že jde o jiný aspekt, o jinou rovinu zkoumání věci, tedy o jinou realitu.

Totéž stanovisko se dá pozorovat rovněž u současného francouzského strukturalisty Rolanda Barthes, který se snaží sémiologizovat poznání literatury a dramatu. Barthes dochází dokonce k takovým závěrům - on je esejista, proto je jeho formulace velmi ostrá a paradoxní -, že styl, tedy individuální styl, je faktem pouze biologickým, jevem biologické

povahy. Na tom přestává a přechází k dalším rovinám, které ho více zajímají, k rovinám, které mají svou sémantickou nebo sémiologickou platnost.

Vidíme tedy, že ti teoretici, kteří skutečně sémantiku do estetického zkoumání vnášejí nejsystematičtěji a přímo programově, sami cítí, že pojem "styl" je z jiné roviny. A já si proto myslím, že daleko nejbližší jádru problému byl tady Tomislav Volek, když upozorňoval, že styl znamená vlastně určité vztahy, určitý řád vztahů mezi složkami uměleckého díla. Domnívám se, že to vyplývá z Volekovy muzikologické specializace, kde se patrně samozřejmě tato věc jeví nejzřetelněji právě vzhledem k úloze umělecké techniky v hudbě. A že se samozřejmě tyto otázky stávají složitějšími, přejdeme-li na pole těch umění, která pracují s tak výrazně sémantickým materiálem, jako je jazyk, to znamená na pole umění literárního nebo umění divadelního. Ale přesto se i tam až dosud uplatňovala tendence chápat styl jako určitý soubor vztahů mezi složkami, který je nějakým způsobem charakteristický, a podle toho se samozřejmě rozlišoval styl individuální, to jest soubor takových vztahů mezi složkami, které byly charakteristické pro individualitu tvůrce, od stylu dobového, který byl charakteristický pro celé dobové usilování. Jako příklad mohu uvést - omlouvám se, že uvádím příklad z literatury - pokusy dešifrovat pomocí stylového rozboru některé pseudonymy šedesátých let 19. století. Podrobená stylovému rozboru jevila se některá díla jako práce Nerudovy, a přece - jak dokázal jiný materiál - to nebyl Neruda. Právě tento případ umožnil tehdy literárním vědcům vyjasnit si lépe vztahy a diferenci mezi stylem individuálním s stylem dobovým.

Pak je ještě otázka další, otázka stylu ve smyslu stylu celé epochy. Myslím, že podstatné pro vymezení tohoto pojmu je to, že se jedná o hierarchizaci a určitou charakteristickou vazbu složek. Mně se velice líbilo, co zde citoval Tomislav Volek z Meyera, formulace, že styl je systém pravděpodobnostních vztahů. Tato formulace mě velmi inspirovala. Napadlo mne, že individuálním stylem by mohlo být skutečně právě to, co vyplývá z možnosti, že se dá - poznám-li styl autora - předpokládat na základě určité pravděpodobnosti, že v dané soustavě složek se právě u tohoto autora anebo také právě v této epoše s největší pravděpodobností objeví určitý prvek právě v této poloze, právě v těchto vztazích atd. Samozřejmě, abych to ještě více zapletl, klade se spolu s tím ihned otázka nejen struktury, ale i hierarchizace složek uvnitř žánru z hlediska dobového stylu, dále otázka závislosti hierarchizace složek v určitém žánru na hierarchizaci stylových složek dobových ve chvíli, kdy se žánr vytváří, či zase otázka opačná, jak právě žánr pomáhá utvářet tuto hierarchii, a tak dále. Odtud prostě vyplývá potom nepřehledná ještě řada otázek, které volají po odpovědi.

V podstatě jde však o to, co jsem řekl v úvodu svého příspěvku, že se mi nezdá účelným sémantizovat pojem "styl", přičemž jsem si vědom, že i styl jako každá realita (uznám-li styl za realitu) může samozřejmě nabývat významů, že tedy může být jevem sémantickým. Velice zřetelně se to ukazuje například na parodii, tedy v případě, kdy se použije pro jiný účel cizího stylu a kdy sám tento zcizený styl jasně už něco znamená, kdy má prostě sám svou sémantickou platnost. Jak patrně, netvrdím tedy, že by styl byl záležitostí bezvýznamovou,

já se jenom domnívám, že právě sémantické pojetí stylu nás nemůže dovést k pochopení jeho podstaty, k pochopení jeho charakteru. Otázka sémantické funkce stylu je podle mého prostě další otevřenou otázkou badatelskou, která tady reálně existuje, ale patrně není relevantní pro řešení problému, co to styl vlastně je.

ADOLF SCHERL:

I tentokrát bude samozřejmě nutno diskusi ukončit předčasně. Ale přece jenom pro případ, že by pokračovala mimo tuto konferenci, rád bych pro její další směr řekl: Já osobně jsem také skeptický k sémantickému hodnocení stylu, v tom mně nebylo zcela rozuměno ani Kačerem, ale myslím, že ani včera Tomislavem Volkem. Smysl mého referátu byl mimo jiné v tom, že omezil tezi o sémantickém významu stylu. Jasně jsem přece řekl, že sémantická potence této vrstvy díla je v podstatě neurčitá a bývá realizována různě.

K poznámkám vztahujícím se k oblasti pojmů. Myslím, že zmíněný rozpor v Mukařovského dvojím pojetí stylu a sémantického gesta není tak velký. Mukařovský ve svých dílech z padesátých let zcela vědomě už zaměnil termíny "individuální sloh" a "významotvorný princip". Samozřejmě ten rozpor u něho existuje, ale vždy podstatný rozdíl spočívá v tom, že zatímco dřívější stylová analýze směřovala k nalezení určitého formálního principu (připomeňme tu klasický rozbor egyptského umění, který dochází k tomu, že základní formou egyptského slohu je geometrická forma), Mukařovský říkal, že je třeba nalézt takovou formulaci, která by sjednotila určitý zákon

formální výstavby s určitou sémantickou potencií, která je v ní skryta, ale které je současně neurčitá.

Potom ještě k jedné věci: není správné uvádět za výjimečný příklad sémantické potence stylu parodie, kde samo zcižení cizího stylu se stává významuplné; vtip je v tom, že sémantická potence stylu, která určitě existuje, vzniká až teprve v uměleckém díle, není určena nějakou předem danou konvencí. Myslím, že to velice správně říká Červenka v citované stati. Kdežto tohle je příklad, kdy styl si samozřejmě nese sebou význam předchozí tradice a kdy se s ním pracuje jako se znakem, který má ustálený význam.

Jinak ovšem jsem si vzal z této diskuse pro sebe poučení, že ta část, kde jsem se zmiňoval o vázanosti stylu na techniku, byla v mém referátě velice málo rozpracována. A zřejmě právě to také vedlo k názoru, že jsem snad zásadně právě tuto vázanost stylu podceňoval. Ale já naopak myslím (říkal jsem to v referátu, ovšem zřejmě to zapadlo), že zde je hlavní pole pro další zkoumání.

Nicméně bych přece jenom rád zachoval z pojmu "sémantické gesto" zásadu, že nelze považovat za dostatečný takový rozbor stylu, který nám umožní dojít pouze k tomu, co umějí zejména kunsthistorici. Dáte-li jim analyzovat neznámý obraz, oni dokáží velice přesně, takřka na deset let určit datum jeho vzniku. To je samozřejmě pro historika velice užitečná a důležitá věc. Ovšem pojem "styl" opravdu je třeba formulovat tak, aby byl únosný i z hlediska teorie divadla současného. Tady se myslím stává druhotným aspekt, aby historik mohl pomocí tohoto pojmu klasifikovat užité divadelní jevy, a vystupuje ten aspekt, aby dnešní kritik a umělec věděl, co je

styl zaš, jakou má funkci z hlediska uměleckého díla atd.
A proto bych hájil přece jenom stále ještě význam toho zájmu
o sémantickou sílu stylu.

IV.

OTÁZKY REKONSTRUKCE HERECTVÍ

Referát :

LJUBA KLOSOVÁ:

K problémům rekonstrukce české herecké tvorby v 19. století

Ve svém příspěvku se chci zabývat problematikou rekonstrukce české herecké tvorby v 19. století, z níž bych se chtěla pokusit vyvodit obecnější závěry o výzkumu herecké tvorby. Obracím-li pozornost našeho shromáždění k problematice výzkumu herecké tvorby a volím-li příklady převážně z historie českého divadla minulého století, má to své důvody. Po mém soudu je tato epocha vývoje českého divadla dobou zrodu novodobého českého hereckého profesionalismu a otevírá některé problémy, které provázejí celý jeho další vývoj - alespoň ve své zobecněné podobě - často až do doby nejnovější. Druhým důvodem je důvod zcela praktický. V Kabinetu byl průzkum tohoto období pro potřeby Dějin českého divadla ukončen. Máme tedy už určité zkušenosti v tomto směru, a na druhé straně cítíme také potřebu některé otázky konzultovat.

Interpretace herecké složky představení je jak známo pro divadelního historika nejtěžším problémem. Obtížnost výzkumu spočívá jednak v kolektivním charakteru herecké práce (tu hrají svou roli otázky partnerské souhry i soužití několika

hereckých generací v jednom souboru atd.), dále v tom, že herecký výkon se rozvíjí a je vnímán v čase i prostoru a je podroben i bezprostředním reakcím vnímatele, a konečně i v tom, že základní materiál herecké tvorby - hercovo vlastní živé tělo - je materiál povahy značně variabilní a pomíjející.

Na rozdíl od teatrologie mají jiné uměnovědné obory předmět svého výzkumu pevně daný a neměnný, takže třeba po staletích je možno ověřovat a prověřovat jednou učiněné závěry. Herecký výkon však reálně končí poslední jevištní akcí té které role, a i když se o každé repríze znovu a znovu opakuje, je podstatná část jeho zjevné podoby těžko zachytitelná.

Chtěla bych se proto pokusit zvážit alespoň některé možnosti objektivního výzkumu herecké tvorby. Úmyslně volím k demonstraci problému období 19. století, neboť v tomto případě je práce navíc ztížena naprostou absencí moderních technických pomůcek. Z hlediska povahy materiálu a informací, které jsou k dispozici, trvá ovšem tato těžko zmapovatelná etapa herecké tvorby až asi do konce první světové války. Při studiu celého tohoto období jsme odkázáni jen na zprostředkovaná svědectví kritiků a pamětníků, až na dvě neupotřebitelné výjimky chybí zvukové nebo filmové záznamy, fotografie buď neexistují (v první polovině století), nebo jsou pořízeny v ateliéru a podávají tedy svědectví jen částečné nebo zkreslené. Nechci tu ovšem mluvit o způsobu získávání pramenů, i když ani toto stadium práce není bez zajímavosti a bez otazníků. Hlavní problémy nastávají však až při interpretaci těchto materiálů.

Vzhledem k častým a závažným úkolům, které české divadlo

muselo v 19. století suplovat, neobejde se podle mého názoru historik tohoto období bez pomoci obecné historie a sociologie. Dokazují to i některé starší práce (např. Jana Bartoše Činohra Prozatímního divadla). Při výzkumu tvorby je však nebezpečí, že sociologické hledisko zcela převládne a někdy i eliminuje problematiku uměleckou, která je pro nedostatečnost materiálu hůře dostupná. Věnujeme pak více pozornosti pojetí a výkladu dramatické postavy než jejímu typicky hereckému ztvárnění.

Převaha sdělovací funkce v českém divadle 19. století nad funkcí estetickou způsobuje, že výklad o herectví příslušného období je velmi často vázán především na slovní obsah role; herec je v takovém případě degradován jen na pouhého reproduktora básnickových idejí. Protože vždy podává nějakou výpověď o skutečnosti (ať už zjevnou nebo zašifrovanou, kritickou nebo oslavnou), je jeho umění nejčastěji označováno jako "realismus" nebo "směřování k realistickému projevu", bez ohledu na to, jakým způsobem a z jakého noetického hlediska zprostředkuje tuto výpověď divákům. Tento úzce sociologický pohled na hereckou práci vede tedy obvykle k nesprávné klasifikaci stylové. Je paradoxní, že právě technická virtuoza, vynalézavost a všestrannost českého herce způsobila často klamnou iluzi, jako by na jevišti "žil" a ne hrál, jako by se zřekl všech konvenčních prostředků svého řemesla mnohem dříve, nežli to udělal herec Antoinův a Stanislavského. Dokonce byla tato tzv. "přirozenost", "neumělost" a "životní pravdivost" považována za podstatný, svébytný a nejvlastnější rys českého hereckého umění vůbec.

Vedle často vznášené otázky českosti však zatím ještě

vůbec nebyla položena otázka mezinárodní srozumitelnosti našeho hereckého umění té doby. Jeho vázanost na slovní obsah textu, péče o srozumitelný a gramaticky správný jazykový projev i jeho společenská angažovanost navozují domněnku, že šlo o záležitost beze zbytku českou, nepřenosnou do jiného prostředí a cizinci nesrozumitelnou. Skutečnost však svědčí o opaku.

Tak například pražští Němci navštěvovali s velikým zájmem česká představení francouzských konverzaček, ačkoliv neznali často ani obsah hry (české premiéry předcházely zpravidla německé o několik týdnů). Také Ernesto Rossi chtěl ke své italské trupě angažovat Františka Kolára, protože byl oslněn jeho schopností předvést základní i průběžnou charakteristiku postavy bez použití řeči, pouze v pohybových a mimických etudách. Stejně tak Vojan dovedl navázat kontakt s divákem cizí národnosti mimo jiné zvláštním charakteristickým způsobem přednesu, srážením a zkreslováním slabik, jemuž Jindřich Honzl říká "ztragičtování skutečnosti". (Citát nalezneme v knize Jindřicha Honzla K novému významu umění; jako doklad může posloužit též článek Paula Hatvanina *Tschechischer Schauspieler v Die Wage 1915*, který přetiskuje *Lidová scéna* v čísle 1, 3. ročníku, 1915, na str. 7.)

Uvedené příklady dokazují nejen značnou uměleckou úroveň našich herců, ale i fakt, že přes vědomou snahu o nezávislost národního hereckého projevu na cizích školách udržuje se určitý mezinárodní fond hereckých výrazových prostředků a sdělovacích znaků, srozumitelných každému diváku s průměrnou divadelní vnímavostí, a že se tento fond stále rozvíjí a prohlubuje v souladu se světovým vývojem. Znamená to ovšem také

povinnost badatele věnovat větší pozornost zvukové a pohybové stránce hereckého projevu.

Sociologický rozbor role a pouhý obsahový výklad hereckého výkonu skrývá v sobě určité nebezpečí jednostrannosti badatelova pohledu, ale nemeně problematické je začínat rozbor vlastní umělecké práce hercovy detailními rekonstrukcemi jednotlivých úloh. Nahodilý detail, přeceněný subjektivním pohledem toho, kdo nám informaci zprostředkoval, může získat neuměrnou důležitost, zabrání nám herecké prostředky hierarchizovat, a dospějeme pak k samoučelnému popisu zdánlivě velice nedynamického výkonu, vytrženého ze souvislostí. Je proto potřeba pracovat na podkladě mnohem širších výzkumů a souvislostí, vybrat a typizovat soubory uměleckých jevů a prvků, které se zákonitě opakují, na sebe navazují, doplňují se nebo jsou v rozporu. Odlišit záměrné stylotvorné prvky od nesystematických nahodilostí ve větším rozpětí, nežli je jedna role nebo i jediná herecká osobnost.

Nspříklad v knize Jindřich Mošna herec realisticky hodnotí na str.84-88 Ludvík Páleníček herecův sklon ke grotesce a klaunství v první fázi jeho umělecké dráhy jednak jako důsledek hercovy malé technické připravenosti, jednak jako hříchy výbušného mládí a přemíry životní síly, kterýžto hřích v pozdější realistické etapě umělec dokonale odčinil. V této materiálově nesmírně fundované knize uniká autorově pozornosti fakt, že Mošna byl v sedesátých a sedmdesátých letech pouze jedním z reprezentantů univerzálního arénního herectví, jež bylo vybudováno na tradicích vídeňské nestroyovské školy, domácí komiky a satiry, ale současně ovlivněno i faktem velkého nezastřešeného divadla, kde víc než slovo působilo výrazně

naddimentované gesto, křiklavá maska, komická nedsázka nebo hra se zvětšenou rekvizitou. Typické znaky tohoto hereckého projevu jeví se autorovi jako Mošnovy osobní zvláštnosti nebo nedostatky. Protože v knize nebyl proveden teatrologický stylový rozbor a ohodnocení arénního herectví vůbec, přejímá autor navíc i negativní postoj tehdejších literárně zaměřených referentů (Jeřábek, Vlček aj.) k tomuto typu herectví.

Je třeba si uvědomit, že určitá komplikovanost povahy hereckého výkonu jako uměleckého díla, například jeho vztah k ostatním složkám divadelního představení, je pro badatele též relativní předností; umožňuje dílčí pohledy ze stanovisek několika předpokládaných vnímatelů a jejich syntézu. Zařazení herecké osobnosti do určitého dobového uměleckého proudu, odkrytí a rozlišení jejího pracovního stylu vyžaduje ovšem navíc i znalost jiných souvislostí, především soudobých snah teoretických, ale i paralelního stylového vývoje v jiných uměních. (Například snaha herců šedesátých let přejít od tezovitého znázornění charakterů k hlubší individualizaci a konkretizaci souvisí úzce i s individualizačním mistrovstvím portrétů Karla Purkyně aj.)

Přesnější vymezení jednotlivých uměleckých stylů má u herecké kultury každého národa své meze a není prakticky nikdy možné vykonstruovat jejich čistou laboratorní podobu. Důvod spočívá ve specifických rysech herectví a v podmínkách herecké tvorby, o nichž byla zmínka už na začátku. K těmto obecným faktorům přistupuje ještě faktor specificky český, daný situací našeho divadla v minulém století. Do překvapivé zkratky evropského divadelního vývoje - možno říci od Racina k Antoinovi -, který tu během jednoho sta let proběhne, míří

se úporné snahy o národní výraz; to vše se děje za přímo havarijních podmínek provozních, hospodářských i politických. Často si klademe otázku, je-li za těchto okolností, kdy dochází v herectví k opožďování vývoje, ale i ke koexistenci, překrývání a mísení jednotlivých stylů, které často ani nemá čas se na jevišti plně rozšířit a vytvářejí různé domácí varianty, je-li za těchto okolností možné a účelné pracovat srovnávací metodou a na podkladě analogií dojít k přesnějšímu pojmenování uměleckého tvaru.

V první polovině století, kdy žije v Praze česká scéna pod jednou střechou s německou, kdy i němečtí herci hrají často v českém představení, je užití komparatistiky přímo nevyhnutelné - přinejmenším vzhledem k německé Stavovské scéně a právě tak k lidovému divadlu Vídně. Později formuje se však české herectví často právě jako vědomý protiklad proti německému.

Srovnávání s jinými národními kulturami je ovšem i zde nezbytné už proto, že polarita světovosti a národnosti je v našem divadle - tím spíše v 19. století - neoddiskutovatelným faktem; právě v konfrontaci s cizím vývojem vynikají národní zvláštnosti. Orientace českého divadla se postupem času přesunuje z Vídně na Německo, pak Francii a slovancké národnosti. Při posuzování a hodnocení těchto cizích vlivů, a zvláště při hodnocení reakce domácí kultury na ně, je však nutno postupovat velice opatrně. Na citovaném příkladu arénního herectví si můžeme uvědomit, jakými transformacemi tyto vlivy někdy procházely. Přes svou mezinárodní sdělnost je herecká tvorba ze všech divadelních složek právě osobností herecovou nejvíce spjata s domácím prostředím (souvisí to s vlast-

nostmi hercova umeleckého materialu). Musíme počítat s tím, že o to je vyvoj herectví méně přímočarý než například vývoj dramaturgicky.

V historii českého herectví 19. století můžeme nalézt tak komplikované situace, kdy staré tvůrčí postupy se nejen udržují setrvačností - což je obvyklé -, ale jsou dokonce evokovány i uměle. Roku 1846 vydal Jan Kaška svoji příručku Divadelní ochotník, ve které se kromě požadavků romantické herecké estetiky objevují - hlavně v oboru mimiky - normativní předpisy klasicistického herectví. Autor nepodléhá zřejmě jen své starší německé předloze, ale zaregistroval prostě současnou divadelní praxi. Když dva roky nato psal Tyl v Bankrotáři pro Kašku roli Kartáčka, předepsal mu ve scénických poznámkách doslova tentýž tradiční mimický doprovod (přemýšlející si mne želo, když si vzpomene, tleskne do dlaní atp.). Ačkoliv Tyl vedl už od třicátých let boj proti staré herecké škole, neváhal opřít se o její osvědčené výrazové prostředky, známé a srozumitelné nejširším vrstvám publika, ve chvíli, kdy na něm ležela veliká odpovědnost za nově se konsolidující český profesionální soubor a kdy bylo potřeba získat divadlu i publikum. Není to ostatně jediný případ. I po otevření Prozatímního divadla se objevují snahy (motivované obdobnými důvody) uzeněrnovat rozvinuté romantické herectví do určitých mezí a eliminovat z něj zvlášť citovou složku, vnášející do divadelní práce nahodilost a nesystematičnost.

Je tedy nutno počítat i s tím, že výskyt některých výrazových prostředků starších hereckých stylů může mít v českém divadle 19. století funkci konsolidační: není proto možné hodnotit tento rys zcela jednoznačně jako prvek retardační, což

by se mohlo stát právě při mechanické aplikaci komparativní metody.

Až doposud jsme sledovali některé z metodologických postupů, kterými může být objasněna otázka, do jaké míry naplňuje herec svým uměním program objektivního vývoje společenského i uměleckého - a to jak v národním, tak v mezinárodním měřítku. Věstrannost pohledu na hereckou tvorbu však také žádá vyřešit problém osobního uměleckého přínosu hercova do tohoto vývoje (něco, co lze srovnat například s osobitým maříským rukopisem). Zabývat se otázkou, jak se herec tzv. "individualistického století" vyrovnával s požadavkem sluzebnosti a společenského utilitarismu českého divadla a jakým způsobem realizoval za těchto okolností své sebevyjádření. Už sám fakt, že český herec minulého století byl tvor politický, jehož názory a činy byly v drtivé většině případů totožné s progresivními proudy společnosti, napovídá, že nedocházelo k podstatnějším disharmoniím v oblasti ideové. Ale už to, že interpret působil ze scény současně vahou svých občanských ctností (jako například Sklenářová), lze hodnotit jako jeho individuální vklad do role.

Nekonečnou příležitost k sebevyjádření poskytoval herci vlastní tvůrčí herecký proces. S výjimkou divadla tylovského nebyl romantický herecký individualismus prakticky nikým a ničím v 19. století omezován, a platí to i o první fázi divadla realistického a naturalistického: téměř po celou druhou polovinu století dominovalo dokonce herectví nad všemi ostatními divadelními složkami. Považuji proto za jistý dluh herecké historiografie, že se problémy vztahu hereckého subjektu a objektivní zákonitosti vývoje zabývala zatím jen okrajově.

A přece právě zde je obsažena odpověď například na otázku, proč na komplikovanou společenskou i uměleckou situaci, která se u nás vytvořila na přelomu století, reagují dvě umělecké individuální tvory - Vojan a Kvapilová - každá zcela svéráznou metodou tvorby. Přitom se však jako herečtí partneři nejen doplňují, ale jejich interpretace slavných dramatických dvojic (Nora a dr. Rank, Máša a Věršinin, Hamlet a Ofelie atd.) stávají se pojmem, vyjadřujícím složitou škálu pocitů a vztahů tehdejšího člověka.

Stupeň obtížnosti takových průzkumů je ovšem několikrát vyšší než tam, kde se můžeme opřít o analogii světových nebo i domácích uměleckých proudů. Pokusím se proto alespoň ve stručnosti poukázat na některé zdroje informací, které nám pomohou objasnit tuto subjektivní stránku hereckého výkonu:

1) Základním východiskem jsou hercovy vrozené předpoklady; je třeba znát popis postavy, fyziognomii, motorickou paměť a zručnost, možnosti hlasového orgánu a jeho ovladatelnost, hercovy psychické vlastnosti i poměr citové a rozumové složky v jeho jednání. V souvislosti s tím může být cenný i biografický detail (například to, že Vojan hrál v den úmrtí své dcery s maximálním soustředěním premiéra Jana Žižky, ukazuje na herecký volní typ). Také tradiční rozdělení na tzv. herecké obory může nám v tomto směru pomoci - upřesňuje a zobecňuje totiž souhrn vrozených předpokladů hercových. Pro průzkum osobité herecké tvořivosti je ovšem především důležité, jakým způsobem a do jaké míry umělec rámec svého oboru překračuje nebo jej úplně ruší. Někdy se takové individuální charakteristické zvláštnosti vyvinou z vědomého přemáhání osobních nedostatků, které herce už samy z určitého oboru vy-

řazují. (Vojanův rezavý hlas a jeho zvláštní způsob využití při charakteristice; špatná čeština Kolára ml. a z toho plynoucí soustředění hlavně na optickou stránku hereckého projevu aj.)

2) Značně spolehlivá vodítka může poskytnout i jiná umělecká činnost herce (karikaturní humor Františka Kolára, dramatické texty F.F. Šamberka, počítající s hereckou improvizací apod.). Bylo by myslím nesmírně zajímavé i podrobné srovnání výrazových prostředků slovesných s hereckými výrazovými prostředky například u Kvapilové, Naskové aj. V romantickém období sem patří i činnost režisérská a dramaturgická, pokud jí ovšem rozumíme úkoly koncepční, ne aranžérské nebo dekoračnické. Individualistický samovládce jeviště je totiž sám sobě režisérem i dramaturgem (za příklad může posloužit způsob, jakým si Kolár st. upravoval pro sebe velké klasické role).

3) Ze všech možností, které pro historika herectví může znamenat teatrologický rozbor dramatického textu, zajímá nás v tomto případě především text rolí psaných herci tak říkajíc "na tělo" (tylovské postavy pro Kašku, rétorické typy pro Sklenářovou, zatrpklí hamižní sedláci pro Šmahu atp.). Patří sem i výběr rolí přeložených ze světového repertoáru pro určitého herce.

4) Svou úlohu tu mají i herecké paměti. Jednak jako slovesný útvar, jednak jako dokumentace; ne snad dokumentace faktů a dat divadelního vývoje (v tom směru je herecká paměť někdy skutečně nespolehlivá), ale jako zasvěcené líčení svých vlastních nebo i kolegových tvůrčích postupů. Pokud bylo možno ověřovat na jiném materiálu (kritiky, fotografie), jsou

zkušenosti, že především vizuální paměť herecká je velmi dobrá a přesná. Jsou ovšem herci, kteří memoáry zásadně psát odmítají (Josef Jiří Kolár nebo Vojan) a může to být doklad jejich individualistické uzavřenosti. Jiní si je dávají zpracovat jiným autorem (Šamberk, Mošna), a není to doklad jejich stylistické nemohoucnosti, jako spíše přetlak divadelního živlu, neschopnost vyjadřovat se v jakémkoliv epickém útvaru.

Mohli bychom jmenovat ještě další prameny informací, které by pomohly osvětlit subjektivní složku hereckého výkonu. Ve spojení se složkou objektivní, do níž patří jak společenská funkce herecké tvorby, tak i hercova sounáležitost k soudobým uměleckým stylům a dobovému estetickému vkusu, je možno dojít k poměrně objektivní rekonstrukci buď jednotlivého hereckého výkonu, nebo celé tvorby.

Nechtěla bych ovšem vzbudit dojem, že chronologie problémů, tak jak zde byly (a to ještě ne v úplném výčtu) nadhoseny, je totožná s chronologií jednotlivých postupů při vlastním výzkumu. Obtížné je právě to, a nutí nás k tomu konečně i povaha materiálu sama, že od počátku je třeba myslet na celý tento komplex problémů a jednotlivé postupy syntetizovat.

D i s k u s e :

ARTUR ZÁVODSKÝ:

Dr. Klosová ve svém referátu zdůraznila, že hercova práce je základem divadelní kreaace. Proto také práci herců musí

historik divadla věnovat největší pozornost. Přitom ovšem výzkum práce herce přináší velké nesnáze. Kunsthistorik má k dispozici zachovaný obraz, sochu, muzikolog má v ruce skladbu a může ji tedy studovat. Teatrolog je však nucen popisovat dávno zmizelý herecký výkon, kdysi pohybující se sochu, která už dávno neexistuje, a to na základě často velmi kusých informací.

Já se chci několika poznámkami obírat podobně jako dr. Klosová tím obdobím herecké tvorby, kdy chybějí technické pomůcky zvukové, filmové atd. k záznamu hercovy tvorby. Myslím, že při zkoumání hercovy práce musíme vzít v úvahu, že herec většinou, v převážné míře, netvoří sólově. Je tu vždy struktura herce jednoho, která vstupuje do daleko složitější struktury herecké tvorby všech vystupujících v inscenaci. A celý zase soubor herců, který vystupuje v inscenaci, je ve složitých vztazích ke způsobu scénování, ke scénické hudbě, k přítomným divákům atd. Historik divadla musí tudíž i při rekonstrukci jednoho výkonu podat rekonstrukci celého tohoto pomíjejícího a dnes už zmizelého divadelního díla.

Dr. Klosová ve svém referátu uvedla různé pramenné možnosti. Já bych některé také připomněl a řekl k nim své glosy. Pokud jde o prameny písemné povahy, je tu především dobová kritika. To je nepochybně velmi obtížná otázka, jak využít kritiky jakožto historického pramene. Neboť při práci s tímto materiálem musíme brát v úvahu nebezpečí jednostrannosti, kustosí vidění tvůrce kritiky, samozřejmě jeho schopnost nebo neschopnost zaznamenat to, co viděl, čeho byl účastníkem, a potom, když už vůbec pomineme eventuelní úmysl kritika podat zprávu o divadelním díle historicky nějakým způsobem

zkreslené, jeho subjektivní záliby. Pokud jde o vzpomínky herce, účastníka divadelního představení, divadelní krea-ce, je tady rovněž vždy veliké nebezpečí subjektivní inter-pretace a historik musí s touto subjektivitou interpreta-ce počítat.

Myslím, že je velmi důležité vidět hereckou tvorbu v kontextu celé doby a také v kontextu vývoje ostatních umění. Také o tom zde byla řeč, takže já bych zde připomněl jen ještě takový fenomén, jako je móda, která spolutvoří dobovou atmosféru. Všechny druhy umění - a spolu s nimi i móda - zachycují dobový ideál, názory člověka na různé otázky. I to je třeba vzít v úvahu při popisování hereckých krea-cí.

K otázce koexistence různých hereckých stylů v jednom časovém údobí: to je zajímavá otázka, při níž jde o to, najít právě tu souvztažnost hereckého stylu, který dožívá, hereckého stylu, který vládne, i těch náznaků, které míří do budoucnosti. Já myslím, že po stránce metodologické bychom zde dobře mohli využít metody analogie se současností. Přímě před našima očima se totiž děje proces obdobný tomu, jaký se dál před padesáti nebo sty lety; i dnes existuje svár dožívajícího stylu, vládnoucího stylu i začínajícího a ohrožujícího se budoucího stylu.

Pokud jde o problém souvislosti divadla a herecké tvorby jistého národa s divadlem a hereckou tvorbou divadelní kultury jiných národů: prof. Černý zde včera zdůraznil, že v naší zemi existuje divadelní kultura česká, německá, slovenská, maďarská na Slovensku i polská. Tyto kultury divadelní žily pospolu, na sebe navzájem působily, byla dokonce krátká údobí, kdy vědomě spolupracovaly, jak tomu bylo například po ná-

stupu nacismu v třicátých letech, kdy čeští herci hráli s německými herci dokonce v jednom představení, v proslulém představení Čecha a Němce. V této souvislosti bych rád připomněl i ten fakt, že existuje samozřejmě vývojová souvislost mezi naším herectvím a herectvím skupin a scén, které k nám přijížděly na návštěvu, připomínám i hostování našich scén v zahraničí. Tady dochází přirozeně k interferenci, k výměně zkušeností a vzájemnému ovlivňování. Tu je nepochybně zapotřebí uplatnit všestranně srovnávací metodu, aby vynikla národní svébytnost českého nebo slovenského herectví. Je kupříkladu nepochybné, že hostování MChATu u nás roku 1906 mělo velký vliv na vývoj českého herectví.

FRANTIŠEK ČERNÝ:

Dr. Klosová se pokusila hovořit o jedné z nejtěžších otázek, které před námi vůbec jsou. Problematika studia hereckého umění je proto tak složitá, že jde o složku, která byla ve všech vývojových etapách, ve všech strukturách divadelních, od nejstarších dob až dodneška zastoupena, zatímco třeba scénická složka nebo hudební nemusela být zastoupena. Přitom studium historického herectví je dosti zanedbané i ve světovém měřítku. U nás se jeví potřeba přejít v našich rozborech hereckého díla od řekněme koncepčních analýz role, které se dosti dělají, k takovým analýzám, které by zkoumaly, jak vlastně je role vytvářena.

V referátu naznačila dr. Klosová celou řadu problémů, s nimiž se ve své práci setkala. Tak například jedním z vážných problémů je problém mezinárodní srozumitelnosti herecké-

ho projevu. To je vážná věc, a my v Dějinách českého divadla už do kapitoly o barokním divadle zařazujeme i pasáž o divadle vytvářeném cizími divadelními trupami, neboť to bylo divadlo, které bylo konzumováno i českým obyvatelstvem. Ovšem tato otázka se klade, jak upozorňuje dr. Klosová, i v dalších obdobích, a to jak v operním divadle, tak i v divadle činoherním. Závažný je i problém využití starších prostředků jako prostředků konsolidačních atp.

Mně osobně tyto problémy také leží v hlavě a velmi o nich přemýšlím. Prozatím jsem dospěl přibližně k tomuto závěru o možnostech rekonstrukce hereckého umění. Faktem je, že my nepracujeme s díly samotnými jako jiní historikové umění, ale pouze s informacemi o nich, čili my jsme v takové situaci, jako by byl historik výtvarného umění, který by psal o Rembrandtovi pouze na základě svědectví, na základě různých informací, ale bez přímé znalosti těch děl. Samozřejmě i jinde vznikají takové situace, ztratí se například román, rukopis, dejme tomu nějakých Nerudových prací, a literární historik pak musí pátrat po informacích a vynášet soudy na základě těchto nepřímých informací. U nás je to však stabilní situace, my pracujeme většinou s nepřímými informacemi a musíme přirozeně tyto informace kriticky zvažovat, vzájemně konfrontovat, abychom dospěli k pravdivým závěrům. Jsou lidé, kteří tvrdí, že za daného stavu, kdy pracujeme pouze s nepřímými informacemi, nelze se prakticky dobrat vůbec žádných objektivních vědeckých závěrů, a říkají: to, co vy děláte, je spíše činnost pro lidi velké faktazie než pro seriózní vědce. I tento hlas skeptiků bychom měli promyslet. Nesporně na tom něco je.

Já sám mezi tyto skeptiky nepatřím. Jsem totiž přesvědčen, že můžeme vytvořit některé dosti přesné soudy, zcela jistě alespoň o určitých tendencích v hereckém vývoji, o školách, stylech, směrech, neboť z dostatečného počtu informací o mnoha jedincích lze vyvozovat určité obecné a poměrně velmi přesné závěry. Horší je to v případě, kdy zkoumáme jednu hereckou osobnost, neboť zde máme k dispozici mnohem menší počet informací, a podle mého názoru vůbec nejhorší tehdy, zkoumáme-li pouze jediný herecký výkon, neboť zde bychom teoreticky neměli počítat ani s informacemi týkajícími se výkonů starších, ani s informacemi týkajícími se výkonů mladších. V tomto případě po mém soudu mohou být naše závěry pouze přibližné. Zkrátka a dobře, tím méně mohou být naše závěry přesné, čím konkrétnější úkol si klademe.

VLADIMÍR PROCHÁZKA:

Chtěl bych vyslovit jenom několik poznámek k problematice rekonstrukce zmizelého herectví. Bylo zde vypočítáváno, na základě jakého materiálu lze tuto rekonstrukci provádět, byl připomínán materiál obrazový i písemný. V té souvislosti upozorňuji na to, že zmizelé herectví je obsaženo svým způsobem také v dramatickém textu, a to nejenom v hereckých a režijních poznámkách nebo v nějakých poukazech na kostým, ale přímo v samotném dialogu bývá někdy více, někdy méně výrazně jaksi potenciálně obsažena i deklamace. Začíná to zhusta už výběrem slov, lexikonem autora, má na to vliv syntax, ve veršovaných básnických tragédiích koneckonců i metrum, a všechny tyto věci svým způsobem ovlivňují a často do jisté míry přímo

určují i herecký projev. Těto skutečnosti si například všiml Diderot, když v Hereckém paradoxu poukázal na to, že herec, který recituje monotónní, jednotvárně se opakující alexandri-ny s těmi jejich přesnými césurami, je jimi natolik svázán, že nemůže rozvíjet určitou hereckou akci. Právě tak, jako je dramatickým textem limitován a určen herecký výkon, je do jisté míry partiturou zase vázán herecký operní výkon. Zde v určitých partiích působí navíc jisté fyziologické mez: určitou akci při určitém výkonu hlasovém nemůže pěvec vykonávat, na ni už mu prostě nezbývá dost fyzických sil.

Tedy i v dramatickém textu samotném je svým způsobem obsaženo herectví, většinou ovšem potenciálně, a samozřejmě také režie. Je potřeba si uvědomit, že dramatický text není pouze literární dílo, a číst jej jako předlohu, která bude realizována; pak se nám začne všechno v něm obsažené jevit v jiném světle.

S největšími potížemi se při rekonstruování zmizelého, minulého herectví setkává ovšem ten, kdo se pouští do rekonstruování individuálního stylu jednoho jediného herce. Tady se úspěch dostavuje jen ve velmi řídkých případech. Většinou takové pokusy pro poznání divadla, pro poznání určité divadelní epochy ani nejsou rozhodující. Ovšem na základě všech těch materiálů, o kterých zde bylo mluveno, i na základě textu lze poměrně přesně rekonstruovat určitou epochu vývoje herectví, například romantické herectví ve dvacátých a třicátých letech minulého století.

KAREL BUNDALEK:

Když hovořil prof. Černý o naší práci na rekonstrukci historického herectví, přirovnal ji k práci historika, který by psal o Rembrandtových obrazech pouze na základě nepřímých svědectví. To přirovnání není zcela přesné, neboť Rembrandtovy obrazy se nám dochovávají a my soudíme o nich na základě toho, jak působí na nás dnes. Při hodnocení hereckého výkonu je naproti tomu podstatné to, jak ten výkon působil ve své době na své obecenstvo. Francouzský teoretik Sylvien Dhomme například dokazoval, že kdybychom dneska slyšeli Sarah Bernhardtovou třeba v jejích velkých rolích ženských, vůbec by nás nevzrušovalo to, co vzrušovalo tehdy obecenstvo její doby, a možná že by se nám jako herečka dnes vůbec nelíbila. Tento vědec přichází s velmi zajímavým postřehem o tzv. mizickém a zvukovém univerzu, které má každá doba a z něhož si divadelní umělec volí určité své výrazové prostředky. To připomíná i určité vývody Konzlovy o znacích, kterých používá herec ve své tvorbě.

Z historie známe nemálo příkladů, že herec svým výkonem mluví za celou generaci a stává se sám ztělesnitелеm určitého generačního typu. To tehdy, když dochází právě k onomu bezprostřednímu souznění mezi jeho vyjadřovacími prostředky a dobou, ke které chce svým výkonem promlouvat. Dobrat se tohoto jádra problému, určit, jaký je celý ten aparát hercovy tvorby a jakým způsobem potom působí na obecenstvo, to je myslím velmi důležitý úkol. A hledat samozřejmě také cesty, abychom poznali vkus a zájmy obecenstva.

JOSEF KNAP:

Hovořilo se tu v souvislosti s problémem rekonstrukce hereckého výkonu o zdrojích informací, jaké přináší kritiky, memoáry, ikonografický materiál atp. Ale co když takový materiál k dispozici není? Existovalo u nás například mnoho divadelních společností, které hrály naprosto bez povšimnutí anebo bez kritického zhodnocení v časopisech a jejichž členové neměli ani příležitost, aby se vůbec dali fotografovat. Tady podle mého názoru zůstává jediný pramen, ze kterého by se mohlo vycházet, pramen takové - abych tak řekl - "sociální atmosféry" společnosti té doby.

LJUBA KLOSOVÁ:

Řada diskusních příspěvků proslouvených zde na téma rekonstrukce herecké tvorby ukázala jasně, jak je toto téma živé. Zdá se, že by si zasloužilo větší pozornosti i v budoucím čase.

Já sama bych se chtěla připojit k diskusi několika doplňujícími poznámkami. První se týká pramenů informací. Zdá se mi potřebné zdůraznit, že i tyto prameny informací je nutno hierarchizovat podle zkoumaného historického období. Například kostým jakožto prostředek charakteristiky postavy poskytuje pro různá období různou míru informace. Tak v romantismu kostým pro herce představuje ne toliko pomůcku, ale vysloveně už umělecký materiál, a je proto třeba mu věnovat větší pozornost než o sto let dříve.

K poznámce prof. Závodského o vlivu cizích hostujících

umělců u nás bych chtěla dodat, že často nastávají situace, že taková hostující skupina přijede do připravených podmínek, takže - připomeňme si právě MCHAT nebo meiningenské - může být přijata už jenom jako dovršení domácích snah, což poslouží též jako důkaz mezinárodní sounáležitosti hereckých i režijních výrazových postupů.

Dalším tématem vzbuzujícím velkou pozornost je problém souznění herce a obecnstva, vztah herce a hlediště. Pokud jde o pouhou rekonstrukci historického hlediště, sociální atmosféry, jak říká dr. Knap, tady nenarážíme v podstatě na vážnější potíže, neboť máme k dispozici - alespoň pro druhou polovinu 19. století - dosti materiálu. Ovšem mnohem hůře, a tam je třeba ještě napnout síly, se to má se zkoumáním otázky, do jaké míry tento vztah ovlivňuje výrazové, čistě umělecké prostředky herce. Zatím jenom víme, že kmenový kádr publika bývá spíše příčinou stagnace nebo určité setrvačnosti výrazových prostředků, zatímco herec naopak bývá novátorem, jdoucím proti konvenci.

Nakonec ještě k možnostem rekonstrukce hereckého výkonu. V této otázce nejsem takový pesimista jako prof. Černý. Myslím, že není správný závěr, že jednotlivý výkon nelze objektivně zrekonstruovat, jelikož se - jak řekl prof. Černý - nedá počítat s ničím jiným než s několika málo nepřímými informacemi, které o tom výkonu máme. Právě tak jako antropologové, kteří rekonstruuji kostru z jedné čelisti, má i divadelní vědec vedle divadelně historických faktů přece jenom ku pomoci určitý arzenál všeobecného vzdělání, poznatky sociologie, historie, psychologie a jiných vědních disciplín, na jejichž podkladě může vyvodit určitý závěr. Aby se došlo k objektivní

rekonstrukci jednotlivé role, je samozřejmě třeba provést nejdříve zařazení stylové i rozbor specifického, osobního přínosu hercova, což vše se pochopitelně obráží i v každé jednotlivé roli.

K P R O B L E M A T I C E
D I V A D E L N Ě H I S T O R I C K Ý C H P R A M E N Ů

R e f e r á t :

EVŽEN TURNOVSKÝ:

Poznámky k interpretaci výtvarného díla
jako divadelněhistorického pramene

Tato úvaha nechce a nemůže být zprávou o nových výsledcích vědeckého zkoumání vztahu mezi výtvarným a divadelním uměním. Nepřináší nové poznatky ani k obecně formulovanému problému, ani k jednotlivým konkrétním případům. Problematickuje některá tvrzení obsažená v literatuře k danému tématu, aniž by si činila nárok kritizovat je zásadně a definitivně. Chce pouze naznačit několik nejdůležitějších okruhů metodologických otázek, které bylo třeba řešit při plnění zcela praktického úkolu, to jest při sestavování obrazové části prvních dvou svazků Dějin českého divadla. Domnívám se, že i takováto inventura hlavních problémů může být užitečná jako východisko pro další, badatelskou už práci na tomto speciálním tématu.

V úvodu nutno také zdůraznit, že všechny prameny a literatura, které uvádím v tomto svém referátu, aniž na ně podrobně odkazuji, jsou citovány v prvním svazku Dějin českého divadla. Tamtéž je rovněž reprodukována většina ikonografic-

kých materiálů, o kterých bude řeč.

Mimořádný význam, který má pro divadelního historika výtvarné dílo jako pramen informací, vyplývá v nejobecnější rovině ze známé skutečnosti, že divadelní historie musí - na rozdíl od dějin literatury nebo výtvarných umění, kde je takový případ výjimečný - vždycky předmět svého zkoumání teprve rekonstruovat. To je ovšem počínání tím obtížnější a z hlediska žádoucí přesnosti problematičtější, čím hlouběji v minulosti leží předmět našeho zájmu. Už proto je samozřejmou povinností divadelního historika nenechat bez povšimnutí žádnou jen trochu nadějnou cestu, jež vede k cíli.

V souboru pramenů, jež obsahují informace o konkrétním tvaru divadelních produkcí minulosti, zaujímá významné místo současná tvorba ostatních uměleckých disciplín, především literatury a výtvarného umění. Avšak právě mezi literaturou a výtvarným uměním je vždy, a tedy i ve vztahu k našemu problému, podstatný rozdíl v míře abstrakce či naopak konkrétnosti sdělení. Obecně lze říci, že slovní vyjádření, byť sebepřesnější a sebekonkrétnější, je už samou svou podstatou vždy abstraktnější než deskripce výtvarná. I nejschematičtější kresba obsahuje kromě přímé informace vždy ještě řadu sdělení vztahových a detailních. Samozřejmě také praktická a účelová interpretace výtvarného díla je možná opět jen prostřednictvím slovního vyjádření. Jenomže teoreticky vzato nelze žádnou slovní interpretaci výtvarného díla považovat za konečnou a definitivní. Dějiny výtvarného umění jsou nevyčerpatelným zdrojem dokladů pro toto tvrzení. V tom je hlavní potíže, ale zároveň také hlavní cena výtvarných dokladů. Počet výtvarných děl minulých historických epoch je prakticky ko-

hečný a známý. Jejich kvalita jako historického pramene pro dějiny divadla zůstává z větší části zatím jen tušená.

Všechn materiál, který z hlediska našeho problému připadá v úvahu, lze rozdělit do dvou velkých skupin, protože také způsob, jímž výtvarné dílo vstupuje ve styk s divadelním uměním, je dvojitý.

Výtvarné umění funguje především jako jedna ze strukturálních složek divadelního díla, spoluvytváří jeho estetickou i významovou kvalitu. Artefakty, vznikající v souvislosti s touto funkcí výtvarného umění, mají buď povahu projektů (projekty divadelních budov, návrhy na výtvarné řešení scény, kostýmů, masek, rekvizit), nebo jejich realizací (dochované divadelní budovy, dekorace, skutečné kostýmy, masky a rekvizity). Nejstarší výtvarnou památkou tohoto druhu na našem území je nepochybně architektura interiéru svatojiřské baziliky na Pražském hradě, která jak známo plnila mimo jiné také funkci divadelního prostoru. Časově nejbližší následující památky se dochovaly teprve z období barokního. Už tady - a tím spíše pak v obdobích následujících, především ve 20. století - se objevují diskrepance mezi projektem a jeho realizací, která ovšem pro rekonstrukci a posouzení tvaru divadelního díla může být jedině rozhodující. Proto bychom snad mohli - s vědomím jisté nepřesností - nazvat tuto oblast divadelní archeologií.

Tato oblast překračuje však hranice výtvarného umění, protože k ní nepochybně patří například i hmotné památky ze sféry jevištní techniky a také ovšem jejich projekty.

Využití všech těchto objektů pro divadelní historii je evidentní a v souvislosti s ním se nekladou větší metodolo-

gické potíže. Jde tu nejvýš o přesné určení původu, funkce a datace a o vyvození konkrétních závěrů pro rekonstrukci divadelního díla. Nechci podceňovat ani závažnost, ani složitost speciální problematiky, která se tímto směrem otevírá; hlavní zájem této úvahy náleží nicméně druhému způsobu, kterým vstupuje výtvarné umění ve styk s divadlem: totiž jako jeho zpodobitel.

Je ovšem třeba konstatovat, že někdy není snadné rozhodnout dokonce ani to, do které z obou těchto skupin zkoumané dílo patří. Správné zodpovězení této otázky může mít přitom konkrétní důsledky pro zhodnocení pramenné hodnoty výtvarného díla. Alespoň jeden příklad: V prvním svazku Dějin českého divadla je reprodukováno několik kreseb ze skicáře Giuseppe Arcimbolda. Tento skicář je dedikován Rudolfo II., pochází z jeho sbírek a je nyní uložen v Uffiziích ve Florencii. Obsahuje kresby celé řady alegorických postav v exotických kostýmech, kresbu slona, ale také bájných zvířat a dále vyobrazení bohatě zdobených saní, koňských postrojů, účesových spon atd. Na základě rozboru a dále na základě srovnání s literárními a pramennými doklady jsme došli k závěru, že skicář má pravděpodobně vztah k slavnosti uspořádané 26. února 1570 Maxmiliánem II. v Praze, konkrétně k alegorickému průvodu na Staroměstském náměstí, jak ho ve své básni z roku 1590 vylíčil Mistr Adam Cholossius Pelhřimovský. Zůstávala však otevřena otázka datace náčrtníku, protože letopočet 1535, jímž je datována jeho dedikace, je evidentně chybný. (Giuseppe Arcimboldo se totiž narodil roku 1533.) Pochybnosti v nás vzbuzovaly také některé motivické neshody náčrtníku s literárním popisem. Světlo do celé věci pro nás vnesla teprve studie

Svena Alfonse. Švédský badatel klade vznik skicáře do roku 1585 a kromě toho dochází na základě analýzy k názoru, že nejde patrně o kostýmní návrhy, ale o kresby pořizené ex post v upomínku na nějakou dříve konanou slavnost. Tím je na jedné straně vyvrácena hypotéza o aktivním tvůrčím podílu těchto kreseb při koncipování oné slavnosti a lze jim přikládat toliko význam pasivního výtvarného záznamu, byť pořizeného autorem výtvarného pojetí celé slavnosti a jejím pořadatelem, nebo, jak bychom dnes nejspíš řekli, režisérem. Na druhé straně tím lze do jisté míry vysvětlit ony motivické neshody (je tu například možno předpokládat i jistou dodatečnou idealizaci) a krom toho Alfonsovo řešení datace náčrtníku pro nás učinilo tyto kresby přece jen použitelnými.

Po tomto příkladu dokumentujícím jeden z hraničných případů můžeme konečně přistoupit k věci, která nás především zajímá. Jest jí výtvarné dílo jako zpodobitel divadelního umění.

Také tento problém se jeví jako jednoduchý a homogenní pouze zdálky. Při prvním bližším přihlédnutí zjistíme, že vlastně teprve tady stojíme na prahu skutečného bludiště, v němž se kříží nejprotichůdnější aspekty, intence, metody a hypotézy. Mnoho nesnází tu vyplývá ze skutečnosti, že výtvarná díla zpodobující tím či oním způsobem divadelní umění se stávají objektem zájmu dvou oborů - teatrologie a vědy o výtvarném umění. U nás vykonal hodně práce (především sběratelské) v této oblasti dr. Jan Port. Evropská literatura daného předmětu je bohatá a zřídka jsou jejími autory lidé s kvalifikací pro oba obory. Nicméně otázka vztahu divadelního a výtvarného díla se jen zřídka stává autonomním tématem je-

jich historicko-teoretického výzkumu. Jejich úvahy jsou většinou založeny účelově: buď mají opatřit divadelnímu historikovi obrazový doklad, nebo dějepisci výtvarného umění interpretační klíč. Je zcela zřejmé, že dosáhnout podstatnějšího pokroku v řešení této problematiky bude možno jedině dobře koordinovanou spoluprací specialistů obou vědních oborů.

Pokusím se nyní tuto problematiku stručně charakterizovat a na několika příkladech ji demonstrovat.

Výtvarná díla, jež tím či oním způsobem a ať už prokazatelně či jen hypoteticky zobrazují divadelní umění, lze rozdělit do dvou základních skupin.

Do první z nich náleží ta díla, jež lze považovat za evidentní a bezprostřední zobrazení divadla nebo některé jeho složky, tj. ta díla, u nichž se divadelní produkce nebo některá její složka staly přímo syžetem nebo tématem. Z evropského materiálu sem patří například známá vyobrazení z rukopisu pašijového cyklu uvedeného roku 1547 ve Valenciennes nebo neméně známá miniatura Jeana Fouqueta znázorňující vrcholnou scénu ze hry o umučení sv. Apolonie.

První dosud známé nepochybné, záměrné a komplexní vyobrazení jevištního díla domácí proveniencí je poměrně velmi pozdní. Je to soubor mědirytin, znázorňujících baletní produkci uspořádanou roku 1617 na Pražském hradě a názvem Phasma dionysiacum Pragense. Ještě starší, z roku 1594, je iluminace z cestopisu Jindřicha Mikšala Hyzrle z Chodů, zobrazující výjev Šalamounova soudu, který byl aranžován při slavnostech uspořádaných v Antverpách na uvítání arcivévodý Arnošta Habsburského. V tomto případě však šlo pouze o živý obraz a krom toho o akci mimo území českého státu, byť pořádanou za aktiv-

ní účasti českého poselstva. Také kolorovaná perokresba znázorňující výjev z tzv. Sarmacie čili Tragédie o Turkovi, inscenované 27. prosince 1552 před zámkem v Budyni nad Ohří, je starší než zmíněné Phasma dionysiacum. Tady však šlo zase spíše o velkou podívanou uspořádanou na vyhrazeném místě pod širým nebem a o zpodobení scénického prostoru v užším smyslu toho slova tu nemůže být řeč. Rozhodnout, které z těchto výtvarných děl je naším nejstarším záměrným a komplexním vyobrazením divadelní akce, není ostatně zvlášť důležité. Důležitější je konstatovat, že všechny starší domácí výtvarné materiály, který náleží do této skupiny, zobrazuje jen některé ze složek divadelního umění. To nikterak ovšem neznamena, že by tím byl jeho význam menší, naopak v mnoha případech jde o vyobrazení, jež mají svou závažnost i z evropského hlediska.

Z materiálu reprodukováného v prvním svazku Dějin českého divadla budiž zde jako příklad uvedeno alespoň vyobrazení jokolátorů v latinském rukopisu české proveniencce, pocházejícího z první poloviny 14. století a zvaného Liber depictus, dále kolorovaná perokresba z konce 15. století zobrazující muže oblečeného v maškaru berana a hrajícího na dudy, dále velice živá marginální kresba kejklíře z rozviliny českého rukopisu Starého zákona z třicátých let 15. století. Všechna tato vyobrazení především dokládají samu existenci znázorněných jevů, což už samo o sobě je jistě důležité. Tak například zmíněnou beraní maškaru můžeme interpretovat jako velice důležitý článek v řetězu důkazu svědčících o nepřetržitosti tradice zoomorfních masek, jež u nás trvá od dob předkřesťanských až do 19. století. Dále nás ovšem tato vyobrazení vel-

mi názorně poučují o podobě kostýmů, o povaze gestiky atd. To jsou případy celkem jasné a nesložitě, i když i u nich je ovšem pro spolehlivou interpretaci vždycky žádoucí konfrontace s další pramennou zprávou, ať už obrazovou, písemnou či jinou.

Bohužel zdaleka ne všechny ikonografické materiály jsou pro účelovou interpretaci takto jednoduše přístupné. Ačkoli stále ještě zůstáváme u té skupiny výtvarných děl, u nichž je evidentní záměr jejich autora přímo zobrazit divadelní akci nebo některou z jejích složek, přece už tady narážíme na některé potíže, které se pak plnou vahou uplatňují při výkladu děl, u nichž je vztah k divadlu jen hypotetický. Hlavním zdrojem těchto potíží je vždycky tvůrčí subjekt výtvarného umělce.

Základní otázkou, která je pro spolehlivost informací obsažených v ikonografickém materiálu vždy naprosto rozhodující, je otázka po vztahu zobrazení k modelu. Do tohoto vztahu zasahovaly už od středověku - a často především v tomto období - faktory, které onen vztah velice komplikovaly a jež nebývá vždy snadné odhalit, eliminovat nebo dešifrovat. I v těch případech, kdy můžeme důvodně předpokládat, že umělcovou snahou nebylo nic jiného než právě jen věrně zobrazit jeho model, to jest v našem případě divadelní akci, i pak musíme počítat s tím, že se při tvůrčím procesu vždycky - ať větší, či menší měrou - uplatnily vlivy pro nás dnes už těžko kontrolovatelné, především ty, jež patří do sféry psychologie umělecké tvorby, jako je například podíl a funkce fantazie, otázka mimovolné subjektivní interpretace viděné skutečnosti atd. Tyto otázky jsou ovšem předmětem speciálního zájmu ně-

kterých dějepisců a teoretiků výtvarného umění a nám, obávám se, nezbyvá než čekat na výsledky jejich práce. Zatím se ukazuje, že kupříkladu ani jeden z nejlepších odborníků na tuto problematiku, prof. E.H. Gombrich, nedokázal ve své práci *Art and Illusion*, vydané v Londýně roku 1962, vyvodit z jinak vynikajících dílčích postřehů a zjištění obecněji platný závěr. Možná, že to dokonce není ani možné. I když rezignujeme na rozluštění těchto subtilních a skrytých procesů, vždy tu ještě zůstává otázka umělcovy umělecké dovednosti a schopnosti viděnou skutečnost věrně zobrazit. Ostatně sám výraz "věrné zobrazení" je hodně vágní a relativní, pokud jím nechceme rozumět věrnost fotografickou.

O tom, jak složité vztahy mezi modelem a jeho zobrazením mohou existovat, najdeme příklad opět v Dějinách českého divadla. V jejich prvním svazku jsou reprodukovány dvě iluminace z cestopisu Jindřicha Hyzrleho z Chodů. O jedné z nich, zobrazující živý obraz s výjevem Šalomounova soudu, už byla řeč. Druhá zobrazuje rytířskou hru zvanou kvintána, která byla uspořádána při téže příležitosti, to jest jako součást oslav na uvítání arcivévody Arnošta Habsburského roku 1594 v Antverpách. Na první pohled se zdálo, že je toto vyobrazení velice výmluvné a že bezprostředně zobrazuje danou realitu. V literatuře jsme však zjistili, že autor cestovního deníku není autorem iluminací. K této práci, to jest k doplnění svého rukopisu vyobrazeními, si najal řemeslného malíře. I když je prokázáno, že tento řemeslný ilustrátor pracoval pod Hyzrlovým dozorem a v mnoha případech dokonce patrně podle jeho vlastnoručních náčrtků, přece jen věrohodnost informací ve vyobrazení obsažených poklesla. Nezbytně bylo třeba vzít v ú-

vahu, že mezi skutečnost a její zobrazení se tu vsunul další subjekt jako nový potenciální zdroj možných deformací. Naštěstí se ve sbírkách Umělecko-historického muzea v Kroměříži zachoval konvolut dvou rytinových cyklů, z nichž druhý se vztahuje právě k oněm antverpským slavnostem v roce 1594 a obsahuje mimo jiné také rytinu Pierra van der Borcht nazvanou *Ludi equestres apparatusissimi*. Tato rytina zobrazuje tutéž kvintánu jako námi reprodukované vyobrazení z Hyzrlova cestopisného deníku. Při vši rozdílnosti pojednání, výtvarné úrovně, výtvarné techniky se obě vyobrazení, pořízená zcela nezávisle na sobě, překvapivě shodují. Tak se toto vyobrazení, které jsme nakonec do Dějin českého divadla zařadili, ukázalo jako jedno z nejspolehlivějších, ačkoli zprvu byla pro nás jeho pramenná hodnota přinejmenším sporná. Takovýto případ, kdy máme k dispozici hned dvě na sobě nezávislá zobrazení téže skutečnosti, takže je můžeme ověřovat a v detailech doplňovat jedno druhým, je ovšem zcela výjimečný.

Na další faktor, který často ovlivnil vztah zobrazitele k jeho modelu, jsme narazili při shromažďování ikonografického materiálu k dějinám našeho světského divadla doby poděbradské a jagellonské. Velice brzy po zahájení této práce jsme začali skoro na každém kroku nalézat další a další vyobrazení typických herců a zároveň divadelních postav této doby, bláznů a šašků. Věnovali jsme tomuto faktu zvýšenou pozornost a zjistili jsme, že ikonografie blázna překračuje hranici století a pokračuje dost hluboko do 16. století, kdy už divadelní a společenská funkce této postavy skončila. Bylo zřejmé, že tu došlo k sémantické proměně tématu a zároveň, řečeno s prof. V. ěusou, k heterogenii následných společen-

ských funkcí těchto vyobrazení. (Opírám se tu o Husův výrok ve stati Motiv práce v historické ikonologii v knize Homo faber, Praha 1967.)

Tuto proměnu je možno demonstrovat na dvou extrémech. V reliéfním dekoru některých pozdně gotických kamnových kachlů se často opakuje vyobrazení tzv. turnajového blázna. Jde tu zřejmě o věcné zachycení této postavy v jedné z jejích několika obligátních funkcí a situací. Naproti tomu blázní zobrazení na dřevořezu ve spise Mikuláše Konáče z Hodiškova Pravidla lidského života, vydaném roku 1528, už mají význam zcela odlišný. Ačkoliv mají na hlavách nasazeny kukly s oslíma ušima, kohoutím hřebenem a rolničkami, tedy typickou kostýmní součástí bláznů - šašků, představují blázny ve významu "choromyslní". Je tu tedy zdůrazněn jako zcela převládající dominanta význam, který byl latentně a spíše v obrazném smyslu vždy přítomen i u původního blázna divadelního.

Avšak významový posun jde ještě dál. Jak vidíme na dřevořezu otištěném jako frontispis v Chelčického spise Sief viery, vydaného roku 1521, byla právě tato bláznovská kukla užívána i jako pars pro toto, změnila se v ikonografické schéma - či přesněji v obrazový znak všeobecně čitelný a plně zatížený moralistním významem. Papež i císař ji mají navlečenu pod tiárou a krcunou a umělec tak jednoduše a výmluvně klasifikoval charakter i inteligenci obou těchto hlav lidstva. Je samozřejmé, že také z tohoto významového přesunu je třeba vyvodit důsledky při interpretaci těchto vyobrazení.

Nicméně ani přílišná skepse v tomto směru by nebyla správná. Ten významový přesun se neodehrál ovšem naráz. Už u celé řady vyobrazení bláznů ze zlomu století lze postřehnout

jistý akcent na symbolický význam této figury, jak o tom průkazně svědčí některá vyobrazení reprodukováná v prvním svazku Dějin českého divadla. Protože však na základě jiných pramenů víme, že v tu dobu byla ještě divadelní i společenská funkce postavy blázna živá, nemáme důvodu pochybovat o tom, že lze v soudobých ikonografických materiálech hledat a nalézat celou řadu černě zobrazených kostýmních, gestických i jiných detailů, které jsou pro tuto postavu charakteristické. V těchto případech dochází prostě ke koexistenci obou zmíněných funkcí, výrazně se tu realizuje ona principiální významová dvojlomnost, jež je jedním z konstituujících charakterových rysů postavy blázna: umělec vyobrazil reálnou divadelní postavu, kterou znal jako skutečnou, avšak ze souvislostí, do kterých ji vřadil, nebo z některých detailů vyobrazení samého můžeme soudit, že jeho konečným záměrem přitom bylo vyjádřit tímto vyobrazením jisté filosofické, moralistní stanovisko.

Tak lze například interpretovat mimořádně vzácné vyobrazení výstupu blázna s jeho družkou, které namaloval iluminátor Janíček Zmílelý z Písku někdy v prvním desetiletí 16. století do tzv. Mladoboleslavského kancionálu. Obdobné výjevy v evropském výtvarném umění mívají většinou zcela zřejmý význam morality. Například: "Každý, kdo si chce násilím připoutat ženu, je blázen." Také motiv bláznovského provazu (Narrenseil) by mohl při mechanickém výkladu podpořit tuto interpretaci. Janíček Zmílelý se však nespokojil opakováním abstraktního ikonografického schématu. Neobyčejná živost a konkrétnost výtvarného pojednání tématu dovoluje vyslovit domněnku, že iluminátor byl inspirován skutečným dramatickým

výstupem, který ovšem sám o sobě mohl mít - a pravděpodobně také měl - onen význam moralistní alegorie.

Zajímavý je rovněž případ blázna ze sgrafitové výzdoby domu čp. 70/I v Klatovech. Přes velmi pozdní dobu vzniku tohoto sgrafita (druhá polovina 16. století, před rokem 1589) se četné reálné kostýmní detaily zdají svědčit pro přímé zobrazení podle modelu. Když však vezmeme v úvahu celý výzdobný program tohoto domu, musíme dojít k závěru, že i toto vyobrazení má význam alegorie. Vyplývá to především z konfrontace s vyobrazením další postavy blázna na téže domě. Ten se pitvoří před vlastní bláznovskou kuklou pověšenou na hřebíku, jde tu tedy o symbolické vyobrazení člověka, který se směje vlastní pošetilosti.

Dosud jsme se zabývali výtvarným materiálem, který lze považovat za záměrné a evidentní zobrazení divadelního umění nebo některé z jeho složek, a to materiálem starším, než je první komplexní a záměrné vyobrazení divadelního představení. Obráťme nyní svou pozornost opačným směrem, to jest k materiálu, který je naopak mladší, a postupujme zároveň s proudem času. Otázek a problémů tu přibývá a věc se stále komplikuje. Je zcela nemožné podat tu jejich byť sebestručnější přehled; alespoň tedy opět jen několik příkladů.

Šestnácté století jak známo tvoří přelom mimo jiné i v tom, že v tuto dobu rychle klesá význam iluminovaných rukopisů a poprvé tu narážíme na otázku ilustrací mechanicky rozmnožovaných, a to z valné většiny technikou dřevořezu. O těchto ilustracích a jejich významu pro divadelní ikonografii existuje studie Maxe Herrmanna v druhém díle jeho Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und

der Renaissance, Dresden 1955. Herrmannova studie je docela-
tečně známa, je taky alespoň ve zkráceném vydání dostupná
a nemá smysl opakovat tu její závěry. Rád bych se zmínil jen
o dvou příkladech vybraných z materiálu české proveniencce,
které korigují Herrmannovo přesvědčení, že pro divadelní his-
torii mohou mít větší význam jediné ilustrace dramatických
textů.

Prvním z těchto příkladů je Komenského *Orbis sensualium
pictus*. Jak je známo, jde o dílo encyklopedické povahy, jehož
jednotlivá hesla jsou doprovázena instruktivními záhlavními
vyobrazeními. Mezi hesly tohoto díla jsou dvě, která mají pro
nás mimořádný význam, totiž jednak heslo *Ludus scenicus* -
divadelní hra, jednak heslo *Praestigiae* - kejklářství. Jde
o jevy různé, jak už ostatně vyplývá z hesel samých, nicméně
v obou případech o jevy, které nesporně patří do oblasti na-
šeho zájmu. Od prvního latinského vydání v Amsterdamu roku
1657 bylo toto Komenského dílo vydáváno stále znovu, v nej-
rozmanitějších jazycích, a lze říci, že od data prvního vydá-
ní až do 20. století neuplynulo desetiletí, aby se v něm ne-
objevilo nejméně jedno nové vydání tohoto spisu.

Tak vznikla vlastně kontinuální řada; text díla zůstával
přitom pochopitelně prakticky neměnný, a beze změn musel pro-
to zůstávat také pojmový obsah vyobrazení, která jsou s tex-
tem svázána odkazovými čísly připojenými k jednotlivým de-
tailům vyobrazení. Co se však měnilo, a to podstatně, je
vnější, jevová podoba zobrazených pojmů, a tedy i celých vy-
obrazení. Ta byla stále znovu aktualizována v závislosti na
proměnách dobových konvencí a dobové životní reality. Sledu-
jeme-li v jednotlivých vydáních vyobrazení u zmíněných dvou

hesel, máme před očima přímo instruktivní vývojovou řadu proměn, kterými procházel kukátkový divadelní prostor a jeho hlavní části, ale dokonce také základní herecká akce.

Druhý příklad, který do jisté míry rovněž koriguje Herrmannovo tvrzení, se váže ke známému biblickému námětu bohátce a Lazara. Dřevořez otištěný na titulním listě knižního vydání hry Pavla Kyrmezera Komedie česká o bohatci a Lazarovi z roku 1556 je pro náš účel málo zajímavý. Je pojat jako volně komponovaná ilustrace a význam pro nás mají snad nejvýš zobrazené kostýmy. Zato dřevořez na titulním listě spisu Jana Boleslavského Kázání o bohatci pekelníku a Lazarovi nebeském měšťanu, vydaném v Praze v druhé polovině 16. století, je pro nás podstatně užitečnější, ačkoli Boleslavského spis nemá ovšem jinak s divadlem vůbec nic společného. Kompozice titulního dřevořezu je však na první pohled zřetelně ovlivněna divadelním řešením daného námětu, a to ve zjevném souhlase s dobovou inscenační konvencí. Boháčův stůl i Lazarovo hnojiště jsou směstnány na jediném prosceniu, pozadí je rozděleno podle terentiovského schématu do pěti "cel", z nichž dvě jsou zakryty závěsem, třetí zleva rohoží, pátá zleva představuje peklo. Postup děje je převeden do simultánního vyobrazení výjevu hostiny i závěrečného výjevu pekelné odplaty.

Při práci s dřevořezovými ilustracemi 16. století je ovšem nejvýš naléhavě třeba mít na mysli ještě jednu závažnou okolnost. Už u středověkého ikonografického materiálu jsme viděli, jak je při posuzování vztahu mezi zobrazením a modelem vždy nutno klást si otázku, zda nejde o ikonografické schéma běžně přebírané a jen v detailech obměňované. Ani výtvarné umění 16. století nezná ještě hledisko původnosti

v dnešní slova smyslu. Naopak. Situace se ještě daleko zhoršila právě objevem dřevořezu. Ilustrační umění se velice rozšířilo co do kvantity, zároveň však velmi rychle poklesla jeho průměrná kvalita na úroveň hrubě řemeslnou. Věc zašla dokonce tak daleko, že v zájmu co největšího snížení výrobních nákladů byly do knih otiskovány štočky vyrobené původně pro zcela jiné dílo a bez ohledu na to, zda se pro nové upotřebení valně hodí, či nikoli. Obchod těmito štočky, které pocházely většinou z dílen středoněmeckých a jihoněmeckých řezbářů, kvetl v 16. století po celé Evropě. Není snad ani třeba formulovat důsledky, které z toho pro pramennou hodnotu takovýchto vyobrazení plynou, na což upozornil v citovaném již díle prof. Husa.

Když už jsme narazili na otázku původnosti, prodleme u ní ještě a pohledme, jakým způsobem komplikuje náš úkol v obdobích následujících. Přistoupíme-li hned k časově nejbližšímu příkladu, překročili jsme už důležitý časový mezník. V první polovině 18. století už ovšem umělci běžně podepisují své práce, vědomí původnosti díla je živé a v souvislosti s touto skutečností se také už uplatňuje povědomí o tom, co dnes nazýváme plagiátem, i když ovšem v jiných proporcích než v době moderní. Při našem výzkumu jsme se zabývali také pracemi jednoho z nejvýznamnějších našich rokokových malířů - Norberta Grunda. Mezi jeho žánrovými malbami jsme našli celou řadu vyobrazení s divadelními náměty. Zarážela nás u nich jen jistá strojenost kompozice a některé detaily v malířském popisu. V literatuře (konkrétně ve stati Antonína Matějčka Watteau a Grund v časopise Umění, ročník 11, 1938, str. 31 a dále) jsme našli varovná Matějčkova slova: "/Grundovo/ celé

dílo bylo jen odrazem cizích uměleckých zážitků, čerpaných z oblastí staršího i současného umění, nikoliv z plnosti života a jeho doby /.../" I tak by bylo možno jistě uvažovat o reprodukování například známého Grundova obrazu nazvaného Italská komedie a interpretovat ho jako důkaz vlivu evropského divadelního fenoménu na české divadlo. Bylo by to ovšem nedopatření. Ve vídeňské Albertině leží totiž Cochinova rytina, jejíž předlohou byl dnes nezvěstný Watteauův obraz. Ta rytina má rovněž název Italská komedie a se srovnání vyplývá, že stejnojmenný Grundův obraz je v podstatě pouze výtvarně pokleslou replikou obrazu Watteauova. (Grundův obraz i Cochinova rytina jsou reprodukovány u zmíněného Matějčkova článku.)

S podobným případem jsme se setkali dokonce ještě v první polovině 19. století. Na přelomu dvacátých a třicátých let vydávali pražští litografové Zwettler a Nikl sbírku oblíbených operních ouvertur v klavírní úpravě. Každé číslo té sbírky (uchované například v pražské Universitní knihovně, hudební oddělení, číslo 59 A 4992) je na titulním listě ozdobeno litografovanou vinětou, jež se tematicky váže k dané opeře. Bylo zřejmé, že tu běží o pouhé ilustrace, nikoli o vyobrazení výjevů z konkrétní inscenace. Přesto jsme se rozhodli některé z těchto vinět reprodukovat ve druhém svazku Dějin českého divadla, a to jako pomůcku pro vyvolání názorné představy o dobové kostýmní a inacenační konvenci. Obě viněty vížící se k Mozartově Donu Giovannimu se však ukázaly být téměř doslovnou, jen zrcadlově převrácenou replikou německých rytin otištěných v lipské ročence Taschenbuch Orphea auf das Jahr 1852. Ostatní viněty, které mají vesměs nižší výtvar-

nou úroveň, se zdají být původnější.

Posléze je nutno věnovat v tomto stručném přehledu pozornost poslední, nesmírně rozlehlé skupině výtvarných děl, jež vstupují do našeho zorného pole a jež nás stavi před problémy metodologicky mimořádně složité. Zatím jsme mluvili o vyobrazeních, u nichž jsme měli alespoň výchozí jistotu: evidentnost jejich vztahu k divadlu vyplývala z faktu, že divadlo (nebo některá z jeho složek) tvořilo jejich syžet nebo téma. Druhá skupina, o které budeme hovořit teď, je časově omezena na umění středověku.

Křesťanská mytologie, jak je všeobecně známo, tvořila snad vůbec největší zásobárnu témat, z které ve středověku čerpaly všechny umělecké disciplíny, tedy také umění výtvarné a divadelní. Krom toho bylo středověkému člověku, a tedy také umělci, zcela cizí historické chápání skutečnosti. Bůh stvořil svět jednou provždy, a tak tento svět trvá stejný a ne-proměnný nejen ve svých principech, ale i ve své jevové podobě, a tak je také středověkým umělcem líčen. Dávné biblické děje jsou pro něho ději zcela současnými, do jeho výrazových prostředků proniká především ve 14. století postupně stále více prvků realistických nebo dokonce naturalistických. Umělec pracuje v podstatě podle modelu a tím je mu celý jeho současný svět. Umění dospívá k oné fascinující syntéze realistické deskripce a symbolicko-mystického obsahu, která je pro středověkou uměleckou tvorbu tak příznačná.

Kde však mohl najít středověký malíř model pro některé výjevy, dejme tomu z christologického líčení, které ve vědním životě prostě vidět nemohl? Kde jinde než právě přece při inscenování mystérií nebo pašijových her. Je zcela pochopi-

telné, že ta myšlenka se zrodila, a je neméně pochopitelné, že se jí s takovou vervou chopily obě uměnovědy: teatrologie a dějiny výtvarného umění. Pro divadelní historiky by proměnila, kdyby byla ověřena její oprávněnost, celé nepřehledné bohatství středověkých výtvarných památek v ideální sbírku dokladů, vypovídajících názorně o inscenační praxi období, pro které je jiných pramenů tak poskrovnu. Pro historika výtvarného umění by tato teorie, kdyby bylo možno podat objektivní důkaz o její správnosti, znamenala téměř zázračně jednoduché a přesvědčivé vysvětlení některých otázek, na které jinak jen velmi pracně shledává odpovědi - například právě oné otázky po příčinách tak náhlého příklonu k realismu v jisté fázi vývoje středověké malby i sochařství. Jenomže potíž je právě v tom, že takový důkaz dosud podán nebyl a sotva kdy podán bude moci být. Takže se začalo o oprávněnosti té myšlenky pochybovat a vznikl odborný spor trvajícím již déle než sto let.

Nemohu tu ten spor pochopitelně ani zběžně rekapitulovat, učinil to ostatně například Gustave Cohen ve svém spise o dějinách inscenování středověkých náboženských her ve Francii (Cohen, G.: *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Paris 1906; německý překlad Leipzig 1907), i když ne dost zevrubně a ne dost objektivně. Bibliografie tohoto speciálního předmětu je už velice obsáhlá a zatím v ní převažují co do počtu práce historiků výtvarného umění nad pracemi teatrologickými. Všeobecně lze o této literatuře říci, že dějepisci výtvarného umění prosazují většinou dost energicky pozitivní odpověď na danou otázku, zatímco divadelní historikové zaujímají z valné části stanovis-

ko rezervované, v několika případech dokonce příkře odmítavé; jsou tedy zatím v defenzivě, jsou však metodologicky daleko rigoróznější.

Ničeho však není v této věci víc zapotřebí než právě střídmosti a vědecké serióznosti, a také zde jsou nejvíc nebezpečné nedoložitelné hypotézy, právě proto, že jsou tak efektní. Jak daleko mohou takové nepodložené dohady vést, bych chtěl ukázat alespoň na práci Paula Webera *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und der Synagoge*, vydané ve Stuttgartu roku 1894. Tam, kde se objevují ve výtvarném umění prvky kompoziční a obsahové prvky, pro které v tu dobu nejsou ještě analogie v oblasti divadelní tvorby, staví Weber jako samozřejmý a zcela nutný předpoklad existenci nedochovaných her, o kterých nemáme jinak nejmenší zprávy.

Jiní autoři se neomezují na hypotézy o všeobecném ovlivnění středověkého výtvarného umění soudobým divadlem a zakládají svá tvrzení na celé řadě detailů. Vycházejí například z apriorní a zcela vykonstruované představy o tom, jak mohlo být při pašijových hrách technicky vedeno ukřižování, a spatřují pak pozitivní důkaz ovlivnění v tom, když je na obraze namalován Kristus nikoli přibitý hřeby, ale přivázaný provazy, nebo když je pod jeho nohama namalováno tzv. *suppedaneum*, tj. prkénko nebo špalík, o který se opírají chodidla Ukřižovaného.

Ve své studii *Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche* v revui *Maske und Kothurn* z roku 1957 podrobil berlínský specialista na tuto otázku Ernst Grube ostré kritice nejen ony paušální

hypotézy, ale podnikl také zevrubný ikonografický průzkum oněch nejčastěji citovaných detailů. Podal naprosto jasné důkazy, že ve všech případech jde o tradovaná ikonografická schémata, jejichž frekvenci prokázal už pro nejranější středověk nebo v několika případech dokonce i pro umění byzantské. Obdobnou práci podnikl Wolfgang Greisenegger pro řadu detailů fungujících při zpodobování výjevu tří Marií u hrobu Kristova a s výsledky naprosto totožnými. (Ve stati *Untersuchungen zur theaterwissenschaftlichen Bildquellenforschung*, uveřejněné v revui *Maske und Kothurn* roku 1967.) Tyto výsledky shrnul pak Ernst Grube do posledního odstavce své studie, skládajícího se ze dvou vět: "Die geistlichen Spiele sind eine zeitlich spätere Parallelerscheinung zu dieser Entwicklung der Bildkunst. An eine Beeinflussung der Bildkunst durch die Mysterienspiele kann nicht gedacht werden."

Při všem respektu, který budí až asketická strohost Grubeho metody, jeřejmé, že toto je opět jen druhá krajnost, která - kdyby byla všeobecně uznána za správnou - by de facto znamenala konec každého dalšího průzkumu tímto směrem. Ani Grubeho důslednost nesprovedila však problém ze světa definitivně. Grube si především celou otázku zredukoval vlastně jen na polovinu. Ve svém metodickém exkursu hned na začátku citované studie cituje H. Tintelnota, který ve své studii o vztazích výtvarného umění a divadla v období baroka *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939, klade dvě základní otázky: "1) Co dalo výtvarné umění divadlu? 2) Co dalo divadlo výtvarnému umění?" A Grube vzápětí dodává: "Pro náš předmět má význam jen druhá z obou položených otázek." Ale to přece právě vůbec není pravda.

Alespoň teoreticky jistě existuje možnost přímého ovlivnění inscenace některým z výtvarných zobrazení téhož tématu. Kdyby se šlo o takový opačným směrem fungující vliv podařilo dokázat a kdyby přitom šlo o vyobrazení až dodnes dochované, byl by to pro divadelní historii výsledek stejně vynikající jako v případě vlivu divadla na umění výtvarné. Nejde nám přece pro náš konkrétní účel o důkaz priority, jde nám o důkaz o shodě nebo alespoň o důkaz podobnosti dvou jevů, z nichž jeden představuje veličinu známou, druhý neznámou.

Ale naše obecná úvaha může jít ještě dále. Patrně není náhoda, že právě ve středověkém výtvarném umění se tak hojně vyskytují ona ikonografická schémata nebo zobrazovací konvence. Jistě tu působila už zmíněná skutečnost, že - snad s výjimkou několika opravdu velkých mistrů (a ani u nich nešlo přitom pravděpodobně o vědomou snahu) - byla tehdejšími umělcům snaha po originalitě v podstatě cizí. Je však taky možno položit otázku, zda tyto přebírané výrazové prostředky nejsou obrazem a důsledkem jistých schémat psychologických, ideologických nebo dokonce percepčních, konkrétně řečeno zda například simultánní zobrazovací princip není výrazem jistého obecně fungujícího způsobu, kterým středověký člověk, a tedy také umělec, vnímal a chápal kategorie prostoru a času. I touto otázkou se už zabývali někteří badatelé a já tu opakuji tyto věci vědomě s jistou dávkou provokativnosti, protože tady už jsme zase na území, kde exaktní důkazy dosud nemáme. Nicméně domnívám se, že takovýmito prostředky může divadelní historik operovat, s tou podmínkou ovšem, že je nebude vydávat za prokazatelný výsledek vlivu, ale prostě je označí za analogii.

Ale i kdybychom popřeli a vyloučili dokonce i tuto možnost, stále ještě tu zbývá jedna skutečnost prokázaná přesně citovatelnými prameny, kterou už právě v zájmu vědecké objektivitativy přehlédnout a zamlčet určitě nesmíme. Mám tu na mysli personální unii malíře a scénografa. Tak například jen v Lyonu je známo na 500 malířů ze 14. - 16. století, kteří se podíleli na výpravě dramatických mystérií. O tomto případě se zmiňuje Cohen v citované již knize a uvádí pak řadu příkladů dalších. Myslím, že při znalosti základních principů středověké umělecké tvorby se nelze vážně domnívat, že by tito umělci kladli nějakou hranici mezi výrazové prostředky užívané v obou oborech své činnosti, a to tím spíše, že - jak známo - ve středověku neexistovala propast mezi tvorbou volnou a uměním užitým a že pro středověkého malíře subjektivně neznamenal ani malba tabulového obrazu nic jiného než výkon v podstatě řemeslný.

Nakonec uvedu alespoň dva příklady z ikonografického materiálu české proveniencce. Záměrně volím takové případy, v nichž jsme došli k rozhodnutí daný materiál v Dějinách ne-reprodukovat.

Ve sbírkách Národní galerie v Praze visí pozoruhodný obraz z druhé poloviny 15. století signovaný monogramem I.V.M. Představuje výjev nazývaný zpravidla Nedůvěra sv. Tomáše. Obraz byl roku 1952 restaurován Mojmírem Hamsíkem a stal se při té příležitosti předmětem obnoveného zájmu historiků výtvarných umění. Prof. Pešina ho podrobil zevrubné analýze a zařadil ho - spolu s další deskou téhož mistra, představující sv. Marii Magdalénu a restaurovanou o rok později - do nejširšího kontextu vývoje našeho pozdně gotického umění

i vývoje společenského. Svou studii Triptych monogramisty I.M.V., v níž došel k pozoruhodným výsledkům, otiskl roku 1954 v časopise Umění. Cituji z ní několik pro nás důležitých vět: "Byly to zejména velikonoční hry, které, jsouce provozovány v rámci církevní liturgie u nás od 14. století, ukazovaly asi cestu v nejednom směru i výtvarnému umění." Tato věta je ještě formulována jako domněnka. Prof. Pešina však pokračuje vzápětí přímým tvrzením: "Vliv českého dramatu na souvěské malířství lze sledovat od 14. století, a to jak v pojetí výjevu a inscenaci, tak v mimice postav a v podrobnostech." Autor pak cituje tzv. Klementinský sborník (sign. XVII E 1), obsahující mimo jiné tři velikonoční hry, a sepsaný prokavatečně po roce 1516.

Prof. Pešina, aby si upravil cestu k tvrzení, že obraz monogramisty I.V.M. byl ovlivněn tzv. třetí hrou tří Marií z Klementinského sborníku (text A), poukazuje na Máchalovo zjištění, podle kterého - cituji Pešinu - "Takzvaný Klementinský sborník velikonočních her /.../ pochází sice až z počátku 16. století, avšak je nepochybně sdělán na starším základě." Nahlédneme-li však přímo do Máchala (Staročeské skladby dramatické původu liturgického, Praha 1908), zjistíme, že jeho formulace je daleko přesnější a opatrnější. Máchal zde na str. 147 píše: "Jak jsem se již v úvodě zmínil, možno z některých míst bezpečně usuzovati, že hry tam obsažené v některých částech zakládají se na předlohách starších." Pešina nepodal ve své studii důkaz, že právě místo, o které opírá svou hypotézu, náleží k této starší vrstvě hry.

Cituje pak 568. - 576. verš zmíněné hry, obsahující Kristovu výzvu, aby Tomáš vložil svou ruku do jeho ran. Vlast-

ní srovnání obrazu s textem hry zní u Pešiny takto: "Náš obraz, jehož malíři nebyly asi tyto skladby neznámy, předvádí tento výjev, do něhož celý děj vstoupje. Scénická charakteristika prostředí, o kterém evangelium nemluví, ale které je naznačeno v obou skladbách slovem "kaple", živé seskupení apoštolů kolem ústřední postavy, dramaticky výmluvná gestikulace a mimika postav, protiklad majestátní vznešenosti Kristovy a groteskní přikrčenosti o hlavu menšího Tomáše - to vše jsou rysy, jichž shoda s velikonoční hrou překračuje jistě meze pouhé náhodnosti. Ale zvláště přesvědčivá je příbuznost v intonaci, v pojetí děje, v tendenci k jeho zesvětštění a zživotnění, v sklonu k mravoličnému tónu vyprávění, v jadrně lidovém pointování a drastickém přiosvětlení hlav, krátce v příbytku realistických prvků."

Jak je zřejmé, zůstává také Pešinova argumentace pouze v rovině obecné hypotézy, nedoložené konkrétním a přesným důkazem. Krom toho za zvlášť přesvědčivé pro svou domněnku považuje ony obecné rysy žánrové deskripce, které jsou ovšem pro umění tohoto období - a nejen pro umění výtvarné - zcela obecné. Nemluvě už o tom, že prof. Pešina se ani nepokusil dokázat, že tytéž stylové prvky, kterými operuje, byly vlastní už oné starší verzi hry, které z časového hlediska přece jedině může připadat pro srovnání v úvahu. Všechny tyto okolnosti nás přivedly k rozhodnutí obraz monogramisty I.V.M. v Dějinách českého divadla nereprodukovat.

Je tu však ještě jedna příznačná skutečnost. Historikové výtvarného umění - například také právě prof. Pešina - používají někdy při svých rozborech pojmů z oblasti divadla, čímž už předem navozují zdání jistého vztahu mezi oběma těmito

oblastmi. Tak v Pešinově knize *Tektonický prostor a architektura* u Giotta (Praha 1945) čteme na str. 19 tuto větu: "Upraviv si takto jeviště pro svoji scénu mohl s ním Giotto volně disponovat a použít ho tak, jak to odpovídalo jeho záměru, předvésti současně dva různé děje, uvedené v dramatický protiklad /.../" a o kus dále na téže stránce: "Typ interiéru je zas mělká pravouhlná skříň, jež je vlastně jakýmsi jevištěm v jevišti. Je to dokonalá podoba a divadelní úpravou, s níž Giotto sdílí také její dramatické záměry." V poznámce připojené k tomuto zjištění pak Pešina konstatuje: "V literatuře nechybí příměrů Giottova prostoru k jevištnímu chápání /.../, ale z tohoto pozorování nebyly vyvozeny důsledky. Jestliže Horb srovnává úpravu Giottovu s jevištěm loutkového divadla, dodává tím Giottově koncepci zbytečně pejorativního příděchu. Mezi jevištěm Giottovým a skutečným divadlem není pouze vnější, nýbrž i vnitřní příbuznost, podmíněná hlubokými vztahy." Giotto si byl sotva vědom této příbuznosti a dospíval-li svou metodou k obdobným výsledkům jako divadlo, je to jen doklad, jak dramaticky chápal Giotto obraz. Nemám nikterak v úmyslu zlehčovat Pešinovy uměleckohistorické vývody. Chci jen tímto příkladem znovu zdůraznit, jak nezbytně nutné bude domluvit se - v zájmu obou oborů - na společné metodě.

Druhý a zároveň poslední příklad, o kterém se chci zmínit, představují nástěnné malby ve schodištní věži karlštejnské, zobrazující děj legendy o sv. Ludmile a především legendy svatováclavské. Dr. Dvořáková, která se zevrubně zabývala jejich všestrannou analýzou, nám před časem položila otázku, jestli nevíme o nějaké hře o sv. Václavu, která by pocházela z karlovske doby. Tak sugestivně i v ní vyvolávaly ty malby

dojem ovlivnění divadlem. Dramaticky tu působí nejen pohnutá akce a mimika zobrazených postav, ale také simultánnost zobrazených dějů i architektonické řešení prostoru. Dr. Dvořákové jsme ovšem nemohli dát kladnou odpověď. Ona sama ve své studii vysvětluje pak zvláštnosti karlštejských schodištních maleb - především jejich architektury - vlivem italským, a to právě s odvoláním na výzkumy Pešinovy. To je řečeno ovšem velice zjednodušeně, rozbor dr. Dvořákové a její argumentaci tu nemohu opakovat.

Pointa této exkurze je pak víc než ironická. Prof. H. Kindermann, který sám radí k veliké opatrnosti v zacházení s ikonografickým materiálem, reprodukuje v prvním díle svých Dějin evropského divadla (Theatergeschichte Europas, Salzburg 1957) Giottův obraz znázorňující Krista před Kaifášem a připojuje k němu tento komentář: "Hängt mit italienischen Sacre Reppresentazioni zusammen. Aufschlussreich für Mansion, Kostüme, Gebärden und szenische Gruppierung." Opět bez jediného důkazu.

K tomu, abychom mohli vyslovit k položeným otázkám některé obecněji platné závěry, bylo by ovšem třeba velkého množství další intenzivní práce. Především by bylo nutno provést vyčerpávající a systematický průzkum všech ikonografických pramenů pro dané období, nejen malby knižní a nástěnné, kresby a sochařství, ale také uměleckého řemesla. Bylo by třeba věnovat soustavnou pozornost teoretickým aspektům. A je posléze nezbytně nutné podnikat tento historicko-teoretický průzkum v nejužší a dobře promyšlené a koordinované spolupráci s historiky a teoretiky výtvarného umění. Jsem si jist, že by to nebyla práce ani nezajímavá, ani marná, především

vzhledem k tomu, že český ikonografický materiál je z tohoto aspektu vlastně dosud zcela neprozkoumaný. Očekával bych od této práce pozoruhodné výsledky, jak materiálové, tak i teoretické a metodologické, a jejich sumou by mohla naše teatrologie významně přispět divadelní vědě evropské, ne-li světové.

D i s k u s e :

JAN PORT:

Myslím, že musíme poděkovat dr. Turnovskému za tu velice pěkně koncipovanou přednášku. V souvislosti s ní bych chtěl poukázat ještě na tuto věc: že se při bádání o divadle pořád zapomíná na jeden princip, a to na princip inscenační. Přitom princip inscenační v určité době velice výrazně ovlivňuje i kompozici obrazu. Málokdo si například uvědomuje, že v určitém období, kdy už začíná perspektivní scéna, se najednou objevuje na obrazech trůn na straně místo uprostřed. Poněvadž na jevišti prakticky tam vzadu za tím trojím obloukem nebo za tím sloupovím už přestává být akční pole, začínají se najednou všechny ty trůny stavět napravo nebo nalevo. A malíři se tím inspirojí.

Proto soudím, i když někteří naši badatelé jsou proti tomu, že výtvarné dílo může být pramenem k divadelním dějinám. Existovala určitě jistá souvislost mezi tím, že malíř například Hospodina zobrazuje jako papeže, anděly v dalmatických a Maří Magdalénu podle poslední módy a způsobem divadel-

ního kostýmování. Mohla tu buď výtvarná konvence ovlivňovat divadlo, nebo naopak divadlo působilo při spoluvytváření oné výtvarné konvence.

Na druhé straně ovšem je nutná veliká opatrnost, poně- vadž víme, že obrazy se hlavně v době gotické dělaly schema- ticky, vlastně "psaly se", nemalovaly. Takže můžeme v této době docela dobře sledovat proměnu například takového betlém- ského výjevu. Jak známo, bylo zvykem nad salaš se svatou ro- dinkou kreslit hvězdu. Nuže tato hvězda po určité době z ob- razů mizí a místo ní se nad spelunkou, kde Ježíšek odpočívá, objevuje malinké barevné okénko. Vykytují se i některé de- tails, které souvisí sice se základním tématem, ale obohacují je, a člověk se ptá, jak se tam dostaly: například motiv, jak sv. Petr vaří kašičku apod.

Zajímavým případem je karlštejnský obraz, zobrazující, jak se císař klaní sv. Václavu. Podobný obraz, ovšem německé- ho původu, máme ve svatováclavské kapli, to je tentýž výjev, ovšem až z r. 1510, jak jej datuje Matějček. Na obraze vidíme trojetážové jeviště, máme tam tři kompozice nad sebou, a při- tom v rozporu s tvrzením, že peklo bylo vždycky dole, země ve střední úrovni a teprve nahoře Hospodin, se tu tradiční hie- rarchie nerespektuje - na obraze vidíme, že dole jsou - koně. I odjinud víme, že dole nebylo vždycky peklo; někdy je napří- klad dole hostina, a to jenom proto, aby tam mohlo vpadnout vojsko a rozmetat ji. Kompozice takových obrazů má zajisté vztah k soudobému inscenačnímu principu.

Tak to jsou věci, které nám mohou sloužit jako popud, abychom se přece jenom docela nevzdávali srovnání divadla s ikonografií. Ovšem nesmíme jít tak daleko, abychom snad ří-

kali, že všechno výtvarné umění je jenom odrazem divadelního vývoje. Tady byla určitá trestice, která se pořád tahle dala a dál, a když jí sledujeme od obrásku k obrázku a od doby k době, vidíme, jak od psaní, od povídání svedá se vývoj až k malířskému projevu a jistému realismu, který začíná právě v době Giottově. Tak to jenom taková okrajová poznámka.

Ještě bych prosil o určité vysvětlení. Proč jste neuvedli - a je to přece pro dějiny českého divadla dost důležité, proč jste nepřipomenuli v prvním díle malíře Šporkovy opery? Je nesporně zjištěno, že se zúčastnili na výpravách oper, jsou jmenováni v libretech, proč tedy byli vynecháni? V Dějinách o nich není vůbec ani zmínka, ačkoli potom se zúčastnili například v Berlíně ještě dál divadelní práce, takže i pro vytvoření obrazu kontinuity se světovým vývojem je to dost důležité.

Ještě maličkost k tomu Arcimboldovi. Na ten objev jsem tak trochu ješitný. To bylo tak: U Wintra jsem našel zmínku, že při těchto připomenutých slavnostech účinkoval malíř Josef, proto jsem si tenkrát říkal: safra, kterypak Josef by to mohl být, a nakonec mi vyšel jako jediný možný typ Arcimboldo. A prosím, ono to klaplo. Jsem strašně šťastný, že se skutečně našly tyto doklady, ta ilustrace k Rudolfovu deníčku, a že tak bylo potvrzeno mé domněnání, které jsem víceméně vyvodil z toho, že jiný malíř Josef v té době to nemohl být než ten slavný Arcimboldo.

A nakonec jsem se chtěl ještě zeptat, zda jste měli v ruce katalog naší barokní výstavy. Jde mi totiž o objev přírodního divadla v Červeném dvoře. Vy jej přičítáte Wirthovi, zatímco jsem ten obrázek našel já - založený v jedné

knize v zámku Kačina. Já jsem jej zveřejnil již na barokní výstavě, v katalogu k ní jsou uvedeny o celé věci podrobné údaje. Proto jsem si myslel, že snad jste na to měli poukázat ne snad kvůli mně, protože já jsem v rejstříku prvního svazku po Habsburcích, jak se zde říkalo, nejvíce zastoupen, ale kvůli té výstavě a vůbec věci samé.

FRANTIŠEK ČERNÝ:

Dr. Turnovský ve svém referátu otevřel nesmírně poutavou a také nesmírně složitou problematiku. Na její okraj chci poznamenat jen toto: i v moderní době jsou s optickým materiálem, který se dochovává, veliké problémy a svízele. Například fotografie. Velmi často vidíme, že se dost mechanicky na ni přísahá a dost naivně s ní pracuje, ale uvažme, že prakticky do začátku století jde o ateliérovou fotografii, a i v moderní době, kdy fotografie divadelní je velmi diferencována - existuje tzv. umělecká fotografie, dokumentární fotografie, propagační fotografie atd. -, jsou s tím veliké problémy. Také v moderní době je vztah mezi fotografií a vlastním hereckým dílem velmi komplikovaný a dokonce bych řekl i problematický, což bychom si měli také uvědomit.

KAREL BUNDÁLEK:

Dovolte, abych přiřčenil malou poznámku k velmi zajímavému referátu dr. Turnovského: myslím, že při zkoumání, do jaké míry nám výtvarné dílo vydává svědectví o divadelním faktu, bude zapotřebí vzít v úvahu otázku dobové konvence, na

niž je toto dílo vázáno. Tak například středověké výtvarné dílo, dejme tomu malířské, je vázáno na specifickou symboliku barev, příznačnou jen právě pro toto středověké malířství. Já si myslím, že při posuzování, do jaké míry zobrazuje výtvarné dílo divadelní fakt, je důležité brát v potaz i toto, jakož i celou řadu dalších konvencí.

STANISLAV JAREŠ:

Vyslechli jsme tady, jak je nesmírně obtížné rekonstruovat minulé inscenace, jakými téměř archeologickými a různými srovnávacími metodami se musí postupovat. Ale myslím si, že - podobně jako my nad starým divadlem - budoucí historikové divadla budou velmi vzrušeni zase tím, že nebudou mít k dispozici dost materiálu pro naši dobu, pro období, které my dneska prožíváme. Myslím, že pořád jsme mnoho dlužni dokumentaci dnešního divadla. My máme z 19. století snímky herců, později snímky scén, které byly vyráběny především na reklamu a propagaci herců nebo z jiných podobných důvodů, rozhodně však ne za účelem dokumentace. Vážna, to už byl fanatik, který propadl skutečně vášni dokumentovat divadlo, jako kdysi Langweil propadl vášni dokumentovat přesným modelem mizející Prahu. Dnes se však od té doby mnoho nepokročilo. Zkrátka ani dnes nejsou potřebné finanční prostředky na to, aby se mohly divadelní inscenace důkladně - třeba filmem nebo magnetofonovým záznamem a také barevnou fotografií - dokumentovat. Divadelní ústav zajisté mnoho věcí toho druhu dělá, ale to všechno nestačí.

Přitom však dnes kdekdo má magnetofon, kdekdo filmuje

pro vlastní potřebu. Nedalo by se pro náš účel využít i těchto nadšenců - těchto lovců zvuků a filmařů amatérů? Bylo by jistě možné pokusit se sdružit tyto lidi do jakýchsi klubů přátel divadla a umožnit jim návštěvu zkoušek a představení. Až za padesát let začnou chodit následovníku dr. Hilmery odkazy dnešních divadelních fanoušků, tak tam určitě dokumenty tohoto druhu budou, ale jde o to, aby těch magnetofonových a filmových záznamů bylo zachováno co nejvíc.

Já hrozně želím například toho, že není dostatečně dokumentována tvorba E.F. Buriana. Byl jsem v Kabinetu E.F. Buriana, jsou tam fotografie Hákovy, jsou tam i práce jiných fotografů, ale není tam jediný filmový dokument, který by dokumentoval Burianovy poslední inscenace. Dokonce sám Burian prý říkával, že na dokumentaci je dost času, to se jednou udělá, teď na to není kdy. Nakonec k dokumentování těchto představení již nedošlo. Knihovníci, ti si už v 18. a 19. století prosadili zákonnou povinnost dokumentace. Od dob Josefa II. každá vydaná kniha musí přijít v tolika a tolika povinných výtiscích do centrálních knihoven. Já nevím, třeba to Josef II. dělal jen kvůli cenzuře, ale možná také proto, aby dostal do státních knihoven v Praze, Olomouci a jinde zadarmo knížky, na jejichž nákup neměl prostředky. Nevím, zda by se něco podobného dalo zavést na úseku divadelním. Divadlo totiž pořizuje fotografické a jiné záznamy z představení pro svou propagaci, ale to není pro nějakou budoucí vědu. Když jsme připravovali Vlastivědu, objednávali jsme si určité fotografie přímo u divadel. Přišly nám kilogramy fotografií, ale tři čtvrtiny z nich nebyly k potřebě. Divadlo má pochopitelně zájem, aby herci, scéna, celá inscenace vypadala na fotografii

co nejkrásněji, nejpoutavěji, ale dokumentem taková fotografie není. Tady by právě mnoho mohl pomoci ten fašoušek divadelní s kamerou a magnetofonem, když už s uzákoněním povinnosti dokumentovat divadelní představení se za dané ekonomické situace nečá počítat.

JIRÍ HILMERA:

Jen maličkost k referátu dr. Turnovského. Jistě nám jde při výzkumu divadla především o rozpoznání podoby scénické realizace výtvarného návrhu. Ale jistě i to, v čem se evidentně výtvarný dokument odchyluje od jinak prokázané skutečnosti, je zajímavé, a to tím, že nám leckdy ukáže, k čemu inscenace mohla směřovat a co překazilo technické omezení. To jistě pro nás není nezajímavé.

K tomu, co říká kolega Jareš. Otázky dokumentace jsou jistě velmi svízelné a jednou ze zásadních je i otázka výběru, míry. Stav, jaký vzniká v knihovnách přijímajících povinné výtisky, vede dnes kdekterou knihovnu do neřešitelných problémů skladovacích. U našeho materiálu by taková praxe byla tím složitější. Podle mého názoru je třeba vždy dokumentaci dělat už s určitým výběrem, věšet, co chceme tím kterým dokumentem zachytit. Dokumentační činnost nelze chápat jako mechanické shromažďování materiálu, proto také tato činnost nutně musí být spojena s určitými výzkumnými cíli. V tom smyslu není pro nás muzejníky - a tady nemluví jenom snad za naše oddělení, daleko silněji se tyto tendence projevují v jiných disciplínách - tak docela přijatelná ta rigorózně sledovaná koncepce tří středisek vědecké práce v oboru - vý-

zkumu, výuky a dokumentace. Tyto vědecké úkony se musí po mém soudu prolínat. Problém orientace po sbírkách by nebyl tak palčivý, kdyby se muzejní pracovníci přímo autorsky podíleli na určitých výzkumných úkolech. Takové spojení dokumentace s výzkumem by se pozitivně obrazilo v katalogizaci, při níž až dosud zápasíme s potížemi, jak co nejrychleji zpracovat velké množství materiálu, který se k nám dostává, aby přitom každý jednotlivý předmět ve sbírkách byl zpracován co nejpodrobněji.

EVŽEN TURNOVSKÝ:

Dovolte několik slov k připomínkám, jež byly vneseny k mému referátu. Nejprve k námitce dr. Hilmery: samozřejmě nebylo mým úmyslem nějak podceňovat význam scénického návrhu, moje zmínka o té věci chtěla jen zdůraznit velikou nezbytnost opatrnosti při usuzování na konkrétní tvar scénického díla pouze na základě scénografického návrhu. V ocenění významu scénického návrhu jsme však s dr. Hilmerou zajedno.

Dále bych rád zdůraznil, že problematika obrazového materiálu, který je divadelní historiografii k dispozici, se zajímavým způsobem v postupu času směrem k naší době proměňuje, téměř každé údobí klade úplně jiné otázky vzhledem k tomuto materiálu, to znamená vzhledem k obrazovému materiálu jakožto divadelně historickému prameni. A když dojdeme až k nejmodernějším prostředkům dokumentačním, tam se vyhraňují zcela zvláštní a velmi zajímavé problémy, což souvisí s čistě teoretickou otázkou, co je to vlastně divadlo, s otázkou

vztahující se k nutnosti chápat divadlo jako integrální jednotu jeviště i hlediště. Ale to je právě to, co žádný obrazový dokument nikdy nemůže zachytit, dokumentovat konkrétní, jedinečný význam určité inscenace, význam, který se realizuje teprve v kontaktu s hledištěm.

K D Ě J I N Á M
H U D E B N Í H O D I V A D L A

R e f e r á t :

JAROMÍR PACLT:

Zpráva o pátém a šestém svazku Dějin českého divadla

Příští návazný úkol, který má být řešen a realizován v rámci Dějin českého divadla jako jejich pátý a šestý svazek, jsou Dějiny českého hudebního divadla. O oprávněnosti tohoto komplexního pojetí není snad pochyb: v opeře, operetě, scénickém melodramu i v dobových hudebních formách her se zpěvy a tanci a fraškách se hudba tak či onak zmocňuje jevištního slova na jevištním prostoru, pojí se v nich text slovní s hudebním, hudební a herecké, akustické s vizuálním k vytvoření průběhu dramatického.

Vědecké a metodologicky ujasněné dějiny zejména českého hudebního divadla bez neustálé konfrontace s dějinami českého divadla i dramatu nejsou ostatně ani myslitelné: zahrnují totiž procesy nejen paralelní, nýbrž mnohdy vzájemně odvislé. Polyfonní umělecké rozvrstvení českého profesionálního divadla (jak je sledujeme od počátku našeho století) má historicky společné zdroje na jevištích Stavovského, Prozatímního a Národního divadla, kde se dlouho soustřeďovala umělecká i ná-

rodní reprezentace našeho dramatického umění.

Tímto specificky českým jevem v dějinách evropské divadelní kultury je také předurčeno hlavní metodologické kritérium: bez konkrétního srovnání geneze mluveného a hudebního dramatu bychom zase dospěli k pouhé řadě hudebně scénických partitur, avšak bez rozpoznání jejich vlastního, vnitřního i sociálního života.

Zmíněný pátý a šestý svazek Dějin českého divadla ob-
sáhne časový úsek let 1848 - 1945: s všestranným průzkumem a výkladem vývoje profesionálního i amatérského, respektive venkovského hudebního divadla. Je to období - z hlediska čet-
nosti - zvláště intenzivní hudebně divadelní aktivity - a z hlediska národního, společenského a kulturně politického - období vůbec nejvýznamnější.

Nelze přehlédnout, že konstituování české národní opery v šedesátých letech probíhalo jako integrální součást dotud uměle brzděného rozvoje domácích komunikačních médií (hlavně českého tisku a knihoven). Odtud její prvotní a nadlouho uchovávaný akční radius, význam a postavení v české společnosti. Je argumentem a svědectvím o původnosti a obpořené síle české tvořivosti, umění, kultury, a tento argument funguje interně i navenek (vůči Vídni) jako politický.

Její další rozvoj v samostatném československém státě směřoval opět cílevědomě k výbojům přesahujícím svou novostí prostor jediné scény a dokonce jedné země. Přinejmenším v opeře Národního divadla za Ostrčilova šéfování se daří soustředit umělecké osobnosti realizující i některé podněty, které už dávno naznačovala vědecká teorie hudebního dramatu (např. Hostinský), které však ani naivně realistická, ani na-

turalistická, ani impresionistická inscenační operní praxe nedokázala ještě zživotnit. Tehdejší ostrčilovská inscenace - poprvé v historii našeho hudebního divadla - však srůstá s dramatickou totalitou. Na celém jevištním prostoru se jí dostává řádu systematicky odvozovaného a spojovaného s hudebními strukturami jednotlivých děl. Ostrčil současně podnětně zasáhl i do výchovy operního dorostu - tehdy prostě vzniká umělecky a teoreticky uvědomělý inscenační operní styl, který v příštím vývojovém období mohl být snad oslaben a modifikován, ne však zapomenut. S jeho přímými reflexemi a obnovováním v nové umělecké rovině se shledáváme koneckonců i dnes.

Mluvím o tom proto, abychom si oživilí a vybavili onu staletou epochu, která se má stát předmětem výzkumu a výkladu v pátém a šestém svazku Dějin českého divadla. A chtěl bych připojit: prvé přípravné pracovní sondy do materiálu a problematiky přesáhly daleko naše dosavadní vžitě a tradované představy, protože nikoliv detaily, nýbrž celé oblasti a vřetvy hudebně divadelní tvořivosti ve vymezeném časovém úseku unikaly zcela našim vědomostem a poznatkům.

Souvisí to do značné míry s jednostrannou orientací našich hudebních historiků na analýzy izolované struktury hudebně scénických děl, ignorující více nebo méně jejich scénickou konkretizaci a realizaci. A také až se zarážejícím nezájmem muzikologů o heuristickou a dokumentační práci u mnoha otevřených a specifických námětů.

Například: existence hudebního divadla na českém venkově (činnost - často velmi extenzivní - profesionálních kočovných divadelních společností a ochotnických divadel) zůstává stále utajena v archívních fondech a soukromých pozůstalostech.

Nejsou ani přehledně zpracovány dějiny hudebních divadel ve větších mimopražských kulturních centrech: v Hradci Králové, Českých Budějovicích, Olomouci, Ostravě, Plzni - příslušné texty ve sborníku 100 let českého divadla v Plzni (vydaném roku 1965) také spíše jen orientují a dávají k dispozici soupis repertoáru, ale naše zamýšlené pojetí příliš neusnadňují. Podobně se to má s několika modely dějin opery v Prozatímním a Národním divadle s díly Bartoše, Nejedlého, Paly. V nejmenším bych nechtěl tyto práce podceňovat (zejména Palovy knihy obsahují spoustu cenných materiálů a údajů), ale osobně se domnívám, že pro náš úkol je mnohem podnětější útlá Pujmanova studie Operní sloh Národního divadla z roku 1933, a to právě pro onen pokus historika, teoretika a praktika postihnout složitost hudebního divadla, všech jeho složek v jednotě, pohybu a proměně. Pujman si opravdu nejjasněji uvědomoval metodologickou a heuristickou obtížnost dějin českého hudebního divadla, když napsal: "Znáti divadelní totalitu značí prozkoumati dopodrobna jednotlivá ústrojí, jejich zárodky, i růst, i funkce. Oni všichni: včetně kapelníků, orchestru a sborů přidávali ke zděděným prvkům tvary z přítomnosti připlývající ..."

Anebo se dotkněme třeba operety. I v této oblasti jsme dodneška zanedbávali, co se dalo. Vlastně všechno. Chybí téměř veškerá dokumentace, tím méně se můžeme opřít o seriózní výklad a hodnocení. Jako by se tu promítal tradičně negativistický postoj české hudební kritiky vůči tomuto "květu zla" v hudební produkci, což ovšem nevysvětlí její masovou přitažlivost a vlny konjunktury, na které se od sedmdesátých let podílely všechny společenské vrstvy národa, tedy mnohem dříve

než například u opery: k demokratizaci operního hlediště dochází nasměle teprve v devadesátých letech.

Definice operety jako komerčního, zábevného umění nebo jako "divadla efektu" postihuje sice její lokální provozní rentabilitu a obecnou atraktivnost, avšak nechceme opominout ani její spojitosti s dynamikou konkrétních historických situací v naší zemi. Výskyt cenzurních zásahů a různá policejní opatření v rámci jednotlivých operetních představení, zčešťování a aktualizování operetních námětů - to vše si vynutí při zpracování operetní oblasti vypracovat a podtrhnout určité sociologické aspekty více než dosud. Je to dáno specifickou formou a povahou tohoto druhu hudebního divadla: děj, respektive textová předloha není v něm zdaleka tak přísně a pevně spjata s hudebním zápisem, což připouštělo příležitostně slovní i herecké improvizace, a nimiž do "hotového" pronikalo "náhodné" - bezprostřední reagování a extemporování herců. Mám dosud na mysli operetní import v 19. století u nás. Ale nemohu nepřipomenout hlavní tvůrce české klasické operety Nedbala, Weisse, Karla Moora, Piskáčka, Vojáčka aj. I jim dlužíme historickou rehabilitaci, v níž se objeví i umělecká hodnota jejich operetních děl, nejednou i v kontextu světovém.

Anebo scénická hudba - tento skromný zvukový průvodce českého dramatu. Její kvantitativní objem je prozatím nepřehledný (a proto už každý soupis dochycvaných notových materiálů byl by ziskem). Její kvalita byla vždycky značně kolísavá, úměrně k funkci, jakou měla scénická hudba v tom kterém kusu plnit, a k osobnosti autora, jemuž byla zadána k napsání. Jisté je, že v padesátých letech minulého století do určité

míry kompenzovala náhodný a útržkovitý repertoár české opery a slabou úroveň reprodukční. A není rovněž náhodou, že Sen noci svatojánské s Mendelssohnovou hudbou se hrál už roku 1855 při benefici kapelníka Stavovského divadla Eduarda Tauwitze, jemuž naše činohra, fraška a hra se zpěvy vděčí za mnohé hudebně pozoruhodné partitury nebo jednotlivá hudební čísla. Zvláště scénická hudba (spolu s hrou se zpěvy a fraškou) tehdy vyplňuje a převádí krizové období české operní produkce přímo ke zrcdu české národní opery. Je předstupněm "zpívaných emocí", její funkčně volnějšší skloubení s dramatickým dějem nebo průběhem je pro české divadelní obecnstvo přípravou pro vyšší řád slova a hudby v příštím zpěvoherním obrození. A příklad z druhého konce času: vzpomeňme průkopnické Burianovy koncepce ve Věře Lukášové, kde vzniká vlastně nový jevištní útvar, jehož dramatickou působivost ocenila a vzala za své doba až mnohem pozdější.

Anebo kuplet - tato dynamická a fluktuující součást frašky nebo hry se zpěvy: vždy znovu byl s to posunout starou a starší frašku nebo hru se zpěvy k nové skutečnosti (rozumí se v novém veršovém a hudebním rouchu). A nakonec často i přežíval jako separátní fragment divadelního celku.

Totéž můžeme zjistit u scénických hudeb komponovaných našimi klasiky. Toto přežívání a emancipování se jednotlivých hudebních forem spjatých původně s činohrou nebo s jinými útvary divadla svědčí přinejmenším o zájmu a vážnosti, s jakou čeští skladatelé přistupovali k okamžitým potřebám českého divadla, ovlivňovaným přirozenou oblibou českého obecnstva.

Projekt Dějin českého hudebního divadla je tedy v pří-

pravě. Doufám, že za nějaký čas budou jeho autoři schopni a ochotni uspořádat stejnou konferenci, jakou je tato.

Rád bych ještě poznamenal, že problematika vystupující v souvislosti s tímto úkolem je mnohem komplikovanější, než jak to zde naznačil dr. Volek. Nebyla by, kdybychom ji mohli omezit toliko na obecnou teorii a estetiku hudby, postačující víceméně k napsání Dějin české hudby. Jenže předmětem naší pozornosti bude právě hudební divadlo, tedy celý soubor jednotlivých umění, které v určitém díle (dobrém nebo špatném, začleněném do zkonvencionalizovaného nebo individualizovaného hudebního stylu) neexistují "an sich", nýbrž jako vzájemně se prostupující, doplňující, ovlivňující atd. složky umělecké výstavby hudebně dramatického díla. A tato syntetičnost a dynamičnost složek a prvků hudebního divadla si také vyžádá speciální metodologickou, teoretickou a uměnovědnou přípravu jednotlivých autorů. (A to už nemluvím o spoustě materiálu, jehož tlak povede opět dál, k hledání adekvátních metodologických postupů.)

Osobně se neobávám, že by se autoři pátého a šestého svazku, kteří mají jasno o nebezpečí pozitivistických a vulgárně sociologických metod v dosavadní hudební historiografii, při zpracování dílčích témat vzdávali současné teorie hudby. Ale naopak se obávám, že značné, ne-li nepřekonatelné obtíže jim budou působit analýzy vztahů a vazeb mezi jednotlivými složkami gesamtkunstwerku.

Například: dovedu si představit muzikologa, který se dokáže vypořádat s postižením různých funkcí hudby v činohrách, tím spíše, že scénická hudba (například v druhé polovině 19. století) si podržuje víceméně stereotypní formy, které

se daly libovolně přemísťovat, snadno přizpůsobovat a měnit, aniž by porušovaly onu tehdy obecně přijímanou, pragmatickou, čistě doprovodnou funkci scénické hudby v dramatu. K tomu není ještě třeba žádné zvláštní specializace muzikologa. Ale nedovedu si představit muzikologa, který by se odvážil analyzovat například vztah scénického návrhu takového Hoffmana, Feuersteina, Josefa Čapka, Muziky a jiných avantgardních malířů scénografů dvacátých let k určitému hudebně scénickému dílu. To se nezdařilo (mimo nejelementárnější poznámky a postřehy) ani Bartošovi, ani Nejedlému, ani Palovi, to se zcela nezdařilo ani Šapnerovi v jeho monografii. To se, pokud vím a mohu posoudit, podařilo v roce 1924 prof. Matějčkovi ve studii o Kyselových scénických výpravách Smetanových oper. Zde se mi objevuje hlavní praktická a teoretická problematika Dějin českého hudebního divadla, v této kritické a vědecké identifikaci vícevrstevného organismu hudebně scénického díla, které není právě jenom "dobře" - přesněji - "uvědoměle organizovaným zvukem".

Ale zatím jsme stejně na samém počátku rozmýšlení celého projektu a vlastní metodologické problémy si budeme klást k diskusi teprve tehdy, až si vytvoříme aspoň hrubý heuristický obraz a rozhled po dějinách. Zatím se utěšujeme a spíše povzbuzujeme, že jejich realizace vyplní příliš širokou mezeru v naší dosavadní muzikologické a teatrologické literatuře. Že jejich uskutečnění prokáže svébytnost a rozmanitost, národním i politickým uvědoměním motivovanou demokratičnost a nekonformní povahu české hudební a divadelní kultury i před mnoha většími národy, které se pokoušely (a dosud se o to snaží) podřizovat naší kulturu kulturám vlastním, tzn. ci-

zím, etablovaným v dávno přežilých formách uměleckého projevu.

D i s k u s e :

JAROSLAV POKORNÝ:

Pokud je mi známo, plán Dějin českého divadla zahrnuje nejen činohru, ale i hudební divadlo. Velice správně, ale rozhodnutí vyčlenit hudební divadlo do dvou separátních svazků na konec série považuji z mnoha důvodů za nesprávné. Opakuje staré šablonovité dělení: činohra - opera plus balet - opereta. A to je estetická fosilie, přežívající z baroka.

Z historického hlediska nutno namítnout, že toto dělení pro převážnou většinu divadelních epoch odporuje faktům. Rané středověké divadlo by pak - logicky domyšleno - patřilo do dějin hudebního divadla, protože to byla "opera" nebo přesněji řečeno - scénovaná kantáta před oltářem, v rámci hudebního rituálu. Tylové hry se zpěvy by skončily někde v operetě nebo jejím sousedství, starořeční tragici a komediografové rovněž, totéž platí o klasickém indickém divadle, o Plautovi jako autoru i členu herecké grupy, Macchiavelliho s Mandragorou a Tassa s Amintou nepočítaje. Bena Jonsona bychom v anglickém divadle museli přestřhnout vejpůl, o nic lépe by se nevedlo Moliérovi za komedie s balety, Gay by patřil s Žebráčkou operou do operety a v té souvislosti Brecht jako autor i režisér jakbysmet. Podobných dedukcí ad absurdum vím nesčetně. O krystalizaci dodnes mechanicky opakovaných divadelních žán-

rů v divadle lze mluvit až počínaje koncem 16. století a neplatí ani potom naprosto. Nelze anachronicky přenášet pozdější divadelně estetické koncepce a terminologii do dob, které měly podstatně odlišné rozčlenění typů divadla.

Z druhé strany právě pokrokové divadlo našeho století nagovalo nejen svou praxí, ale v různých svých představitelích i teoretickými projevy toto staré rozdělení. Mnohá Burianova představení, celé Osvobozené, některé inscenace Větrníku, v současné době Semafor a Černé divadlo by tedy de facto patřily do hudebního divadla. A pak: i když ve vyličení historického procesu jde především o vysledování vyvojevých tendencí na základě rozboru představení a činnosti souborů, v mnoha případech je zapotřebí vyrovnat se monograficky s určitými osobnostmi, jejich tvorbou a jejich vlivem v celé komplexnosti a totalitě daného jevu. Nemohu rozštipnout E.F. Buriana na činoherní a operní divadlo, protože pak ho nevysvětlím, zrovna tak jako nemohu rozštipnout Honzla na činoherního režiséra, operního režiséra a strukturalistického teoretika. To platí o mnohých režisérech. Jen ze současných Radok, Jernek, Palouš, Fischer a další. To platí o scénografech: Muzika, Tröster, Svoboda, Sládek, abych jmenoval jen současníky. To platí i v dramaturgii: týká se to Vrchlického, Kvapila a třeba i jen mé maličkosti v tom, co psali pro činohru původního a překládali a co dělali pro operu. V teorii je nejvýznamnější příklad té ambivalence Nejedlý. Ale taky Zich.

Za ještě důležitější pokládám, že se takovým dělením z divadelní historiografie vytrácí povědomí souvislosti celé divadelní kultury a že i pro jednotlivé dílčí žánry se ztrácí příliš mnoho důležitého na osvětlení významných fakt i uvnitř

těchto žánrů samých. Není náhoda, že ve třech evropských zemích po polovině 19. století i jako mluvčí národního společenského programu, i estetickou kvalitou a společenským ohlasem se dostává opera na místo činohry: Smetana, Wagner, Verdi. Je to jasný odraz doby, kdy v souvislosti se společenskými procesy, v národě si buržoazie přisvojuje umění, které bylo předtím feudální.

Činohra a opera na sebe nepřetržitě působí v nejrůznějším směru a to jsou neopominutelné skutečnosti. Opera tu zpravidla opožděně přejímá mnohý odkaz činohry. V dramaturgii zhudebněním témat. Ale taky v kompozici libreta: tradiční členění do aktů typu činohry 19. století v době, kdy činohra už rozbíjí staré kompoziční schéma. A taky v stylistice. V překladech se dodnes zpívají texty (jejich autoři dosud žijí nebo zemřeli před nedávnem), které mají vysloveně lumírovskou poetiku, frazeologii a způsob rýmování (i když připouštím, že je tu leckdy dost primitivní vysvětlení: překladatelé bývají veršotepci x-tého řádu a v nesnázích, které způsobuje omezení partiturou, si vypomáhají prazděnými klišé). V inscenační praxi je rovněž tento receptivní vztah opery k činohře evidentní. Nejnápadnější příklad: Felsenstein s opožděním několika desetiletí opakuje v operní režii naturalismus a realismus Stanislavského v činohře. U nás i ryze operní režisér jako Kašlík svou tvorbou zřetelně prozrazuje východiště z Burianovy školy.

Pak jsou tu další příklady vztahů mezi různorodými žánry. Není náhoda, že Černé divadlo, používající postupů v podstatě marionetistických, vzniklo v klasické zemi rozvinutého loutkářství. Osvobozené se nedá posuzovat bez Ježka a Ježek

se nedá posuzovat bez tehdejší produkce taneční a šlágrové hudby. O Semaforu se nedá psát bez zřetel k tomuto dědictví, ale také ne bez zřetel k soudobé estrádě. Na zábradlí nemožno oddělit Grossemanovy režie od Fialkovy pantomimy - v celku činnosti divadla.

Ceterum autem censeo: Je zapotřebí najít nejvhodnější metodu na osvětlení těchto vztahů, na vysvětlení jejich podmíněnosti i estetických důsledků. Myslím, že by bývalo bylo logičtější propojit kapitoly (i když dílčí, psané různými specialisty) o různých divadelních žánrech chronologicky do sebe podle jednotlivých historických period a slohu a nedělat de facto dvě divadelní historie, spojené nakonec jen vnějškově paralelismem a společným nakladatelem.

V té souvislosti myslím, že je třeba podle povahy úkolů přihlídnout i k vztahům mezi divadlem, filmem, rozhlasem, televizí. Vzájemnost je tu mnohostranná: esteticky, biograficky (paralelní práce umělců na několika stranách), společensky (přesuny v zájmu a návštěvnosti obecnostva) a konečně viz periodické estetické i ekonomické diskuse o ohrožení divadla novými konkurenty, kteří se posloupně objevili a uplatnili.

STANISLAV JARŠ:

Dovolte, abych tu uvedl určitou pracovní zkušenost jako redaktor svazku Československé vlastivědy, věnovaného divadlu.

Chtěl bych vysvětlit, jak se stalo, že v našem díle nebude dostatečně zachycen vývoj českého hudebního divadla. Pá-

vodně v tomto svazku Vlastivědy měly být vyličený pohromadě jak dějiny hudby, tak dějiny divadla. V dobách, kdy se vytvářela koncepce díla, zemřelý prof. Očadlík, tehdy šéf kolektivu autorů z řad hudebních vědců, reklamoval pro sebe vehementně právo psát operu a trval na tom, že dějiny hudební divadelních žánrů budou vyloženy v partiích o hudbě. Tomuto návrhu jsem tehdy udělal ústupek, neboť jsem byl tísněn také stránkovým rozsahem partií o divadle a nadto jsem předpokládal, že bude obojí nakonec stejně v jedné knižce. Teď však výklad o hudebním divadle bude v sousedním, samostatném svazku o hudbě.

Ze zkušeností z práce na svazku Divadlo v Československé vlastivědě poznávám, že autoři až do konce obrození jsou celkem plně na výši s hodnocením hudební dramatických žánrů. Od obrození nahoru už je to horší. Autorům této části díla je problematika hudebního divadla cizí, nemají už k opeře vztah, neznají tu látku. Zatímco ve starém divadle až do konce klasicismu a i v obrození je sledování vývoje hudebního divadla pro autory samozřejmostí, dál už to tak samozřejmé není, a proto jen velmi vzácně se objeví v díle nějaká zmínka o hudbě, například v souvislosti s Osobozeným divadlem atd.

Myslím, že čertovo kopytko je v tom, že my dnes pracujeme s absolventy, kteří vyšli fakultu v padesátých letech, kdy byly precizně dány studijní osnovy a studentům bylo přesně určeno, co mají a musí navštěvovat a co ne. Tehdy nebylo zvykem chodit na jiné fakulty a sledovat přednášky z jiných oborů, protože na to jednak nebyl čas, jednak se takové studium neklasifikovalo a tak dále. Dnes je jiný stav, a proto by pracovníci vysokých škol měli umožnit studentům návštěvu

různých přednášek a nějak víc propagovat víceoborové studium. Kdyby třeba hudební vědci navštěvovali divadelní přednášky a semináře, bylo by to nesmírně užitečné, protože se stále ukazuje, že hudebním vědcům je z velké části naprosto cizí problematika divadelní, a proto nedokáží posuzovat hudebně dramatické žánry jinak než z hlediska přínosu hudební složky těchto děl hudebnímu vývoji. Poněvadž většinou nemají zkrátka vztah ke scénickému provedení díla, nezajímá je ani režie, ani herecké výkony, i když je známo, že jsme měli velké operní zpěváky, kteří byli zároveň velikými herci. Dokonce i jména těchto herců bylo nutno redaktory mnohdy imputovat do textu, a například v připravovaných Dějinách české hudby od roku 1890 - 1918, kde vůbec problémy interpretace jsou cítěny jako druhořadé, je třeba o Destiniové napsáno pár řádků v tom smyslu asi, že to jako byla velká zpěvačka.

Tady prostě je mezera mezi oběma obory. Tady si musí oba obory pomáhat. Pro hudební vědce bude obrovským přínosem, když se u teatrologů přiučí například analýzám dramaturgie. My jsme se setkávali často v textech o operě s pouhým výčtem repertoáru, jako by na čtenáři bylo, aby si z toho výčtu sám jaksi vybral, v čem byl ten repertoár progresivní a v čem byl konzervativní, aby si sám udělal nějaký obraz. Bylo velké štěstí, že já jsem mohl oba ty svazky - o divadle i hudbě - dělat najednou. Působil jsem trochu jako takový styčný důstojník pohybující se mezi dvěma štáby, který běhal s rukopisy sem a tam a ukazoval, co by se z jednoho svazku mělo promítnout do druhého svazku.

RUDOLF ROUČEK:

Častěji již bylo konstatováno, že zkoumání hudebního divadla je nejen u nás, ale i ve světě v určitém krizovém stavu a že muzikologové k tomuto problému přistupují převážně ze zorného úhlu zkoumání ryze hudebních kvalit, kdežto teatrologové operu jakožto divadelní útvar - ne, nechci říci ignorují, to by nebyla pravda - ale spíš nezáměrně opomíjejí. Bohužel, je tomu tak, navzdory tomu, že opera, třebaže od konce první světové války již nestojí ve společenském zájmu na prvním místě, má dosud ve skladbě současného divadlnictví význam nesporný a ke svému životu zatím nepotřebuje žádnou apologii. To, že její sociální dopad je stále obrovský, uvědomil jsem si letos několikrát, naposled při jedné repríze Smetanových Braniborů v Národním divadle i při premiéře Libuše v Ostravě. Že není opera útvarem mrtvým, jsem se přesvědčil také poslední dobou několikrát v cizině, ať už to bylo ve frontě, v níž denně několik hodin a často i přes noc stojí příslušníci různých vrstev společnosti, převážně ovšem mládež, aby dostali lístek k stání za poměrně dostupnou cenu, anebo na festivalech rok dopředu vyprodaných, či v letních arénách, kde je opera dosud masovou kulturou v tom nejlepší slova smyslu. Právě tak tady jsem si uvědomil, že zatímco v činoherních představeních probíhá, jak se zdá, nezadržitelná diferenciacce publika, opera je stále ještě s to sjednocovat různé vrstvy společnosti.

Netroufám si závazně definovat, v čem spočívá specifická opery jako divadelního útvaru, ale přece jen bych rád k tomuto problému něco poznamenal. Specifická opery spatřu-

ji v tom, že ačkoli není čistě hudebním dílem, její dramatická či snad lépe divadelní životnost je zprostředkovávána v první řadě hudbou za pomoci dalších elementů. Dramatično v opeře není tedy dáno libretem, ale teprve hudebním vyjádřením. Proto také mluvíme o některých hudebních autorech jako o tzv. bytostně citících dramaticích.

To, že pouhé spojení kvalitního divadelního textu s vysoce kvalitní hudbou ještě nerozhoduje o vzniku kvalitního operního díla, dokazuje například osud Foerstrovy Evy nebo Novákova Karlštejna, kterážto díla mají znamenité předlohy, i hudba zmíněných děl je nesporně vysoce kvalitní, ale přesto nejsou dobrými operami. Co je a není dramatická funkčnost v opeře, ozřejmuje se z 1. jednání opery Eva; je tu dramaticky důležitá scéna navozená otázkou sboru - "Kam Mánek zaběhl, víš-li pak Evo?" atd., ale hned nato je napětí sraženo, neboť následuje několik nic neříkajících taktů hudby. Samkova odpověď na tu repliku přichází pak zcela opožděně. Toto konstatování ovšem neznamená, že by se zmíněné opery snad neměly hrát; dirigentskou interpretací či režijním důmyslem se tu dá hodně spravit. Nicméně ani Novák, ani Foerster nebyli dramatické bytostného rodu.

Naproti tomu i na podkladě špatného libreta může vzniknout dobrá opera. Za příklad opery nepsané na špatné libreto může posloužit Kouzelná flétna. Jak známo, u Kouzelné flétny Mozart pozměnil během kompozice fabuli tak, že po prvním obraze stane se z hodné Královny noci zlá a ze zloducha Sarastro se stane moudrý vladař, a nikomu to nevaří. Mozartova dramatická genialita způsobila, že si tuto proměnu málokdo vůbec uvědomí. Ještě markantnějším příkladem jsou Leoncaval-

lovi Komedianti. Jejich hudba je sama o sobě dost špatná, a bylo k tomu sneseno mnoho důkazů. Totéž možno říci o textu. Avšak dramatická funkce této hudby a divadelní působivost ne-
zvyklého tvaru zobrazujícího divadlo na divadle je tak pře-
svědčivá, že právem se řadí tato opera ke kmenovému reper-
toáru všech operních scén světa bez ohledu na to, že se to
radě muzikologů nelíbí. A připomeňme dále případ Janáčkových
děl na našich scénách před válkou, kdy naše hudební věda sná-
žela řadu pravdivých důkazů o technické nedokonalosti parti-
tur Janáčkových oper, aniž chápala jeho dramatickou genialitu
a význam pro operní divadlo vsuktu převratný.

Latentní divadelnost se u operního díla nepozná podle
notového zápisu. Dle mého názoru je třeba poslechu, abychom
tuto divadelnost odhalili. Pojem "divadelnost" se často smě-
šuje s pojmem "dramatičnost", avšak jsou díla, jako například
většina oper Bohuslava Martinů, která dle běžných regulí ne-
jsou dramatická, přesto však mají vyhraněný divadelní tvar
a jsou emocionálně působivá. Těžko lze zřejmě v obecné rovině
stanovit, co vlastně v operě vytváří ono působivé napětí,
které nazýváme dramatickým, ale které přesahuje hranice této
kategorie. Zřejmě tu půjde o simultánní působení několika
složek, jako je působení zákona kontrastu, principu opakování
a dramatického efektu.

Za základní problém považují, že není dosud plně ujas-
něn teoretický přístup ke zkoumání tak výrazného divadelního
útvoru, jako je opera, i když o tom, že její zkoumání spadá
také do teatrologie, se nijak nepochybuje. Nelze samozřejmě
zabývat se zkoumáním opery z hlediska čistě muzikologické-
ho, i když třeba při zkoumání příznačných motivů by neměla

ani zde unikat ze zřetele jejich divadelní funkce.

Z toho, co jsem uvedl, vyplývá, že specifickým rysem opery je dále určitá neměnnost nebo alespoň ne příliš znatelná proměnlivost interpretace skladatelova zápisu partitury. Podobně jako bible je určitým kánonem pro teologický výklad, nejinak je tomu i s operní partiturou pro inscenátory. Ovšem vůdčí úlohu v uskutečňování autorova záměru nemusí mít vždy táž osoba. Zpravidla má tuto vůdčí úlohu dirigent, ale může ji mít i zpěvák a někdy třeba i režisér a v barokní době i výtvarník apod. Dominantní úloha realizátora skladatelova záměru tedy není jednou provždy pevně stanovena.

V operních představeních působí řada složek, jejichž analogii nacházíme v činoherních představeních, v opeře jsou však přece mnohem více svázány konvencemi této druhové formy. Uvedu několik příkladů: tak například herec v opeře je omezen daleko více než v činohře. Tato omezenost je dána především přirozeným posazením a rozsahem hlasu, který zpěváka zařazuje do určitého stabilního oboru. Těžiště výrazu každého operního zpěváka, těžiště výrazu dramatického nebo hereckého tkví především ve zpěvu a nedá se přesunout do gest nebo mimiky, pantomimy atd. Podobně je tomu i u režiséra, i ten se musí mnohem více podříditi autorovu záměru, který je v partituru zafixován jednou provždy. Jistě příliš nezjednoduší, řeknu-li, že prvním režisérem je sám skladatel. Avšak i tady se k uskutečnění skladatelova záměru může přistupovat z několika naprosto různých stran. Je nabíledni, že tato omezení v uvozovkách jsou dokonce pro režiséry lakevá, což dosvědčuje skutečnost, že řada velikých činoherních režisérů byla přitahována operou, vzpomeňme alespoň Brechta, Stanislavského, Me-

Jercholda, u nás například Šmahy, Hilara, Honzla, Stibora nebo E.F. Buriana, který sám byl operní skladatel, Radoka, a není jisté bez zajímavosti, že o operní režii se nakonec zajímal i Otomar Krejča.

Za zásadní úkol považují stanovení metodologického přístupu ke koncipování dvou svazků Dějin hudebního divadla. V té souvislosti je myslím třeba urychlené se kriticky vyrovnat s metodologií Zdeňka Nejedlého a jeho školy. Nechci polemizovat s referátem dr. Paclta, poněvadž k tomu nemám důvodu, ale přesto cítím potřebu toto zde říci. Nejedlý ovládal naši hudební vědu přes půl století a důsledky jeho koncepcí pocítujeme dosud. Metoda Nejedlého školy obnášela v sobě vážné nebezpečí, neboť se tu napřed postulovala určitá myšlenka, vytvářela se apriorní koncepce a vlastní práce pak spočívala většinou v tom, že se pro tuto předem vytvořenou koncepci záměrně vybíral materiál. Ovšem ani na tom se většinou nezůstalo, a tak se často bez větších rozpaků přistupovalo ke zkreslování a falšování faktů.

Uvedu několik příkladů: V Nejedlého Dějinách Národního divadla byl záměrně zkreslen obrez repertoáru, počet repríz apod., aby odpovídal postulované tezi. Zamlčování nebo zkreslování byl i Smetanův kladný vztah k Meyerbeerovi a vůbec k velké francouzské opeře. Zcela tendenčně byla například vykreslena úloha dirigenta Maýra v Prozatímním divadle, přičemž jako důkaz pravdy bylo využito zcela impertinentním způsobem faktu, že měl vztah k Eleonoře z Ehrenbergů, která se měla nějak nevážně vyjádřit o Prodané nevěstě. Z nedoložené kulcárové otázky se nakonec došlo i k závěrům o kvalitách zpěvaččina umění, ačkoli soudobé kritiky - kupříkladu i Nerudovy -

svědčí v její prospěch. Zcela stranicky byl třeba hodnocen Dvořákův Dimitrij, kterému bylo upíráno právo na cestu proti-
chůdnou smetanovské koncepci a tehdejšímu okruhu Hostinského
školy. S takovými způsoby vědecké práce bychom se měli roze-
jít.

Je přece třeba vidět historický vývoj v jeho pluralitě
a dát právo na život několika odlišným koncepcím. V historic-
kém pohledu je třeba dbát o maximální míru objektivity a ne-
promítat do historie jenom subjektivní záměr pisatele. Právě
v tom se musí historický přístup lišit od kritiky současníka,
která naopak musí být podle mého názoru velice subjektivní,
neboť kritik se podílí svým názorem na formování vývoje bez-
prostředně, zatímco historik musí hodnotit především fakta.

Tímto konstatováním nechci znevažovat význam Nejedlého
pro naši kulturu. Myslím však, že právě vědomé distancování
se od sporných metodologických postupů jeho školy je prvořá-
dým úkolem, který stojí před námi.

VII.

SHRNUTÍ JEDNÁNÍ KONFERENCE

MILAN OBST:

Myšlenka uspořádat konferenci o metodologických problémech dějin českého divadla objevila se v Kabinetu před rokem. Musím říci, že se nesetkala hned s pochopením všech pracovníků Kabinetu. Bylo tomu tak proto, že jsme byli tehdy plně soustředěni na úkol napsat Dějiny českého divadla, takže málokdo měl chuť věnovat se odlišné problematice teoretické. Po několika měsících jsme si však už uvědomili, že nemůžeme dále obcházet určité metodologické a teoretické problémy, a rozhodli jsme se tuto konferenci uspořádat. Naše konference se tudíž sešla v okamžiku, kdy na jedné straně už jsou tady určité výsledky kolektivní práce Kabinetu - první díl Dějin, přitom ale ještě není práce na celém souboru uzavřena, takže výsledky našeho jednání bude možno při práci na dalších svazcích prakticky využít.

Myslím, že konference ukázala, že potřeba mluvit o metodologických problémech je dána i zvnějšku. Zájem, jaký jste projevíli o tuto konferenci, svědčí o tom, že zřejmě nejen Kabinet, ale i jiná pracoviště se zabývají touto problematikou, že je to problematika aktuální, přímo volající po konfrontaci názorů.

Nechci idealizovat výsledky našeho jednání, ale domnívám

se, že konference splnila vcelku své poslání. Jsme rádi, že diskuse se zúčastnil široký okruh zájemců z pléna, a hlavně ovšem že v té diskusi jsme došli k určitým pozitivním závěrům, i když učiněným ve formě otázek a nadhozených problémů.

Vcelku lze vše, co zde bylo řečeno, rozdělit do zhruba tří kategorií. Za prvé se zde objevily názory, týkající se metodologie nebo v širším smyslu teorie divadelněvědné práce, za druhé se tady ozvaly kritické hlasy na adresu prvního svazku Dějin a za třetí zde byly vzneseny zajímavé náměty organizačního rázu. Všechny tyto tři kategorie problémů dobře navzájem souvisí, ale chtěl bych za sebe říci, že hlavní význam přikládám tomu prvnímu okruhu problémů, to znamená diskusi metodologické. Pokud jde o hodnocení prvního svazku, je třeba vyčkat, až vyjde první hlubší kritické analýzy. Nicméně i vaše připomínky a připomínky nejširšího pléna odborníků budeme shromažďovat a pokusíme se jich využít v další práci. Pokud jde o tu třetí kategorii, bylo by dobré tyto náměty evidovat a uvažovat o tom, jak je zužitkovat.

A teď mi dovoluňte, abych řekl několik poznámek na okraj zásadní věci, o kterou tady šlo, na okraj diskuse o teoretických a metodologických problémech. Myslím si, že - a to můžeme konstatovat s radostí - stav naší české divadelní metodologie a teorie divadla není tak zlý, jak by se mohlo soudit pouze z publikovaných článků, knih a statí. Že na druhé straně jsou zde určité zábrany, zřejmě rázu technického (ať už jde o to, že nexistuje časopis, ať už jde o možnost takové výměny názorů, jako je naše konference), že tyto otázky se poměrně málo v naší teatrologické obci probírají, takže ne-

existuje jakýsi kontext - abych tak řekl - názorového pohybu, který by vedl k určitým konkrétním výsledkům. Netvrdím, že by se o těchto věcech nepsalo, že bychom o nich nepřemýšleli, že by nebyly jaksi implicitně obsaženy ve vlastní teatrologické nebo historiografické práci, ale domnívám se, že mi dáte za pravdu, že naše aktivita v tomto směru zatím nebyla tak výrazná, jako byla aktivita literárních vědců, případně muzikologů atd. Výsledky této konference, jestliže se nám je podaří uveřejnit, poslouží dobře k tomu, aby se naše teatrologie ukázala v příznivějším světle i před širší veřejností.

Pokud jde o tu diskusi samotnou, důležité bylo myslím to, že jsme se skutečně soustředili k několika základním otázkám, že jsme hledeli ten nejvhodnější metodologický základ, ze kterého bychom mohli vyjít ve své další práci. Je pochopitelné, že jsme tady nedošli k žádným závěrům, ale naše obzory v tomto smyslu se rozšířily. Jak jsme předpokládali, a je to pochopitelné, hlavní pozornost se soustředila k metodologické problematice, která v české divadelní vědě byla nejhlouběji rozpracována strukturalismem. Ještě dlouho se k otázkám, které postavil strukturalismus, k otázce uměleckého díla jako znaku, jako struktury, jako nositele významu, budeme asi vracet a zároveň, jak už to zde bylo naznačeno, budeme hledat cesty k tomu, abychom vytvářeli metodologické přístupy odpovídající dnešnímu vývoji vědeckému, ať už na poli filosofickém nebo v jednotlivých uměnovědných oborech atd. V tomto smyslu musíme své znalosti, svou iniciativu v mnohém ještě prohloubit a dojít k určitým konkrétnějším představám a závěrům, pokud jde například o fenomenologickou filosofii, o antropologické hledisko atp., jak o tom tady bylo mluveno.

Mnohem víc musíme akcentovat také záležitosti uměnovědné sociologie, už právě proto, že tyto věci byly nejvíce poznamenány dogmatickým pojetím, a myslím, že by bylo největší chybou jaksi z averze se k této problematice obracet zády. Umělecké dílo je fakt sociální a proto se v dalších úvahách ani této problematice vyhnout nemůžeme.

Pokud jde o samotný charakter diskuse, dovoluji mi, abych vyjádřil svůj pocit, opravdu spíš pocit než poznatek, že přece jenom jsou patrné dost ostré hranice mezi jednotlivými oblastmi našeho zájmu. V referátech z oblasti obecně teoretické, jako byl například referát Scherlův o stylu, objevila se celá řada podnětů, celá řada už určitých stanovisek, které byly formulovány - abych tak řekl - na dost aktuální úrovni. Pokud jde o referáty, které se zabývaly už vlastní specifickou heuristickou problematikou teatrologickou, myslím, že tady se metodologické myšlení do takové míry ještě nevžilo, aby závěry obecně teoretické se proluly i do těch specifických a specializovaných metod a úkolů. Mám tady na mysli problematiku rekonstrukce hereckého výkonu i tu problematiku, kterou sem vnesl ve velmi fundovaném referátu dr. Turnovský, totiž problematiku výtvarného díla jako historiografického materiálu. Tady - a je to pochopitelné, neboť jde o specifickou problematiku - jsme ve stadiu, kdy registrujeme určité metodologické podněty a kdy jsme ještě nedospěli k tomu, abychom rozvinuli tyto podněty v princip, kterým zkoumáme a řešíme jednotlivé otázky. Myslím, že před těmito úkoly nestojí jenom česká teatrologie, ale že jsou to úkoly obecné, a na druhé straně se domnívám, že tuto otázku si musíme klást: není možné, aby existovala zvlášť divadelní teorie pohybující se na

vysoké úrovni a zvláště vědecká heuristika, která se dále bude přidržovat určitých tradičních nebo dokonce konvenčních metod a směřovat někam jinam. Jde o to, aby se obě tyto roviny dostaly do kontaktu, aby jedno korigovalo druhé, aby jedno podněcovalo druhé.

To jsou zhruba všechny mé zásadní poznámky k naší diskusi. Jistě by bylo možné k tomu, co tady bylo řečeno, přičinovat další, ovšem tím bych vnášel do tohoto závěrečného slova zase další subjektivní námitky, které by vyvolaly potřebu nových replik. Naše diskuse však nekončí. My jsme také nechtěli dojít k žádným závěrům, chtěli jsme otevřít problémy a v tomto směru jsme si doufám počínali úspěšně. Mně se líbila diskuse ke všem referátům, i když byla samozřejmě zaměřena různým způsobem. Bylo zajímavé například pozorovat, jak teoretický aspekt proniká i do takových praktických otázek, jako je třeba otázka, kterou nadhodil prof. Černý, otázka týmové teatrologické práce, jak proniká tento aspekt do takových odborných problémů, jako je interpretace výtvarného díla historiografického materiálu atd.

Dovolte mi, abych nakonec ještě poznamenal, že i otázky organizačního rázu, které se tady vynořily, jeví se jako velmi důležité a musíme o nich uvažovat. Jde tady o problém časopisu, o otázku pořádání dalších takovýchto setkání, jde o to, jak budeme dále organizovat teoretickou činnost na poli teatrologie. V souvislosti s tím se vnucuje znovu myšlenka, která nás už pálí několik let, myšlenka na vytvoření české divadelněvědné společnosti. Myslím, že musíme hledat další, ještě lepší základny k tomu, abychom se mohli scházet k takovýmto výměnám názorů na nejširším poli. Ale to všechno jsou

náměty do budoucna.

FRANTIŠEK ČERNÝ:

Kysalím, že značná účast na našem shromáždění a hlavně pak účast v diskusi naznačily, že bychom měli i v budoucnu pokračovat v takovýchto našich setkáních. Nemuselo by jich být mnoho, ale bylo by správné konat je pravidelně. Otázkou je, zda bychom časem opravdu neměli přistoupit k založení divadelněvědné společnosti při ČSAV. Tím by dostal aktiv historiků českého divadla pevnější a legálnější základnu a získal by tak lepší podmínky k práci.

Pokud jde o vlastní problém, který jsme zde řešili: všechno, naše práce i celý průběh této konference, všechno mluví pro to, abychom skutečně co nejintenzivněji promýšleli otázky metodologické, a tím vlastně říkám otázky teoretické. Fakt je, že se naše divadelní věda po roce 1948 - naše poststrukturalistická divadelní věda - velmi jednostranně soustředila k otázkám historie, kterým naopak strukturalistická škola věnovala poměrně malou pozornost. Teprve Žáci Mukařovského, například Pokorný a jiní, ve chvíli, kdy strukturalismus začal ustupovat z centra pozornosti, začali projevovat také zájem o historii. Ale chtěl bych tu říci zcela jasně: není správné si myslet, že naše výzkumná historická práce neměla svá teoretická východiska. Nikdy přece není možné dělat historický výzkum bez jisté teorie, tak jako teoretický výzkum se neobejde bez výzkumu historického.

Jinou ovšem otázkou je, jak vyhlíží naše teoretická základna. To je totiž to podstatné. Je vyhovující, že jsme na

výši světového vývoje například v literárních vědách, psychologii, filosofii atd. Zdá se mi, že stojíme na rozdíl od teatrologie v jiných zemích na dostatečných základech teoretických. Ale jisté naše teoretické názory patrně potřebují revize, potřebují obrodu, zdokonalení. Takhle bychom měli tu otázku chápat. Nejde o to začít, to ne, ale jde o to přehlédnout, kde vlastně teoreticky stojíme, a jít dál. Prostě nezastavovat se, ale jít dál.

Na samý závěr bych rád připomněl některé z úkolů, které my historikové českého divadla máme před sebou. Koneckonců jde nejen o to, abychom uvažovali o metodologii a promýšleli teoretické problémy, ale také o to, abychom zvládali jisté konkrétní badatelské úkoly. My práce přemýšlíme o metodologii divadla proto, abychom mohli lépe než dosud zvládat určité konkrétní úkoly, které jsme si sami dali nebo které snad společnost od nás žádá. Prvořadým úkolem jsou přirozeně Dějiny českého divadla, které musíme dokončit. V této chvíli jsme autorsky za polovinou a tato konference nám pomůže ještě něco opravit. Vaše hlasy jaksí potvrdily nezbytnost skutečně tvořivě reagovat na metodologické problémy. Ta práce na Dějinách ovšem bude ještě značná. Do budoucna dále uvažujeme o jakési stručné syntéze, o níž jsme se zčásti, byť formou populární, už vlastně pokusili ve Vlastivědě. Taková syntéza, řekněme čtyřsetstránková, která by se také dala využít pro zahraničí, nám stále chybí. Jsou tu jisté i jiné úkoly, které by měly být kolektivně zvládnuty, ale o tom bych nechtěl zde hovořit. Vcelku si však myslím, že po tomto období velkých syntéz nastane zase období, které dá přednost individuálnímu výzkumu. Já, jak víte, jsem tu plédoval pro kolektivní vý-

zkum, ale zároveň, a to bych rád zdůraznil, jsem říkal, že jak v zájmu kvalitního kolektivního výzkumu nebo, jak jsem tehdy řekl, týmového výzkumu, tak prostě v zájmu dobrého kolektivního výzkumu divadla je třeba, aby tu byly i dobré studie individuální.

Pokud jde o předměty našeho výzkumu, kterým by bylo třeba věnovat zvlášť velkou pozornost, jsou tu dva: hudební divadlo, tady bych viděl pole, kde máme moc co dělat, a dále pak vztahy našeho divadla k jinonárodním kulturám na našem území a vztahy k světu vůbec. Toto zaznělo i v diskusi myslím zcela oprávněně a my to musíme zaregistrovat. Musíme si již konečně dotvořit základní monografickou řadu, která v posledních letech byla začata a která by zmapovala všechny základní úseky historie našeho divadla.

RESUMÉ

Methodological Problems in the Research of the Czech Theatre

This book brings excerpts from the reports and discussion contributions proffered at the work conference of the Department for the Study of the Czech Theatre, Czechoslovak Academy of Sciences, which took place on November 11th and 12th, 1968 in Gottwaldov, Moravia. The subject of scientific discussion at this conference was the methodological problems which arise in connection with research projects on the Czech theatre, as well as in teatrological research generally.

I) The first thematic group of questions which the conference negotiations took up, were the problems of individual and collective teatrological work. In his report called *Theatrical Researchwork in Teams*, František Černý spoke up for collective teatrological and particularly theatre-historical research. In his opinion it is the actual complicated nature of the theatrical art that leads the scientist towards a search of creative contacts with other experts, in ever greater measure. Particularly for the synthetic historiographical projects, which the most talented scientist in this field can hardly ever manage on his own. That is why teamwork is getting more and more popular. Its significance in the field of the social sciences has greatly increased since 1945 in our country. The

zkum, ale zároveň, a to bych rád zdůraznil, jsem říkal, že jak v zájmu kvalitního kolektivního výzkumu nebo, jak jsem tehdy řekl, týmového výzkumu, tak prostě v zájmu dobrého kolektivního výzkumu divadla je třeba, aby tu byly i dobré studie individuální.

Pokud jde o předměty našeho výzkumu, kterým by bylo třeba věnovat zvlášť velkou pozornost, jsou tu dva: hudební divadlo, tady bych viděl pole, kde máme moc co dělat, a dále pak vztahy našeho divadla k jinonárodním kulturám na našem území a vztahy k světu vůbec. Toto zaznělo i v diskusi myslím zcela oprávněně a my to musíme zaregistrovat. Musíme si již konečně dotvořit základní monografickou řadu, která v posledních letech byla začata a která by zmapovala všechny základní úseky historie našeho divadla.

R E S U M É

Methodological Problems in the Research of the Czech Theatre

This book brings excerpts from the reports and discussion contributions proffered at the work conference of the Department for the Study of the Czech Theatre, Czechoslovak Academy of Sciences, which took place on November 11th and 12th, 1968 in Gottwaldov, Moravia. The subject of scientific discussion at this conference was the methodological problems which arise in connection with research projects on the Czech theatre, as well as in teatrological research generally.

I) The first thematic group of questions which the conference negotiations took up, were the problems of individual and collective teatrological work. In his report called *Theatrical Researchwork in Teams*, František Černý spoke up for collective teatrological and particularly theatre-historical research. In his opinion it is the actual complicated nature of the theatrical art that leads the scientist towards a search of creative contacts with other experts, in ever greater measure. Particularly for the synthetic historiographical projects, which the most talented scientist in this field can hardly ever manage on his own. That is why teamwork is getting more and more popular. Its significance in the field of the social sciences has greatly increased since 1945 in our country. The

reasons for the increased significance of collective projects lie not only in the fact that society - on the threshold of a new epoch - wanted synthetic historiographic works to originate at a fast rate. The need for the association of forces is greater in theatrology than anywhere else because of the complicated nature of the subject studied, and moreover, also because it is extremely difficult and does not lie within the abilities of the individual to acquire and evaluate information from such an extensive period, particularly with the present-day state of the archives and museum collections. But there are also subjective reasons: scientists of modern times do not want to follow aims; the realization of which is uncertain, even if they are willing to devote their whole lives to them.

However, conceptions of teamwork and methods vary. The most elevated type of collective work is teamwork aspiring to create a work to represent a compact organism. One expects of such a work that it will have all the attributes of an excellent, individually prepared and compiled project, and, in the first place, a uniform conception. That is why there must be a very clear conception, methodology and periodization of the work right at the beginning. This initial conception must be further studied and compiled in a creative way, and should be corrected and altered through the result of the work of the individual scientists during the course of its compilation. Experience teaches us that it is favourable for the team members to consist of persons close in understanding on methodology and world opinion, as a rule of a single generation. In this connection we should point out that tension

permeated through every team project, that is to say tension between the editors on the one hand - who have the whole work in mind in the first place, as a unit - and the authors on the other hand, each of whom has his own section in mind in the first place. On principle the editors in their unification efforts must not go so far that the individuality of the author disappears: this individuality naturally appears in the concrete research tasks, as well as in the methodology, style and composition used. In a way of course, collective work means that the individual author is limited in scope, in the interests of the whole project.

In the discussion that followed these opinions were opposed by the supporters of individual theatrological work. Doubts were expressed, mainly along the lines that it would hardly be possible to describe and comment the phenomenon studied in its evolution in a collective work in which the research project is divided amongst a number of specialists in the periodization epochs. In this connection it was also pointed out that every scientific project, which means also individual scientific work, is basically a collective work, because what else does science express than a certain replica of a certain number of other individual scientific reports, which are then in this way included also in the results of individual effort. Besides, it is also necessary to consider the whole problem from the historical aspect: in our environments, after the period of methodology nivellization of scientific work, it is particularly individual researchwork that liberates inhibitions on this score.

As a contradiction to these opinions, however, the dis-

cussions also brought examples of the advantages of collective work. The individual is confronted with the work of a large group of scientists when working on such a project. The mere collection of material pertaining to only a section of the project is far beyond the possibilities of the individual, but, on the other hand, in the case of teamwork this limit is exceeded and a new, fuller set of facts is construed, to the advantage of the work and the individual.

There was also one opinion that an association of scientists for the object of teamwork can only come about when a certain method is founded and compiled which would bind the individual scientists together, that is to say a certain school. This idea, however, was opposed with the statement that a method can never be set in advance. That it is sometimes only the set of complete materials and the task of its analysis into development dependences that creates the presupposition for the question of method to arise at all.

According to another opinion, the problem of teamwork has no connection with the problem of unified method. The term "team" cannot be used to describe a group of persons unified in opinion and working with the same method. Team collaboration is something different than just the mere collaboration of a group of scientists of the same branch. This is a type of collective collaboration in which a single phenomenon is studied by an association of scientists of various fields, of different schooling, who bring knowledge of differing material. This sort of collaboration is very productive at a time when the borderline problems of science play such an important role. Because of the synthetic cha-

racter of the theatre art, the theatre science has more presuppositions for teamwork than any other art science.

II) The second group of questions and problems discussed at the conference were the actual methodological problems pertaining to the development of the theatre. Milan Obst, in his report *The Methodological Problems of Theatre Research in Modern Theatre*, stated that in present times a decisive drop is evident in our country in the sense of method and conception in scientific research. After an analysis of the reasons for this state of affairs, Mr. Obst tried to point out several topical tasks of methodological character which should be solved in the research project on the modern theatre. In this connection he particularly pointed out the problem of the relation between method and material. As far as the modern theatre is concerned, a relation between material and method is expressed that is full of tension, because, from the methodological point of view, it is difficult to link into unity material that is so extensive and internally controversial. That is why the basic presupposition for success in this case is the ability of the scientist to see this theatre in context with the development process. Only such a synthesizing view can lead to an answer to the elementary question of methodological character, the question of the specific character of the theatre of this period. It is not the point to choose a certain content for the term "modern theatre", but to discover a new model of theatre expression for the recent decades, and after the definition of this model also to determine a good term for it. In contradiction

to the traditional structuralistic interpretation of modern art, according to which the modern artist purposely creates internal controversy in his work - understanding controversy as a matter of semantics and a basic element of the structure - it is necessary to accentuate particularly those factors, which create the significance and style unity of the work. Also modern theatre art then appears as a dynamic structure in which controversial elements are purposely built up in the sense of a counterpoint of meanings and simultaneously also as a closed unit of meaning, as an expression of a certain relationship towards reality, as an expression of the artistic personality and its characteristic, individual form. And in modern times it is particularly the stage director who is the determining creative element.

The special character of modern art even modifies the traditional principles of scientific work in a certain way, in research projects on the modern theatre. In this connection a reminder was made for the need of a precise analysis of the shape as well as the social relations of the work studied, because more than elsewhere do we find the threat in research of the modern theatre that the author, the participant of the events described, will become subject to his subjective experiences. It is also necessary to keep in mind and apply the standpoint of comparisons systematically, and, when determining the development factors to see that even that experiment can become a development element which does not offer any new ways and means, but only because it diminishes the field of new possibilities as a whole. The internal controversy of the modern theatre shows also in the

fact that the historical and the social value of the work of art are being separated. Hence stem the problems that appear when the modern theatre is being evaluated.

Czech teatrology can renew its methodology in the first place on a basis of the permanent discoveries of Czech structuralism, which has brought new research methods on the inner construction of the work of art and the unity of its meaning. But one must bear in mind the new world discoveries in structuralism. It will also be necessary to take note of other methodological systems that are based on Husserl's phenomenology, Sartre's existentialism, the theory of information, etc. Czech teatrology can gain much from all these systems in the practical and free development of the various methods and from a confrontation with their results.

The discussion brought objections against the rather vague term "modern theatre". Various authors in various countries consider the most varying phenomena to represent the modern theatre. Every period, however, considered itself to be modern, and this is the reason why the term should be made more precise.

Except for a single voice which spoke up to maintain that research methods have remained basically stable - because in every period the scientist progresses from the question "what is it" over the question "where is it" until he comes to the question "why is it", all the scientists disputing the problem were of the common opinion that the methodology through which the theory of the theatre is realized in the historiography of the theatre, is a changeable matter, from the historical point of view. The determining

viewpoint was answered by pointing out the scientific research method which asks the question "what is it good for", that is to say, the international viewpoint which is brought about particularly by phenomenological aesthetics and philosophy.

But there was particular emphasis on the need to come to terms with the new development of structuralism in the world, because that enables a new methodological progress. Theatre history must study two factors: the phenomenon of the theatre itself, which has its own development trend, and besides this all that is associated with this trend from without, particularly the social development conditions, but also that which emanates from the fact that the theatre has many points in common with the other arts, philosophy, etc. In theatre research it is necessary to study not only all those structural lines which participate in the construction of a certain kind of art, but simultaneously also to analyse the structure of the basic historical situation.

Several members of the discussions pointed out that further methodological procedures are being neglected besides those pointed out by the speaker of the main report. For example the need to follow convergences and divergences in theatre development was expressed, on the one hand between domestic and foreign events, but on the other hand also between the individual currents inside the national theatre culture, and also the need for sociological theatre research with the help of modern methods of information theory: other problems mentioned were those which originate when various arts, in various development stages, appear in

a single theatrical work.

But particular emphasis was put on the fact that it is high time, from the methodological point of view, to leave that method mostly used in teatrology to date, which does not basically differ from the positivistic method. Even in theatre research the anthropological viewpoint must be followed, the question asked: "What is the theatre and why do people create it?" Only the answer to this question gives a basis for the general conception of the theatre. Until present times the general interpretation of history is based only on the manufacturing practice of Man, Man to be understood as an animal who manufactures tools. From here we must proceed further, to the higher spheres of Man's life. After all there is more in life than the utilitarian need for things like production towards the reproduction of Man himself, but also the sphere in which Man surpasses himself, the "sphere of the gesture".

III) Another group of the disputed problems were those pertaining to the problematics of the development of style in the theatre. In his Remarks on the Term "Style" in the History of the Theatre, Adolf Scherl took up the problematics of the so-called period style, that means the style of a certain development epoch in the theatre. He tried to correct the conception of the term "style" in its general meaning as well as in its special meaning in theatre history. He considers a period style to be the general validity of a certain system of mutually pre-conditioned structural peculiarities in the works of art of a single historical era. And the style is

no mere result of the efforts to achieve an aesthetically effective unity, but this intentional organization of all the elements and components of the artistic structure also has an active, semantic task.

Various instances of proof of the active semantic task of style were given by the Czech structuralistic school. In their conception of the so-called semantic gestures, a significant tendency even though it is not determined from the qualitative point of view, the formal basic principle is formulated, as well as the significance constructions of the work which are proved to be mutually absolutely indivisible. The semantic gesture is simultaneously a law of artistic style and forms the final aim of every style analysis. In this sense it is therefore necessary to enrich the conception of style in comparison to that delimitation which makes efforts to separate the style most strictly from the content of the work.

In connection with this critical view of the formalistic conception of style, A. Scherl pointed out the mutual relationship between style and so-called techniques in the widest sense of the word, in our case scenic techniques including the external conditions pertaining to the running of the theatre. The relationship of style and techniques is on the one hand neither the only nor the most important relationship, and all the less possible is it to explain style as a result of period techniques. On the other hand, it is necessary to condemn the opposite extreme, the efforts to explain the state of the techniques and the conditions of the external running of the theatre in the historical sense,

as determined by the ideological and artistic demands of society on theatre art.

In confrontation with the material, however, neither that conception of artistic style holds ground which has its origin in the humanistically based historiography of literature and art, which comprehends style as a form of content, a form which is indivisibly linked to the contents and is causally preconditioned through it.

The analysis of the material bears out that a real unity of ideological content is not the rule, neither within the framework of a single work of art, and still less so within the framework of one epoch of style. Often the works of artists that show a very characteristic style unveil the controversies of their world opinion. Besides, under the common roof of a single period style there are often tendencies that not only differ in ideological content, but are in fact of opposite classes in some cases.

Style is of course dependent on some elements of world opinion, particularly on those noted as the so-called noetic basis: but it is not pre-conditioned so solely or so firmly by world opinion that it could not revive in connection with another world opinion, often even the opposite world opinion. It is evidently this circumstance which enables a relative stability of styles and their general validity. Its semantic function has the character of an intention that allows for several singular realizations. In this sense every period style is simultaneously unified and varied.

In the wide discussions which followed this report, a single sceptical voice could be heard, whether it is correct

to set this question of style at all. Certain general characteristics of a certain period - and that concerns the style as well - usually appear only when a necessary time interval has elapsed since that epoch. Before that interval has elapsed, its variability is the primary factor that appears on analysis, and only later are those connections unveiled which lead to general characteristics. The epoch is then named and all subsequent work is based on that designation. Now the question appears whether in this case - and particularly in style evaluation - we do not bring what we created through our study of history back into that history itself, whether we do not study the whole thing then as a historical reality.

But most of the scientists who discussed this point stated that they were definitely in favour of research work on the problematics of style. In the course of discussion it was stated that if we take up the term "style" again, the point does not only lie in finding out what style means, and define it, but also in finding out what allows the organization of certain facts pertaining to the theatre. The starting point must lie in an open structure. Conventional signs work in every art, that means the actual structure of signs explicable only through the system chosen in the work studied. But with the term conventional signs we must not understand only the relationship between what is on the stage and what the spectator feels, but the system that is created by education, up-bringing, world opinion as well as the psychological nature of the perceiver. We must indubitably integrate the auditorium into the study of the history of the

theatre. This is a factor which bears conventional signs within itself, which then come into dispute with the actual structure of the work of art at a certain moment. If a unity of the conventional signs and the structure of the work of art takes place permanently, the great period of style originates. However, when a controversy arises between the conventionalized sign, and that means the whole system which influences the perception of the spectator, and the structure of the work of art - and that does necessarily always come about in a certain phase - it follows that a period of crisis originates, from which a new style can be born. There was a preference for the semantic standpoint in the discussions. Against this standpoint there arose an opinion that any analysis of style at all must inevitably be based on knowledge of the syntactic component, that means the study of the construction rules inside the work of art itself. Those theoreticians who bring the semantic standpoint into world aesthetic research the most systematically, are themselves more sceptical towards the semantic conception of style. They consider style to be only a system of probabilities and of relationships between the work of art and its consumer, but in the first place as a certain order of relationships between the various components of the work of art. But also style, like any other reality, can gain various meanings, and can thus become a semantic phenomenon. But the semantic conception does not lead to an understanding of its real basic nature.

IV) The fourth set of problems debated were questions concerning the reconstruction of acting. The introductory re-

port, called Problems Concerning the Reconstruction of Czech Acting of the 19th Century, was read by Ljuba Klosová. From an analysis of the problematics in the research of 19th century acting, Mrs. Klosová drew some general conclusions on the research of acting as a whole. In the first place she pointed out the difficulties connected with this research project. In contrast to other branches of art-science which have a firmly fixed subject for research, teatrology is in such a position that particularly in the earlier periods, when there were none of the necessary aids for documentation, the actor's performance can be reconstructed only on the basis of indirect information. Mrs. Klosová then pointed out several possible and infrequently used sources of such information, particularly on the subjective viewpoint of the actor's performance: 1) What she considers of basic significance is information about the actor's natural potentialities of physiological and psychological order, about his character and personality, his life experiences. 2) Also other information helps towards the understanding of the subjective side of the actor's performance, information about other artistic activities even if in no connection with the theatre, for example. 3) A relatively dependable lead can be taken from the texts of the roles written by authors "to measure", for a certain actor, or the general selection of roles given the actor. 4) In the reconstruction of the actor's personality, a certain role can also be played by his memoirs. Together with an analysis of the objective component, which includes the social function of

his work as actor as well as the actor's identification with the contemporary artistic styles and the aesthetic taste of the times, one can this way achieve a relatively precise reconstruction either of the individual performances of the actor, or his whole work.

In the discussion which followed, many speakers supplemented the list of possible sources of information on actors of the past. The acting art of the past is, in a way, preserved in the contemporary dramatic texts, not only in the technical notes, but also directly in the dialogue, from which the form of declamation fashionable at the time, can be easily read. The actors' performance cannot be reconstructed without an analysis of the whole inscenation into which the performance is set. The knowledge of the social atmosphere of the whole period is also important, as well as of the so-called mimic and sound universe from which the actor derives his means of expression.

The discussion then arrived at approximately the following conclusions on the ways and means of reconstructing the art of acting: In defiance of the difficult situation of the theatre historian who is forced to reconstruct the objective likeness of the stage work mostly only with the help of indirect information, one can express certain quite exact assessments of the actors' performances. One can evaluate the general tendencies of the development of acting with utter certainty, as well as the development of the various schools, styles and tendencies, because there is enough information at our disposal towards this end. But much more difficult is a characterization of the art of a single actor,

because here the extent of information preserved sometimes becomes negligible. However, the most difficult of all, and perhaps practically impossible, is the effort to give a precise description of a single performance, because there is very little information at our disposal from early times. This means that our conclusions on the reconstruction of former acting performances are all the less precise, the more concrete the task we give ourselves.

V) The fifth group of problems taken up in the debate concerned the problematics of theatre-historical art sources. Evžen Turnovský read the principal and extensive report on this subject, called Notes on the Interpretation of the Image as a Source for Theatre Historians. In the introduction he pointed out that there are two kinds of pictorial sources on theatre history, because there are also two ways in which the representational arts come into contact with the stage: first of all they figure as one of the structural elements of the theatrical work, and then as its representation. Whilst there are no great problems in the assessment of the former, work with the latter sources presents incessant obstacles.

Works of representational art, in whichever way they represent works of stage art, hypothetically or demonstrably, can also be divided into two types. The first group consists of those works which can be considered an obvious and clear representation of the theatre or any of its components. Also with these works, however, we meet with problems which mainly stem from the artistic interpretation of reality. And even

if we give up all hope of solving the more delicate and hidden processes of artistic creation like the function of the imagination, the problem of the unintentional subjective interpretation of things seen - there always remains the question of the artist's artistic dexterity and the ability to present the seen reality faithfully. All the more complicated are the questions asked in connection with the material which has only a hypothetical relationship towards the theatre. This latter group of materials is limited as to time, to the art of the Middle Ages. This is a group of artefacti, which suggest the assumption that it was the theatre which was the model for their arrangement. In the battle for the justification of this assumption, which has lasted a hundred years, art historians usually take up a positive standpoint towards this assumption, whilst teatrologists take up a position of reserve or negation on the subject. But theoretically there must surely have been at least some way of influencing an inscenation directly by some artistic representation of the same subject. Besides, representational patterns common in the art of the Middle Ages can serve the theatre historian as an example of certain psychological and ideological patterns or patterns of perception, which could be used well in the theatre. We must also remember that in the Middle Ages there existed a personal union between the painter and the scenographer and that these artists did not put down any line of demarcation between the means of expression used in both their spheres of activity. It is indubitable, that painting and the theatre had a strong mutual influence on each other and that is why it is necessary to

undertake an extensive historical-theoretical research project concerning these problems, with co-ordinated collaboration between the historians and theoreticians of the representational arts.

In the discussion that followed this subject, there was one opinion that there are great problems with optical material derived by technical means not only in the research of the mediaeval theatre, but also in modern theatre research. These problems are connected with the purely theoretical question of what the theatre actually is. Because if we understand the theatre to be an integral unit, the stage and the auditorium, then we must state that no depicted document can ever bear out the concrete and unique significance of a certain inscenation, a significance which is realized only in contact with the auditorium.

VI) Finally, in the last part of the negotiations, this conference took up the problems connected with research work on the musical theatre. In the introduction to the discussions about these problems, Jaromír Paclt gave a Report about the 5th and 6th Volume of the History of the Czech Theatre, which are being prepared. In this connection he also mentioned the problems presented in the research of the musical theatre, in the theoretical as well as the practical spheres. He pointed out the gaps in the research of the musical theatre which had come about mostly through the one-sided orientation of the Czech music historians in analyses of the isolated structure of musical stage works, which had more or less ignored their scenic likeness. He also pointed out the

surprisingly small interest the musicologists have taken in the heuristic and documentation work in the case of many open and specific problems: for example in the case of problems connected with the musical theatre outside Prague, problems concerning the operetta or scenic music for dramas, etc. From all the theoretical problems which Mr. Paclt mentioned and which were discussed, we make a selection of the following: The problematics of the research work connected with the musical theatre is all the more complicated because this is a set of individual kinds of art which in a certain work which belongs to a conventionalized or individualized style of music, do not exist "as such", but are mutually complementing and influencing components of the artistic construction of the dramatic work. This complicated synthesis of the elements and components of the musical dramatic work requires special methodological, theoretical and art-scientific studies on the part of the experts. There is no need to fear that in the present-day situation the research of the musical theatre would retain the vulgar sociological methods mostly used in music historiography to date and ignore the new discoveries in musical theory. But up till now this theory was not capable of a successful solution of the problems of relationships and connections between the particular components of the musical dramatic work. Nobody has as yet dared to study the relationships between the artistic component of an inscenation and the musical component on historical material, neither in theory nor in practice. The main practical and theoretical problematics of research projects on musical theatre history therefore appear in this critical and scien-

tific indentification of a complex organism of a musical theatre performance which is not only "a consciously organized sound arrangement" like music itself, but a complicated synthesis of many arts.

Z U S A M M E N F A S S U N G

METHODOLOGISCHE FRAGEN DER TSCHECHISCHEN THEATERFORSCHUNG

Diese Publikation bringt eine Auswahl von Referaten und Diskussionsbeiträgen, die an der in den Tagen des 11. und 12. November 1968 in Gottwaldov in Mähren abgehaltenen Arbeitskonferenz des Kabinetts für das Studium des tschechischen Theaters bei der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften vorgetragen worden sind. Gegenstand wissenschaftlicher Verhandlungen dieser Konferenz waren die bei der Erforschung des tschechischen Theaters wie auch bei der theatrologischen Forschung überhaupt entstehenden methodologischen Fragen.

I) Den ersten thematischen Fragenbereich, mit dem sich die Konferenzverhandlungen befassten, bildeten Fragen individueller und kollektiver theatrologischer Arbeit. In seinem Die theatrologische Teamforschung benanntem Referat plädierte František Černý zugunsten einer kollektiven theatrologischen und besonders theaterhistorischen Forschung. Seiner Ansicht nach führt allein die Kompliziertheit der Theaterkunst den Forscher in einem ansteigendem Masse zum Suchen nach schöpferischen Kontakten mit anderen Fachleuten. Besonders synthetische historiographische Arbeiten ist ein noch so grosses historiographisches Talent nicht imstande mit einem Qualitätsresultat

zu bewältigen. Deshalb ist das Teamwork im Vormarsch begriffen. In Geisteswissenschaften ist in unseren Ländern seine Bedeutung nach dem Jahre 1945 voll in den Vordergrund getreten. Die Gründe eines erhöhten Interesses für kollektive Arbeit liegen nicht nur darin, dass die Gesellschaft an der Schwelle der neuen Etappe eine beschleunigte Entstehung synthetischer historiographischer Werke verlangte. Die Notwendigkeit einer Kräfteassoziation ist in der Theatralogie grösser als anderswo gerade der Kompliziertheit des geprüften Gegenstandes wegen gegeben, aber auch deshalb, da es sehr schwierig und nicht in den Kräften eines Einzelnen ist, sich Informationen aus einem weiten Zeitabschnitt, insbesondere bei dem heutigen Zustand der Archiv- und Museenfonds, zu beschaffen und dieselben auszuwerten. Es sind hier aber auch subjektive Gründe: Wissenschaftler der modernen Zeit lehnen es ab, sich Ziele zu setzen, deren Erreichung unsicher ist, auch wenn denselben die Arbeit eines ganzen Lebens geweiht wird.

Vorstellungen bezüglich der Kollektivmässigkeit, der Konzeption des Teamworks und der Teammethode sind allerdings unterschiedlich. Der höchste Typus einer kollektiven Arbeit ist das Teamwork, dessen Ehrgeiz es ist, ein einen einheitlichen Organismus darstellendes Werk zu schaffen. Von so einem Werk erwartet man, dass es alle Vorteile eines hervorragenden individuell vorbereiteten Werkes - vor allem eine einheitliche Konzeption - haben wird. Deshalb muss bereits beim Beginn der Arbeit eine klare Vorstellung über die Konzeption, Methodologie wie auch Periodeneinteilung da sein. Diese Ausgangsvorstellung muss schöpferisch durchgearbeitet

und im Verlauf der Arbeit auf Grund von Forschung einzelner Forscher korrigiert und geändert werden. Erfahrung lehrt, dass dem Teamwork von Nutzen ist, wenn ein Team aus Leuten, die sich weltanschaulich und methodologisch nahestehen, zusammengesetzt ist, in der Regel auf einer Generationsbasis. In diesem Zusammenhang soll auf eine Spannung aufmerksam gemacht werden, die jedes Teamwork penetriert, nämlich die Spannung zwischen den Redakteuren - die vor allem das Gesamtwerk im Sinne haben - auf der einen Seite und den Autoren - die immer vor allem ihre eigene Partie ins Augenmerk fassen - auf der anderen Seite. Im Prinzip dürfen die Redakteure im Unifizierungsbestreben nicht so weit gehen, dass die Autorenindividualität - die sich natürlicherweise in konkreten Forschungstendenzen, aber auch in der Methodologie, Komposition und im Stil bemerkbar macht - verschwindet. Allerdings auf eigene Art bedeutet die kollektive Arbeit eine Einschränkung des Autors im Interesse des Ganzen.

Vertreter einer individuellen theatrologischen Arbeit widersetzten sich diesen Anschauungen im Verlauf der Diskussion. Es ist insbesondere ein Zweifel ausgesprochen worden, dass es in einem kollektiven Werk - in welchem Forschungsaufgaben unter mehrere Personen in Periodisierungsetappen aufgeteilt sind - möglich wäre, die geprüfte Erscheinung in ihrer Entwicklung festzuhalten. In diesem Zusammenhang wurde auch darauf hingewiesen, dass jede, und daher auch eine individuelle wissenschaftliche Arbeit im Grunde genommen eine kollektive Arbeit darstellt, denn was anderes ist eine wissenschaftliche Behauptung als eine gewisse Replik auf eine gewisse Anzahl anderer wissenschaftlicher Behauptungen,

welche auf diese Art auch dann in jenem Resultat individueller Bemühung inkludiert sind. Ausserdem ist es notwendig, das ganze Problem auch vom historischen Aspekt zu betrachten: nach der Periode einer ständigen Nivellierung der wissenschaftlichen Methode lockert in unserem Milieu gerade die individuelle Forschung manche Hemmungen in dieser Richtung auf.

Jedoch auch auf Vorteile kollektiver Arbeit ist hingewiesen worden. Der Einzelne wird bei solcher Arbeit mit der Arbeit eines weiten Kollektivs konfrontiert. Nur das Sammeln von Material für einen bestimmten Abschnitt geht über die Möglichkeiten eines Einzelwesens, bei kollektiver Arbeit jedoch wird dieses Limit überschritten und ein neuer, mehr lückenloser Faktenkomplex zum Vorteil des Werkes wie auch des Einzelnen aufgebaut.

Es kam auch die Ansicht zum Vorschein, dass es allerdings zu einer Vereinigung von Wissenschaftlern zu einem Teamwork erst dann kommen kann, wenn eine bestimmte Methode, an der sich diese Wissenschaftler einander genähert hätten, d.h. eine bestimmte Schule, gegründet und ausgearbeitet ist. Dagegen ist jedoch die Behauptung aufgestellt worden, dass man sich an einer Methode nicht im voraus einigen kann. Erst ein Materialienkomplex und die Aufgabe, seine Analyse und Eingliederung in Entwicklungszusammenhänge durchzuführen geben Voraussetzungen dafür, dass dann die Frage der Methode selbst aufgeworfen wird.

Einer anderen Ansicht nach hängt die Frage einer Teamkooperation mit der Frage einer einheitlichen Methode überhaupt nicht zusammen. Die Bezeichnung "Team" kann nicht für eine Gruppe von auffassungsgemäss geeinigten und auf Grund

einer gleichen Methode arbeitenden Menschen vorbehalten werden. Eine Teamkooperation ist etwas anderes als reine Zusammenarbeit eines Gelehrtenkollektivs eines Fachgebietes. Es handelt sich um einen solchen Typus kollektiver Kooperation, in welchem sich Wissenschaftler aus verschiedenen Fachgebieten, unterschiedlich geschult, zur Forschung eines und desselben Phänomens zusammenschliessen, und die eine Kenntnis unterschiedlichen Materials herbeibringen. Eine derartige Zusammenarbeit ist sehr produktiv in jener Periode, wo gerade Grenzprobleme in der Wissenschaft eine grosse Rolle spielen. Dem synthetischen Charakter der Theaterkunst zufolge ist in der Theaterwissenschaft für eine Teamkooperation mehr Raum frei als in irgend einer anderen Kunstwissenschaft.

II) Den zweiten Umkreis von Fragen, die im Verlauf der Konferenz verhandelt worden sind, bildeten die methodologischen Probleme der Theaterentwicklung. In seinem Referat Zur methodologischen Problematik des modernen Theaters ist Milan Obst von einer Feststellung ausgegangen, dass heutzutage es bei uns zu einem auffälligen Rückgang in bezug auf Sinn für Methode und Konzeption wissenschaftlicher Forschung kommt. Nach einer Analyse der Ursachen dieses Zustandes, versuchte es der Referent, auf einige aktuelle Aufgaben methodologischer Natur, die bei der Erforschung des modernen Theaters gelöst werden sollten, hinzuweisen. In diesem Zusammenhang wies er besonders auf das Problem der Beziehung von Methode und Material hin. Insofern es sich um das moderne Theater handelt, macht sich zwischen Methode und Material eine sehr gespannte Relation bemerkbar, denn es ist

schwierig, ein derart weitschweifendes und innerlich widersprüchiges Material methodologisch in eine Einheit zu verknüpfen. Deshalb liegt die Grundvoraussetzung eines Erfolges in der Fähigkeit des Forschers, dieses Theater im Kontext des Entwicklungsprozesses zu sehen. Lediglich dieser synthetisierender Anblick kann auch zu einer Antwort auf die elementare Frage methodologischer Natur, auf die Frage der Spezifität dieses Theaters, führen. Es handelt sich nicht darum, für die Bezeichnung "modernes Theater" einen bestimmten Inhalt zu wählen, sondern darum, dass wir ein neues Modell theatralischer Ausdrucksweise der letzten Jahrzehnte entdecken und nach dem Definieren dieses Modells auch seine zutreffende Bezeichnung festlegen. Der traditionellen strukturalistischen Interpretation moderner Kunst gegenüber - gemäss welcher der moderne Künstler in seinem Werk absichtlich innere Widersprüche zur Geltung bringt, wobei hier der Widerspruch im semantischen Sinn als ein Grundelement der Struktur begriffen wird - ist es notwendig besonders jene Faktoren zu akzentuieren, welche die Bedeutungs- und Stileinheit des Werkes bilden. Ein modernes Theaterwerk erscheint dann auch als eine dynamische Struktur, in welcher absichtlich Widersprüche im Sinne eines semantischen Kontrapunkts aufgebaut werden, gleichzeitig aber auch als ein geschlossenes semantisches Ganzes, als der Ausdruck einer gewissen Beziehung zur Realität, als der Ausdruck einer sich eigenmündig und eigenwüchsig äussernden künstlerischen Persönlichkeit. Zu einem bestimmenden schöpferischen Subjekt wird dann in moderner Zeit vor allem der Regisseur.

Die Sondernatur moderner Schöpfung modifiziert bei der

Erforschung des modernen Theaters auf eine bestimmte Art auch die traditionellen Prinzipie der Forschungsarbeit. In dem Zusammenhang erinnerte der Referent an die Notwendigkeit einer exakten Analyse sowohl der Form wie auch sozialer Relationen des erforschten Werkes, denn bei der Erforschung der modernen Theaters besteht mehr als anderwo die Gefahr, dass der Autor, ein Teilnehmer der beschriebenen Handlungen, seinen subjektiven Erlebnissen unterliegen wird. Es ist auch notwendig, den komparatistischen Gesichtspunkt ganz konsequent zur Geltung zu bringen und bei der Festlegung der Entwicklungsfaktoren allerdings auch zu sehen, dass zu einem Entwicklungsfaktor auch ein Experiment wird, welches keine neue Möglichkeiten zeigt, und zwar deshalb, weil es das Feld, auf dem es neue Möglichkeiten augenscheinlich gibt, einengt. Die innere Widersprüchigkeit des modernen Theaters macht sich auch darin bemerkbar, dass sich der historische und gesellschaftliche Wert des künstlerischen Werkes abtrennt. Hieraus resultieren Schwierigkeiten, die bei einer Auswertung des modernen Theaters zum Vorschein kommen.

Die tschechische Theatrologie kann heute ihre Methodologie vor allem auf Grund dauernder Entdeckungen des tschechischen Strukturalismus erneuern, welcher neue Methoden in Bezug auf Forschung der inneren Struktur des künstlerischen Werkes und seiner semantischen Einheit gebracht hatte. Dabei sind die neuen Entdeckungen des Weltstrukturalismus zu berücksichtigen. Es wird auch notwendig sein, anderen methodologischen, von Husserls Phänomenologie, Sartre's Existentialismus, der Informationstheorie etc. ausgehenden Systemen Rechnung zu tragen. Aus allen diesen Systemen kann die tsche-

chische Theatrologie einer praktischen und freien Entwicklung einzelner Methoden und der Konfrontation ihrer Resultate zufolge schöpfen.

Im Verlauf der Diskussion traten Einwendungen gegen die einigermaßen vage Bezeichnung "modernes Theater" in den Vordergrund. Verschiedene Autoren in verschiedenen Ländern betrachten als ein modernes Theater differente Erscheinungen. Uebrigens jede Zeitperiode hat sich als modern betrachtet, und deshalb ist es notwendig, diese Bezeichnung irgendwie zu präzisieren.

Bis auf eine vereinzelte Stimme, welche behauptete, dass der Forschungsvorgang im Grunde genommen immer gleichbleibend ist - denn in jeder Zeitperiode kommt der Forscher von der Frage "was ist es" über die Frage "wo ist es" schliesslich zur Frage "weshalb ist es" - waren sich die Diskutierenden darin einig, dass die Methodologie, durch welche sich die Theatertheorie in der Theaterhistoriographie realisiert, historisch genommen eine veränderliche Angelegenheit ist. Dem deterministischen Gesichtspunkt gegenüber ist auf den Forschungsvorgang hingewiesen worden, der sich die Frage stellt "wozu dient es", also auf einen internationalen Gesichtspunkt, welchen gerade die phänomenologische Aesthetik und Philosophie bringt.

Insbesondere aber ist die Notwendigkeit betont worden, sich mit der neuen Strukturalismusentwicklung in der Welt auszugleichen, denn derselbe ermöglicht ein neues methodologisches Verfahren. Die Theatergeschichte muss zwei Faktoren untersuchen: das eigentliche Theaterphänomen, welches seine eigene Entwicklungslinie hat, und daneben alles, was zu die-

ser Linie anderswoher hinzukommt, vor allem die gesellschaftlichen Entwicklungsbedingungen, aber auch das, was aus der Tatsache resultiert, dass das Theater Berührungsflächen mit anderen Kunstarten, der Philosophie etc., hat. Bei der Theaterforschung ist es notwendig, nicht nur sämtliche diejenigen strukturalen Reihen zu prüfen, welche sich an dem Aufbau einer bestimmten künstlerischen Gattung beteiligen, sondern gleichzeitig auch die Struktur der historischen Situation zu analysieren.

Im Verlaufe der Diskussion ist der Hinweis des Referenten auf vernachlässigte methodologische Verfahren durch Verweise auf weitere aktuelle Verfahren ergänzt worden. So ist auf die Notwendigkeit eines Verfolgens der Konvergenz und Divergenz der Theaterentwicklung hingewiesen worden, und zwar einerseits zwischen einheimischem und ausländischem Geschehen und andererseits zwischen einzelnen Strömungen inmitten der nationalen Theaterkultur, und ferner auf die Notwendigkeit einer Erforschung der Theatersoziologie mit Hilfe von modernen Methoden der Informationstheorie, wie auch auf Probleme, welche entstehen, wenn in einem Bühnenwerk einzelne, sich auf verschiedenem Entwicklungsgrad etc. befindliche Künste in Beziehung treten.

Insbesondere jedoch ist darauf hingewiesen worden, dass es Zeit ist, in methodologischer Hinsicht über die Methode herauszutreten, mit der man bisher in der Theatologie vorwiegend arbeitet und die sich grundsätzlich von der positivistischen Methode nicht besonders unterscheidet. Auch bei der Theaterforschung ist es notwendig, ebenfalls den anthropologischen Gesichtspunkt zur Geltung zu bringen und sich die Frage zu stellen: "Was ist das Theater und weshalb machen die

Menschen das Theater?"

III) Einen weiteren Umkreis von diskutierten Problemen bildeten Fragen, die die Stilentwicklung des Theaters betreffen. In seinen Bemerkungen zu dem Begriff "Stil" in der Theatergeschichte befasste sich Adolf Scherl mit der Problematik des sog. zeitgemässen Stils, d.h. des Stils einer bestimmten Entwicklungsperiode des Theaters, und bemühte sich eigene Korrekturen in der Konzeption des Begriffes "Stil" in seiner allgemeinen wie auch in seiner speziellen theaterhistorischen Bedeutung durchzuführen. Als einen zeitgemässen Stil betrachtet der Referent die Allgemeinheit eines bestimmten Systems von gegenseitig sich bedingenden strukturalen Besonderheiten bei künstlerischen Werken einer historischen Periode. Dabei ist der Stil nicht ein blosses Bemühungsergebnis um eine ästhetisch wirkende Einheit, sondern diese absichtliche Organisierung aller Komponenten der künstlerischen Struktur hat auch eine aktive semantische Aufgabe.

Eine ganze Reihe von Beweisen bezüglich der aktiven semantischen Aufgabe des Stils erbrachte die tschechische strukturalistische Schule. In ihrer Konzeption der sog. semantischen Geste, welche eine semantische, wenn auch nicht qualitativ bestimmte Tendenz darstellt, ist das Grundprinzip des sowohl formellen wie auch semantischen Aufbaus eines Werkes - worüber man Beweise erbringt, dass dieselben gegenseitig absolut untrennbar sind - formuliert. Die semantische Geste ist gleichzeitig eine Gesetzmässigkeit des künstlerischen Stils und bildet das Endziel einer jeden Stilanalyse. In diesem Sinne ist es daher notwendig, die Stilkonzeption

im Vergleich mit jener Delimitation, die sich bemüht den Stil vom Werkinhalt strikt abzusondern, zu bereichern.

Im Zusammenhang mit dieser Kritik einer formalistischen Stilkonzeption hatte A. Scherl auf die gegenseitige Beziehung des Stils und der sog. Technik im breitesten Sinne - in unserem Falle der szenischen Technik inklusive der äusseren Bedingungen eines Theaterbetriebs - aufmerksam gemacht. Die Stil- und Technikrelation ist auf der einen Seite weder die einzige noch eine wesentliche Beziehung, um so weniger ist es möglich, den Stil durch zeitgemässe Technik restlos zu erklären. Auf der anderen Seite ist es notwendig auch das entgegengesetzte Extrem abzulehnen, d.h. das Bestreben, im historischen Sinn den Stand der Technik und der Bedingungen des äusseren Theaterbetriebs als ein eindeutiges Resultat künstlerischer Ideenansprüche der Gesellschaft der Theaterkunst gegenüber zu erklären.

Allerdings bei einer Konfrontation mit dem Material hält auch jene Konzeption des künstlerischen Stils nicht stand, welche ihren Ursprung in der geisteswissenschaftlich orientierten Literatur- und Kunsthistoriographie hat, die den Stil als eine Inhaltsform, als eine Form, die mit dem Inhalt untrennbar verknüpft und durch ihn kausal bedingt ist, begreift. Die Materialanalyse beweist, dass eine wirkliche Einheit des Ideeninhalts regelmässig nicht einmal im Rahmen eines Kunstwerkes vorkommt, um so weniger allerdings ist dies der Fall im Rahmen einer Stilepoche. Nicht selten kann man gerade in Künstlerwerken mit stilmässig sehr expressiver Handschrift Widersprüche ihrer Weltanschauung entdecken. Ausserdem findet man unter dem Dach eines zeitgemässen Stils

sehr oft Richtungen, welche durch ihren Ideeninhalt nicht nur unterschiedlich, sondern in dieser Hinsicht in manchen Fällen sogar auch klassenantagonistisch sind.

Der Stil ist allerdings an manche Elemente der Weltanschauung gebunden, insbesondere an jene, die als sog. noetische Basis bezeichnet werden, er ist jedoch mit weltanschaulichem Inhalt weder ausschliesslich noch derart fest bedingt, dass er nicht im Zusammenhang mit einer anderen, nicht selten auch antagonistischen Weltanschauung aufleben könnte. Wahrscheinlich gerade dieser Umstand ermöglicht sogar eine relative Stabilität der Stile wie auch ihre Allgemeinheit. Seine semantische Funktion hat den Charakter einer Intention, die eine mehrfache konkrete Realisierung zulässt. In diesem Sinne ist jeder zeitgemässer Stil gleichzeitig einheitlich wie auch mannigfaltig.

In einer reichhaltigen Diskussion, die zu diesem Referat in Fluss gekommen ist, erklang eine skeptische Stimme, ob überhaupt die Frage des Stils gestellt werden soll. Bestimmte allgemeine Risse irgendeiner Periode - und dies betrifft auch den Stil - kommen gewöhnlich erst dann zum Vorschein, bis eine ausreichende Zeitdistanz von dieser Epoche entstanden ist. Solange diese Distanz nicht existiert, solange erscheint bei der Analyse dieser Periode ihre innere Mannigfaltigkeit als primär, erst später werden jene Bindungen, die zu irgendeiner Allgemeinheit führen, destilliert. Eine bestimmte Epoche wird dann benannt und von dieser Benennung wird ausgegangen und jene geprüfte Periode rückanalysiert. Es entsteht also die Frage, ob wir dabei - und gerade bei der Stilauswertung - nicht das hereinbringen, und zwar zurück in die

Geschichte, was von uns beim Studium der Geschichte geschaffen worden ist, indem wir es dann als eine historische Realität studieren.

Die Mehrheit der Diskutierenden hat sich jedoch positiv zugunsten der Forschung in bezug auf Stilproblematik geäußert. Mitunter ist gesagt worden, dass es sich - wenn wir zu dem Begriff "Stil" zurückkommen - nicht nur um die Feststellung handelt, was der Stil sei, und auch nicht um seine Definition, sondern um die Ermittlung, wie er die Organisation bestimmter Theaterkomponenten ermöglicht. Zum Ausgangspunkt muss eine offene Struktur werden. In jeder Kunst wirken konventionelle Symbole mit, daher auch selbst jene Struktur von Symbolen, die lediglich aus jenem System, welches das Werk gewählt hat, zu erklären sind. Dabei ist allerdings unter jenen konventionellen Symbolen nicht lediglich die Beziehung zwischen dem, was auf der Bühne ist und dem, was der Zuschauer fühlt zu verstehen, sondern ein System, welches durch Erziehung, Bildung, Weltanschauung wie auch durch psychische Veranlagung der Wahrnehmer gebildet wird. Zweifellos müssen wir den Zuschauerraum in eine Forschung der Theatergeschichte integrieren. Es ist dies ein Faktor, der konventionelle Symbole innehat, die in einem gewissen Entwicklungs Augenblick dann in Widerspruch mit eigentlicher Struktur des künstlerischen Werkes geraten. Wenn es dauernd zu einer Einheit des konventionellen Symbols und der Struktur des künstlerischen Werkes kommt, entsteht eine grosse Stilperiode. Sobald sich jedoch der Widerspruch zwischen dem konventionalisierten Symbol - und das bedeutet zwischen dem ganzen System, welches das Zuschauerwahrnehmen beeinflusst -

und der Struktur des künstlerischen Werkes - und dazu kommt es notwendigerweise in einer bestimmten Phase - auswölbt, dann entsteht eine Krisenperiode, aus welcher ein neuer Stil zur Welt kommen kann.

In der Diskussion ist der semantische Gesichtspunkt preferiert worden. Dem entgegen ist eine Ansicht erklungen, dass jedwede Stilanalyse unbedingt aus einer Erkenntnis der syntaktischen Komponente ausgehen muss, d.h. aus einer Prüfung der Bindungsregel inmitten des eigentlichen Kunstwerkes. Diejenigen Theoretiker, die in der Welt gerade den semantischen Gesichtspunkt in eine ästhetische Forschung mehr systematisch hereinbringen, sind selbst der semantischen Stilkonzeption gegenüber mehr skeptisch. Sie begreifen den Stil lediglich als ein System von Wahrscheinlichkeitsbeziehungen, von Beziehungen zwischen dem Werk und seinen Konsumenten, vor allem jedoch als eine gewisse Ordnung von Beziehungen zwischen den Komponenten des künstlerischen Werkes. Allerdings auch der Stil kann wie jede Realität an bestimmten Bedeutungen gewinnen, kann zu einer semantischen Erscheinung werden. Aber eine semantische Konzeption führt nicht zum Begreifen seines tatsächlichen Wesens.

IV) Den vierten Bereich der durchgesprochenen Probleme bildeten Fragen der Rekonstruktion des Schauspielerwesens. Das Einleitungsreferat betitelt **Z u R e k o n s t r u k t i o n s p r o b l e m e n t s c h e c h i s c h e r s c h a u s p i e l e r i s c h e r S c h ö p f u n g d e s 1 9 . J a h r h u n d e r t s** hatte Ljuba Klosová vorgetragen. Auf Grund einer Analyse der Forschungsproblematik in Bezug auf schauspielerische Schöpfung des 19. Jahr-

hunderts hatte L. Klosová einige allgemeinere Schlüsse bezüglich der Forschung über schauspielerische Schöpfung überhaupt gezogen. Vor allem machte sie auf die Schwierigkeit einer solchen Forschung aufmerksam. Zum Unterschied von anderen kunstwissenschaftlichen Fachgebieten, welche ihr Forschungsobjekt fest fixiert haben, befindet sich die Theatrolgie in einer Situation, dass vor allem in den älteren Perioden - da die notwendigen Dokumentationshilfsmittel nicht existierten - die Schauspielerleistung nur auf Grund von indirekten Informationen rekonstruiert werden kann. Die Referentin hat dann auf einige, möglicherweise auch wenig ausgenützte Quellen solcher Informationen aufmerksam gemacht, vor allem was die subjektive Seite der Schauspielerleistung anbelangt: 1) Für den elementaren Ausgangspunkt hält sie die Information über angeborene Voraussetzungen des Schauspielers, physiologischer und psychologischer Natur, über Charakterzüge seiner Persönlichkeit, über Lebenserlebnisse und Erfahrungen. 2) Weiter ist beim Begreifen der subjektiven Seite der Schauspielerleistung behilflich auch die Information bezüglich einer anderen, wenn auch nicht gerade theatralischen künstlerischen Tätigkeit des betreffenden Künstlers. 3) Ein verhältnismässig verlässlicher Anhaltspunkt kann auch der Text von Rollen sein, die der Autor dem Schauspieler sozusagen direkt "auf den Leib" geschrieben hat, oder die Gesamtauswahl der dem Schauspieler zugewiesenen Rollen. 4) Eine gewisse Rolle können bei der Rekonstruktion auch Schauspielermemoiren spielen. In Verbindung mit einer Analyse der objektiven Komponente, in welche sowohl die gesellschaftliche Funktion schauspielerischer Schöpfung wie auch die Zusammen-

gehörigkeit des Schauspielers zu zeitgenössischen Stilen und zum zeitgemässen ästhetischen Geschmack hereingehören, ist es möglich, auf diese Art und Weise zu einer relativ exakten Rekonstruktion entweder einer einzelnen schauspielerischen Leistung, oder einer ganzen Schöpfung.

Im Verlauf der Diskussion haben zahlreiche Redner die Aufzählung möglicher Informationsquellen bezüglich des verschwundenen Schauspielerwesens ergänzt. Das verschwundene Schauspielerwesen beinhalten auf eigene Art zeitgenössische dramatische Texte, und zwar nicht nur in technischen Bemerkungen, sondern direkt im Dialog, aus welchem die Art und Weise des zeitgemässen kunstgerechten Vortrags herausgelesen werden kann. Es ist auch nicht möglich, die schauspielerische Leistung ohne eine Analyse der Gesamtinszenierung, in welche die Leistung eingesetzt ist, zu rekonstruieren. Eine wichtige Information bieten auch die Quellen in Bezug auf soziale Atmosphäre der gesamten Periode wie auch bezüglich des Mime- und Tonuniverses, aus dem der Schauspieler seine Ausdrucksmittel ableitet.

Die Diskussion gelangte sodann ungefähr zur folgenden Konklusion in Bezug auf Rekonstruktionsmöglichkeiten schauspielerischer Schöpfung: Trotz der schwierigen Situation eines Theaterhistorikers, der gezwungen ist, die objektive Gestalt eines Theaterwerkes grösstenteils lediglich auf Grund von indirekten Informationen zu rekonstruieren, ist es z.B. möglich, auch bezüglich der schauspielerischen Schöpfung einige ziemlich exakte Schlüsse auszusprechen. Ganz bestimmt ist/es möglich, Urteile über Gesamttendenzen der Schauspielerkunstentwicklung, über Schulen, Stille und Richtungen zu

fällen, denn hierzu steht eine genügende Anzahl von Informationen zur Verfügung. Komplizierter ist es, die Schauspielerkunst eines einzigen Schauspielers zu charakterisieren, denn hier wird der Informationsbereich wesentlich eingeengt. Am schwierigsten und vielleicht sogar unmöglich ist es, eine einzige Leistung zu beschreiben, denn hier gibt es in älteren Zeitabschnitten nur sehr wenige Informationen zur Verfügung. Unsere Konklusionen bei der verschwundenen Schauspielerkunst und der diesbezüglichen Rekonstruktion können um so weniger exakt sein, je mehr konkrete Aufgaben wir uns stellen.

V) Der fünfte Umkreis in der Debatte beurteilter Fragen hatte sich auf die Problematik theaterhistorischer Bildquellen bezogen. Zu diesem Problem hatte ein prinzipielles und umfangreiches Referat, betitelt *Bemerkungen zur Interpretation des Bildwerkes als einer theaterhistorischen Quelle*, Evžen Turnovský vorgetragen. Einleitend wies der Referent darauf hin, dass zwei Arten theaterhistorischer Bildquellen existieren, denn es gibt auch eine doppelte Art und Weise, auf welche die bildende Kunst mit dem Theaterwerk in Berührung tritt: vor allem fungiert sie als eine der strukturalen Komponenten des Theaterwerkes, und dann als dessen Versinnbildner. Während bei der Quellenbeurteilung erster Art keine grösseren Schwierigkeiten entstehen, kommt der Forscher bei seiner Arbeit mit Quellen zweiten Typs aus Schwierigkeiten überhaupt nicht heraus.

Bildende Kunstwerke, welche - sei es nachweislich oder nur hypothetisch - die Theaterkunst darstellen, sind eben-

falls doppelten Charakters. Die erste Gruppe bilden Werke, die als eine evidente und unmittelbare Darstellung des Theaters oder einer seiner Komponenten betrachtet werden können. Allerdings auch bei diesen Werken stossen wir auf Schwierigkeiten, deren Hauptquelle die künstlerische Transkription der Realität bildet. Und auch wenn wir auf die Entzifferung subtiler und verborgener Prozesse einer künstlerischen Schöpfung, wie es z.B. die Phantasiefunktion, die Frage einer unwillkürlichen subjektiven Visionsinterpretation sind, resignieren, bleibt hier immer noch die Frage künstlerischer Geschicklichkeit und Fähigkeit des Künstlers, die gesehene Realität getreu darzustellen. Um so kompliziertere Fragen werden dann im Zusammenhang mit dem Material gestellt, dessen Relation zum Theater lediglich hypothetisch ist. Diese zweite Materialgruppe betrifft vor allem die Kunst des Mittelalters. Es handelt sich um verschiedene bildliche Darstellungen, die den Anschein erwecken, dass sie eine Theaterszene festhalten, oder dass sie im Einklang mit einem zeitgemässen Theaterausdruck komponiert sind. In einem hundert Jahre dauernden Streit nehmen Geschichtsschreiber bildender Kunst vorwiegend einen positiven Standpunkt dieser Vermutung gegenüber ein, wogegen sich Theatrologen meistens auf einen reservierten oder ablehnenden Standpunkt stellen. Theoretisch genommen existiert jedoch sicher mindestens die Möglichkeit einer direkten Beeinflussung der Inszenierung durch irgendeinen der bildenden Darstellungen desselben Themas. Ausserdem können die in mittelalterlicher Kunst erscheinenden ikonographischen Schemen dem Theaterhistoriker als Beispiel gewisser psychologischer, ideologischer oder perzeptibler Schemen, welche auch

im Theater zur Geltung kommen könnten, dienen. Es kann nicht übersehen werden, dass im Mittelalter eine Personalunion des Malers und des Szenographen oft existent war und dass diese Künstler sich keine Grenzen zwischen Ausdrucksmittel, die in beiden Tätigkeitsbereichen angewandt worden sind, legten. Es ist unbestreitbar, dass sich Malerei und Theater gegenseitig stark beeinflusst haben, und deshalb wäre es notwendig, eine intensive historischtheoretische Untersuchung dieser Fragen in einer koordinierten Zusammenarbeit von Historikern und Theoretikern bildender Kunst zu unternehmen.

In einer diesem Thema gewidmeten Diskussion erschien u.a. die Ansicht, dass nicht nur in der Forschung des mittelalterlichen Theaters, sondern auch bei der Erforschung des modernen Theaters mit optischem, durch technische Mittel hergestellten Material grosse Probleme sind. Diese Probleme hängen mit rein theoretischer Frage, was eigentlich das Theater sei, zusammen. Wenn wir nämlich das Theater als eine integrale Einheit der Bühne und des Zuschauerraums hinnehmen, dann müssen wir feststellen, dass ein bildliches Dokument niemals die konkrete und einzigartige Bedeutung bestimmter Inszenierung, eine Bedeutung, die sich erst im Kontakt mit dem Zuschauerraum realisiert, dokumentieren kann.

VI) Schliesslich der letzte Teil dieser Konferenzverhandlungen befasste sich mit Problemen der Musiktheateruntersuchung. Einleitend zur Diskussion über diese Probleme hatte Jaromír Paclt einen Bericht über den in Vorbereitung stehenden V. und VI. Band der Geschichte des tschechischen Theaters erstattet. In diesem Zu-

sammenhang warf er auch einige bei der Forschung des Musiktheaters in theoretischer und praktischer Sphäre entstehende Probleme auf. Er machte auf beträchtliche Lücken in der Forschung des Musiktheaters aufmerksam, die in hohem Masse durch die einseitige Orientierung tschechischer Musikhistoriker auf Analysen einer isolierten Struktur musikalisch szenischer Werke - die mehr oder weniger ihre szenische Gestalt ignorierten - verursacht worden sind. Er wies auch auf die verblüffende Interesselosigkeit der Musikologen für die heuristische und dokumentarische Arbeit bei vielen offenen und spezifischen¹ Problemen hin: z.B. bei dem Problem eines Musiktheaters ausserhalb von Prag, bei dem Problem der Operette oder szenischer Musik zu Schauspielen etc.

Den theoretischen Problemen, auf die der Referent aufmerksam gemacht hatte und die auch zum Diskussionsgegenstand geworden sind, entnehmen wir: die Problematik der Musiktheaterforschung ist deshalb komplizierter, da es sich um ein Komplex einzelner Künste handelt, welche in einem bestimmten, in einen konventionalisierten oder individualisierten Musikstil eingegliederten Werk nicht "an sich" existieren, sondern als gegenseitig sich durchdringende, ergänzende und beeinflussende Komponenten des künstlerischen Aufbaus eines dramatischen Werkes. Dieser synthetische und dynamische Charakter der Komponenten und Elemente eines musikalisch dramatischen Werkes fordert eine spezielle methodologische, theoretische und kunstwissenschaftliche Vorbereitung der Experten. Man braucht keine Befürchtungen darüber haben, dass bei der heute gegebenen Situation die Musiktheaterforschung bei den vulgärsoziologischen Methoden bisheriger musikalischer Historio-

graphie verharren und neue Entdeckungen der Musiktheorie übergehen würde. Aber bis zu diesem Augenblick hat diese Theorie die Fragen der Beziehungen und Bindungen zwischen einzelnen Komponenten des musikalisch dramatischen Werkes nicht mit Erfolg gelöst. Einstweilen hat es niemand gewagt - weder theoretisch noch praktisch - z.B. die Beziehungen zwischen der bildenden Inszenierungskomponente und der musikalischen Komponente etc. an Hand des historischen Materials zu untersuchen. Die praktische und theoretische Hauptproblematik in Bezug auf Forschung der Musiktheatergeschichte erscheint daher in dieser kritischen und wissenschaftlichen Identifikation des mehrschichtigen Organismus eines musikalisch szenischen Werkes, welches nicht lediglich ein "bewusst organisierter Ton" - wie die Musik selbst - ist, sondern eine komplizierte Synthese vieler Künste.

O B S A H

SLOVO ÚVODEM	str. 5
SEZNAM ÚČASTNÍKŮ KONFERENCE	str. 7
STRUČNÝ PŘEHLED JEDNANÍ KONFERENCE	str. 10
I/ K PROBLEMATICE INDIVIDUÁLNÍ A KOLEKTIVNÍ TEATROLOGICKÉ PRÁCE	
Referát:	
František Černý: Týmový teatrologický výzkum	str. 19
Diskuse:	
Artur Závodský, Jan Císař, Jan Port, Jan Kopecký, Milan Obst, Jan Rak, Tomislav Volek, Zdeněk Srna, Miroslav Kačer	str. 28
II/ K METODOLOGII VÝZKUMU DIVADELNÍHO VÝVOJE	
Referát:	
Milan Obst: K metodologické problematice výzkumu moderního divadla	str. 44
Diskuse:	
Karel Bundálek, Jan Císař, Jan Port, Jaroslav Pokorný, Milan Obst, Jan Rak, Tomislav Volek, Zdeněk Srna	str. 56
III/ K PROBLEMATICE SLOHOVÉHO VÝVOJE DIVADLA	
Referát:	
Adolf Scherl: Několik poznámek k pojmu "styl" v dějinách divadla	str. 81
Diskuse:	
František Černý, Jan Kopecký, Jan Císař, Jan Rak, Tomislav Volek, Adolf Scherl, Miroslav Kačer, Adolf Scherl	str. 94

IV/ OTÁZKY REKONSTRUKCE HERECTVÍ

Referát:

Ljuba Klosová: K problémům rekonstrukce české herecké tvorby v 19.století str.117

Diskuse:

Artur Závodský, František Černý, Vladimír Procházka, Karel Bundálek, Josef Knap, Ljuba Klosová str.128

V/ K PROBLEMATICE DIVADELNĚHISTORICKÝCH PRAMENŮ

Referát:

Evžen Turnovský: Poznámky k interpretaci výtvarného díla jako divadelněhistorického pramene str.139

Diskuse:

Jan Port, František Černý, Karel Bundálek, Stanislav Jareš, Jiří Hilmera, Evžen Turnovský str.166

VI/ K DĚJINÁM HUDEBNÍHO DIVADLA

Referát:

Jaromír Paclt: Zpráva o pátém a šestém svazku Dějin českého divadla str.175

Diskuse:

Jaroslav Pokorný, Stanislav Jareš, Rudolf Rouček str.183

VII/ Shrnutí jednání konference

Milan Obst, František Černý str.195

RÉSUMÉ

str.203