

## 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 konstituovala 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 konstituovala 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 nezastřeně 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 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.