

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.

Přitom 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 schopni. 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 má 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 jejích 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 opeře 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.