

### 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 pocházejí 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 jej 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 proměnu 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 možné 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. Nešlo 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 střešou 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 ryzy 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 zvlsti, nýbrž i proti svobodě buržoazní osobnosti v zájmu absolutismu, pak v buržoazně demokratickém klasicismu nabývá významu opačného, má potlačovat egoistické zájmy buržoy ve jménu všetřídnicích 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 nearistotelickou 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 operě 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 podmínujících 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 duchovnědná 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