

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 sémantické 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:

Závěrečné 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 specifická 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 zůstává 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 empirického 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 nesushlasím 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, nerosvratelně 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 diváku 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 období, 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 zvládnání 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 zvládnání skutečnosti, zvládnání 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. Volkvi 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.