

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

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

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

#### D i s k u s e :

ARTUR ZÁVODSKÝ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### FRANTIŠEK ČERNÝ:

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

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

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

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

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

#### VLADIMÍR PROCHÁZKA:

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

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

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

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

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

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



JOSEF KNAP:

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

LJUBA KLOSOVÁ:

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

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

K poznámce prof. Závodského o vlivu cizích hostujících

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

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

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

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