

pokud nevnese do díla významy přímo odporující ideověestetickému záměru autora předlohy: je např. snadno možné (i žádoucí) „dotvářet“ čechovovskou atmosféru lyrizující obrazovou linií exteriérů; je možné ukázat plně to, co divadlo — napodobující ostatně často film nebo ho dokonce přímo využívající — ukazuje jenom náznakově: viz např. scény odehrávající se v prostředí městských ulic. V takových případech poskytuje předloha filmu přímo podněty k zobrazení, s nimiž nemůže jevištní inscenace nikdy soutěžit. Otevřenou jen zůstává otázka, po jakou měřítku ještě drama zůstává dramatem — a kdy se stává poloprázdným prostorem, jen mezerovitě obsahujícím onu sémantickoestetickou energii, která, zcela vyplňující předlohu, bránila adaptaci Shakespearových her.

Co vyplývá z našich úvah?

Nemá smysl mluvit o „neadaptovatelnosti“ dramatických textů; je třeba rozlišovat. Film je mladé umění, které se zrodilo z jisté kulturní (v nejširším smyslu slova) situace a které této situaci odpovídá i svými možnostmi. Jakkoli je to umění „syntetické“ (z kteréhožto faktu plyne jeho značná schopnost korespondovat s uměními jinými, např. s literaturou — i s dramatem), přece se brání interpretacím, které jsou svou filosofii, plynoucí z jiných historickospolečenských kontextů, samy už jen historické. Není-li možné filmově vystihnout Odysseu, a to v jejím *smyslu*, pak nikoli pro „nedokonalost“ filmových výrazových prostředků ani pro neumění filmařů, ale proto, že principy „filmové“ komunikace prostě nejsou s to tlumočit onen epický paralelismus, který je adekvátním výrazem Homérových postav. A vlastně z téhož důvodu, z takto motivovaného „omezení“ filmové komunikace, lze sice adaptovat Čechova, ale nikoli Shakespeara.

I VO MOŽNÝ

## DIVÁCKÉ OCENĚNÍ REPERTOÁRU

(K sociologii divadelního publika)

Výzkumy divadelního publika patří překvapivě k těm disciplínám moderní sociologie, které mají nejdéle empirickou tradici. Jak uvádí V. N. Dmitrijevič, prováděl ruský režisér Jevgenij Karpov už r. 1895 v hledišti svého divadla dotazníkovou šetření. V roce 1905 zjišťuje ruský učenec Nikolaj Driesens dotazníkovou akci mezi 500 studenty, jakou roli hraje divadlo v jejich životě a čím je u nich motivována návštěva představení. Po revoluci pokračovala v průzkumech mladá sovětská sociologie a systematicky diskutovala metodologické problémy výzkumu divadelního publika. významné a dodnes metodologicky podnětné jsou zejména články A. Bardovského *Použití anketní metody při výzkumu divadelního publika* (1926) a *Kritika psychologických metod užívaných při výzkumu divadelních návštěvníků*, i S. Barděje *Divadlo a publikum* (srovnej: Dmitrijevič, 1967).

Tyto výzkumy v mnohém daleko předjaly světový zájem o problematiku probádání divadelního publika, který můžeme zaznamenat v sociologické literatuře od konce padesátých let. Na své avantgardní počátky navazovala zejména sovětská sociologie. V letech 1964–1965 provádí profesor L. N. Kogan výzkum divadelních návštěvníků ve Sverdlovsku se vzorkem 1499 diváků a o svých výzkumech referuje na sociologickém symposiu v Leningradě r. 1966. Sociologická laboratoř leningradského Výzkumného ústavu divadelního, muzikálního a filmového umění v sezóně 1966–1967 provedla rozsáhlé šetření struktury divadelního publika pěti leningradských divadel, při kterém zjišťovala u různých sociálních a demografických skupin diváků také preferenci divadla vzhledem k filmu a koncertům, motivaci návštěvy, preferenci žánrů, míry stylizace i otázky vlivu divadelního představení na názory a postoje diváka apod. (Dmitrijevič, 1968). V Estonské sovětské socialistické republice se systematicky zabývá výzkumem divadelního publika Karina Kasková. V letech 1966 až 1968 podrobila analýze publikum divadelních představení a při návratnosti 75 až 85% shromáždila údaje od úctyhodného počtu 45 210 respondentů. Její výzkumy zjišťují zejména převahu žen v hledišti estonských divadel a výraznou převahu mladých lidí. Návštěva divadla koreluje velmi těsně také se vzděláním: průměrný vysokoškolák v Talínu navštíví ročně osm

divadelních představení, na jednoho obyvatele města se základním vzděláním připadá 0,5 návštěv divadla.<sup>1)</sup>

Pozornost americké empirické sociologie byla obrácena k výzkumu divadelního publika nejprve výrazně utilitárními důvody aplikovaného výzkumu. Odborný časopis divadelníků Playbill přináší pravidelný přehled o struktuře návštěvníků brodwayských divadel od roku 1955; jeho údaje i údaje vlastních šetření pak zpracovávají W. J. Baumols a W. C. Bowels (1966) převážně z hlediska ekonomiky divadelního provozu, příjmové struktury publika a vlivu ceny vstupenek na návštěvnost. Ve Velké Británii publikoval výsledky případové studie divadelního publika v posledních letech P. H. Mann (1966, 1967); podrobil analýze návštěvníky dvou inscenací divadla v Sheffieldu a zjišťoval jak sociální složení publika, tak (na malém vybraném vzorku) jeho preference a motivace. Velmi systematicky je zkoumáno divadelní publikum ve Skandinávii; existuje bohatá bibliografie výzkumů z jednotlivých skandinávských zemí i podrobná zpráva o longitudálním srovnávacím výzkumu divadelního publika ve Stockholmu, Kodani a Oslo (srovnej: Swedner, 1969). Ve Francii je věnován výzkumu projekt „Divadlo a jeho publikum“, dotovaný ministerstvem kultury a vedený A. Giratdem a Piere-Aimé Fouchardem (1966), v NSR se zabývá výzkumem publika Bernhard Mewes (1965).

### Metodologické problémy

Všechny zde uváděné výzkumy divadelního publika můžeme zhruba rozdělit do dvou skupin: na výzkumy pouze popisné a na výzkumy divákových motivací a hodnocení. Ani výzkumy popisné nelze podceňovat, i když mezi nimi a výzkumy motivačními je kvalitativní rozdíl. Pokud přináší spolehlivé zjištění o tom, kdo vlastně v hledišti sedí, kdo de facto je ten abstraktní „divák“, ke kterému se divadelní představení obrací a odevzdává mu své poselství, jsou popisné výzkumy samy o sobě významným příspěvkem k poznání společnosti. Přesná znalost věkové, zaměstnanecké a vzdělanostní struktury publika, která u důkladnějších výzkumů bývá obohacena též o popis sociální stratifikace divácké obce, o ekologickou analýzu spádového obvodu divadla a o analýzu návštěvníckých mikroskupin („S kým jste přišel dnes do divadla?“) je důležitá zejména pro konkrétního zadavatele výzkumu, pro vedení divadla, dramaturga i všechny ostatní tvůrčí pracovníky. Je však také nezbytným východiskem pro výzkumy, jež řadíme do druhé skupiny, pro výzkumy motivace a hodnocení. Sociologie divadelního obecnostva aspiruje na víc nežli na pouhý popis určitého konkrétního hlediště nebo i širšího divadelního publika v jistém městě nebo společnosti: chce také vědět proč ta či ona v hledišti identifikovaná skupina do divadla přišla, co od své návštěvy očekává a jak hodnotí konkrétní zhlédnutí představení i celý večer s návštěvou divadla.

<sup>1)</sup> O svých výzkumech divadelního publika referovali sovětští badatelé i na VI. světovém sociologickém kongresu v Evianu 1966 (L. N. Kogan a M. Buvčuk) a na VII. světovém sociologickém kongresu ve Varně 1970 (K. Kasková).

Mezi sociology divadelního publika panuje však dnes obecná shoda, že jejich cíle a jejich možnosti odděluje dosud vysoká metodologická bariéra. Divadelní publikum ze sociologického hlediska je soubor, který svou povahou zatvrzele vzdoruje úsilí o shromáždění důkladných a přesných dat. Už sběr informací pro popisné výzkumy představuje obtížný technický problém: publikum jistého divadla je skupina otevřená a nestálá, o které není vedena žádná primární evidence (evidence předplatitelů pokrývá jen část z publika a je chudá na žádoucí data), která se vytváří *ad hoc* a shromáždí se na časově relativně krátký úsek v prostředí krajně nevhodném pro aplikaci běžných zjišťovacích technik. Poštovní anketa selhává pro malou návratnost a výrazné zkreslení souboru samovýběhem, rozdáváný a sbíraný dotazník, zatím neúspěšnější technika, vyžaduje vedle pečlivé přípravy i určitou náladu v obecnostvu, jakou se ne vždycky podaří vyvolat. Jenom výjimečně pak může přinést více než zmíněný popis v základních demografických údajích. Chceme-li překročit jeho hranice, dopátrat se motivů a hodnocení, uchylujeme se obvykle k hloubkovému interview; výběr reprezentativního vzorku pro takový interview zůstává pořád obtížně řešitelnou otázkou. Žádný z výzkumů uvedených v přehledu literatury, pokud se o analýzu motivací pokusily, nepracoval s reprezentativním vzorkem a jejich data vesměs vycházela z tak nízkých počtů, že neumožňovaly statistickou analýzu.

Jistou hraniční oblastí mezi problematikou přístupnou statistickému šetření a problematikou vyhrazenou hloubkovému interview je otázka po diváckém hodnocení repertoáru. Při jistém zjednodušení můžeme i v dotazníkovém šetření klást otázku po divákové oblíbě a preferencích. Citované výzkumy řešily problém vesměs tak, že — pokud otázku o preferencích nekladly jen nereprezentativnímu malému vzorku v hloubkovém interview — zjednodušily dotaz na otázku po preferencích druhů. Tak získal Dmitrijev v Leningradě 1966 tyto výsledky:

Tabulka 1  
Preferenze druhů u návštěvníků čtyř moskevských divadel  
(Dmitrijevskej 1968: 78)

Divadlo	Puškinovo divadlo	Velké dramatické divadlo	Divadlo komedie	Komsomolské divadlo	Celkem
Druh:	34 %	44 %	32 %	50 %	29 %
tragédie	21 %	18 %	14 %	14 %	20 %
komedie	19 %	22 %	30 %	19 %	27 %
vaudeville	7 %	4 %	1 %	—	4 %
všechno	13 %	11 %	17 %	2 %	11 %
bez opovědi	6 %	1 %	6 %	15 %	9 %
celek	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

H. Swedner a Maja Björkmans ve Stockholmu 1966:

Tabulka 2  
Preference druhů u návštěvníků  
Státního divadla ve Stockholmu  
(Swedner 1969: 158)

	muži	ženy
všeobecný zájem o divadlo	3,04	3,34
komedie	3,17	3,34
klasické drama	2,52	2,85
opereta	2,16	2,50
muzikál	2,66	2,89
revue	2,72	2,61
moderní problémová hra	2,79	2,89
opera	2,10	2,40
avantgardní divadlo	2,11	2,10

a Jette Vorchammers a Verner Goldshmidt v Kodani 1966:

Tabulka 3  
Preference druhů u návštěvníků  
Státního divadla v Kodani  
(Swedner 1969: 166)

	muži	ženy
veselohry	2,7	2,8
klasické činohry	2,2	2,4
opereta	2,2	2,4
muzikál	2,5	2,7
revue	2,7	2,5
moderní problémová hra	2,7	2,7
avantgardní hry	1,8	1,8
opera	1,7	1,9
balet	1,8	2,4

K dotazu po preferenci vybraných divadelních druhů lze mít ovšem vážné metodologické výhrady; tento způsob kladení otázky je technicky vynucen a autoři všech výzkumů si jeho nevýhody plně uvědomují. Předně, jak vidíme už i z rozdílné klasifikace, ani autoři výzkumů se neshodují na jednom třídění; divadelní teorie zná několik neshodných klasifikací. Za druhé, indikátory pro zařazení do jistého druhu nejsou jednoznačné; vedle nesporně zařaditelných her existuje velká skupina divadelních představení, u nichž by se i divadelní teoretikové rozcházel v zařazení do určité kategorie stanovené klasifikace, jak pak teprve laický divák. Třetí, nejzávažnější námitka spočívá v tom, že divák vůbec nemusí

(a pravděpodobně nebude) orientovat své preference v repertoáru podle divadelních druhů, ale mnohem pravděpodobněji podle zcela jiného, nám (a vesměs i jemu) neznámého kritéria. Způsob, jakým třídí divák zhlédnutí hry, patří sám o sobě ke klíčovým otázkám sociologie divadla. Obejít tuto otázku apriorním stanovením skupin podle kategorií, vypůjčených z divadelní teorie, sociologa spíše mate, nežli orientuje.

Je nasnadě, že daleko větší poznávací hodnotu by mělo měřit nikoli hodnocení druhů, ale ptát se konkrétně na divákovo ocenění jednotlivých zhlédnutých inscenací. Teprve analýzou statisticky významného souboru takto získaných dat pomocí moderních výpočetních technik můžeme dospět k objektivnímu zjištění, jaké jsou skupiny, do nichž si divák hry třídí, co je pro něho třeba i podvědomým klasifikačním kritériem a jaké je jeho hodnocení nikoli jenom jednotlivých her, ale i určitých, v jeho mysli sdružených skupin či typů. Dostupné výzkumy však vesměs na takto stanovený cíl rezignovaly. Z uváděné literatury jedině P. H. Mann (1967: 88) kladl postojové otázky orientované přímo k jednotlivým inscenacím repertoáru; nezařadil však postojové otázky do základního dotazníku (n = 5 528 respondentů), ale jen do nereprezentativního doplňkového šetření (n = 36 respondentů). V komentáři ke svým výsledkům poukazuje Mann na obecně platné příčiny vzácnosti reprezentativního diváckého ocenění: jednak tu působí technická potíž s vyplňováním sady postojových otázek o přestávce divadelního představení, jednak faktická potíž daná tím, že lidé nechodí většinou do divadla pravidelně, a tak publikum jednoho představení nemůže ostatní inscenace hodnotit, protože je nezná.

Vlastní výzkumné výsledky

Výzkum, o jehož výsledky se budeme dále opírat, shromáždil v květnu 1969 odpovědi 3 092 návštěvníků šesti představení ve vybraném oblastním divadle – v Divadle pracujících v Gottwaldově. Patřilo k specifickým charakteristikám zkoumaného divadla, že 70 % jeho publika jsou stálí abonenti, majitelé předplatních lístků nebo účastníci pravidelných společných zájezdů. Tato skutečnost umožnila předpokládat znalost celého repertoáru u rozhodující většiny dotázaných a zařadit tedy dotaz na divácké hodnocení repertoáru nikoli v obecné podobě divadelních druhů (divadlo nemá operu, byl by tedy rejstřík druhů chudý), ale v konkrétní podobě na všechny inscenace zařazené v předplatném právě končící sezóny.

Popis publika a analýzu jeho základních postojů přinesla závěrečná výzkumná zpráva (Morava, Možný, 1969).<sup>2)</sup> Tento článek je pokusem

<sup>2)</sup> Sběr informací proběhl ve dnech 27. dubna až 13. května na šesti představeních Divadla pracujících v Gottwaldově. Bylo užito techniky rozdáváných a sbíraných dotazníků, vyplňovaných publikem o prodloužené hlavní přestávce za instruktáže z proscenia. Dosažená návratnost činila 86,06 %; celkem byly shromážděny odpovědi od 3092 diváků. Z tohoto počtu bylo v hledišti zjištěno 34 % mužů a 66 % žen; 41 % diváků se základním vzděláním, 20 % s nižším středním, 29 % s maturitou a 10 % s vysokoškolským vzděláním; 68 % ženatých a 28 % svobodných diváků; 48 % diváků z Gottwaldova a zbytek odjinud; 21 % dělníků, 5 % zemědělců, 19 % organizačních a administrativních pracovníků, 17 % techniků, 18 % pracovníků ve službách, 9 % studentů, 2 % učňů a 7 % v domácnosti nebo v penzi.

zhodnotit získaná data v sekundární analýze, soustředěné na objasnění některých principů diváckého hodnocení repertoáru. V dalším textu se pokusíme najít odpovědi na tyto základní otázky:

1. Existují výrazné rozdíly v ocenění jednotlivých her, nebo je spokojenost s repertoárem až na malé výkyvy zhruba rovnoměrná?
2. Pokud existují výraznější rozdíly, jaké je pořadí úspěšnosti jednotlivých her sezóny?
3. Liší se jednotlivé skupiny v publiku ve svém hodnocení repertoáru, nebo je úroveň ocenění jednotlivých her univerzálně platná pro celý soubor diváků?
4. Pokud existují rozdíly v ocenění podle skupin diváků, jsou takové povahy, že mění pořadí úspěšnosti her?
5. Lze rozestat v oceňování diváků nějakou typologii, tj. koreluje spolu ocenění určitých her tak, že ti, jimž se jistá hra líbí, jsou zároveň ti, jimž se líbí jistá jiná hra, a naopak?
6. Je tato případně zjištěná typologie, tato pravidelnost v struktuře ocenění univerzální pro daný repertoár a celé publikum, nebo je různá v jednotlivých skupinách publika?

Diváci oceňovali hry tak, že na otázku: *Jak se vám líbil náš repertoár?* měli možnost označit u každé z uváděných her svůj postoj na trichotomické stupnici *nelíbilo – středně líbilo – velmi líbilo*.<sup>3</sup>

Tabulka 4

Hodnocení jednotlivých her repertoáru diváky

Repertoár	neviděl jsem	nelíbilo	středně líbilo	velmi líbilo
Bílá nemoc	29,7 %	1,3 %	20,7 %	48,2 %
Filosofská historie	26,4 %	0,8 %	11,2 %	61,6 %
Nápadníci trůnu	55,3 %	1,4 %	18,7 %	24,7 %
Drahomíra	37,0 %	1,7 %	22,7 %	38,6 %
Ideální manžel	39,0 %	1,9 %	30,0 %	29,0 %
Ach, ta léta bláznivá	34,7 %	4,4 %	32,9 %	28,0 %
Hon na čarodějnice	39,9 %	11,3 %	30,1 %	19,6 %
Snílci	47,2 %	16,9 %	23,8 %	12,0 %
Jedna z nás je vrah	34,8 %	4,1 %	28,5 %	32,6 %
Kat a blázen	57,2 %	1,5 %	5,8 %	35,5 %

V celém repertoáru existuje zřejmě toliko jeden vyslovený „propadák“: muzikál *Snílci* jako jediná hra má větší podíl ocenění negativních (nelíbilo 16,9 %) nežli pozitivních (velmi líbilo 12 %). Vyšší podíl negativních oce-

<sup>3</sup> Na repertoáru Divadla pracujících v Gottwaldově byly tyto hry: Karel Čapek: *Bílá nemoc*; J. Dietl, Z. Petr: *Filosofská historie* (muzikál); H. Ibsen: *Nápadníci trůnu*; J. K. Tyl: *Drahomíra*; O. Wilde: *Ideální manžel*; E. O'Neill: *Ach, ta léta bláznivá*; A. Miller: *Hon na čarodějnice*; T. Jones, L. H. Schmidt: *Snílci* (muzikál); Robert Thomas: *Jedna z nás je vrah*; Voskovec a Werich: *Kat a blázen*.

nění si vysloužil ještě *Hon na čarodějnice*; pak už je tu výrazná skupina středně oceňovaných her a nad nimi úspěšné inscenace sezóny: *Filosofská historie*, *Bílá nemoc*, *Kat a blázen*. Podle pozitivních hodnocení by sem patřila i hra *Jedna z nás je vrah*, ta má však nehomogenní hodnocení: je čtvrtá co do pozitivních ocenění a současně čtvrtá co do negativních ocenění.

Razení podle podílu pozitivních a negativních hodnocení může však být nerovnoměrně ovlivněno skutečností, že podíl diváků, kteří jednotlivé hry neviděli, je u různých her různý. Jenom do jisté míry smíme předpokládat, že větší podíl diváků, kteří hru neviděli, vypovídá také o neoblíbenosti hry: Některé inscenace měly v době hodnocení teprve velmi malý počet repríz a podstatná část diváků je nemohla ještě zhlédnout. Abychom vyloučili vliv tohoto handicapu, vypočítali jsme pro každou hru průměrný index úspěšnosti u diváků, kteří ji viděli.<sup>4</sup> Takto získaný průměrný index seřazuje hry do tohoto pořadí úspěšnosti:

Průměrné ocenění

1. Filosofská historie	2,82
2. Kat a blázen	2,76
3. Bílá nemoc	2,65
4. Drahomíra	2,58
5. Nápadníci trůnu	2,48
6. Ideální manžel	2,46
7. Jedna z nás je vrah	2,43
8. Ach, ta léta bláznivá	2,36
9. Hon na čarodějnice	2,20
10. Snílci	1,90

Vnitřní rozložení, ze kterého vychází získané pořadí, znázorní nejlépe graf 1, viz str. 138.

Míra úspěšnosti her a jejich pořadí v ocenění diváků je významným zjištěním zejména pro praktického zadavatele – vedení divadla a pro soubor, který na repertoáru pracoval. Jeho obecná zjišťovací hodnota je ovšem nevelká – právě vzhledem k jeho konkrétnosti. Pro sociologa začíná být index diváckého hodnocení jednotlivých inscenací zajímavý až jako závislá proměnná ve vztahu k nezávislému znaku příslušnosti k sledovaným sociálními charakteristikám.

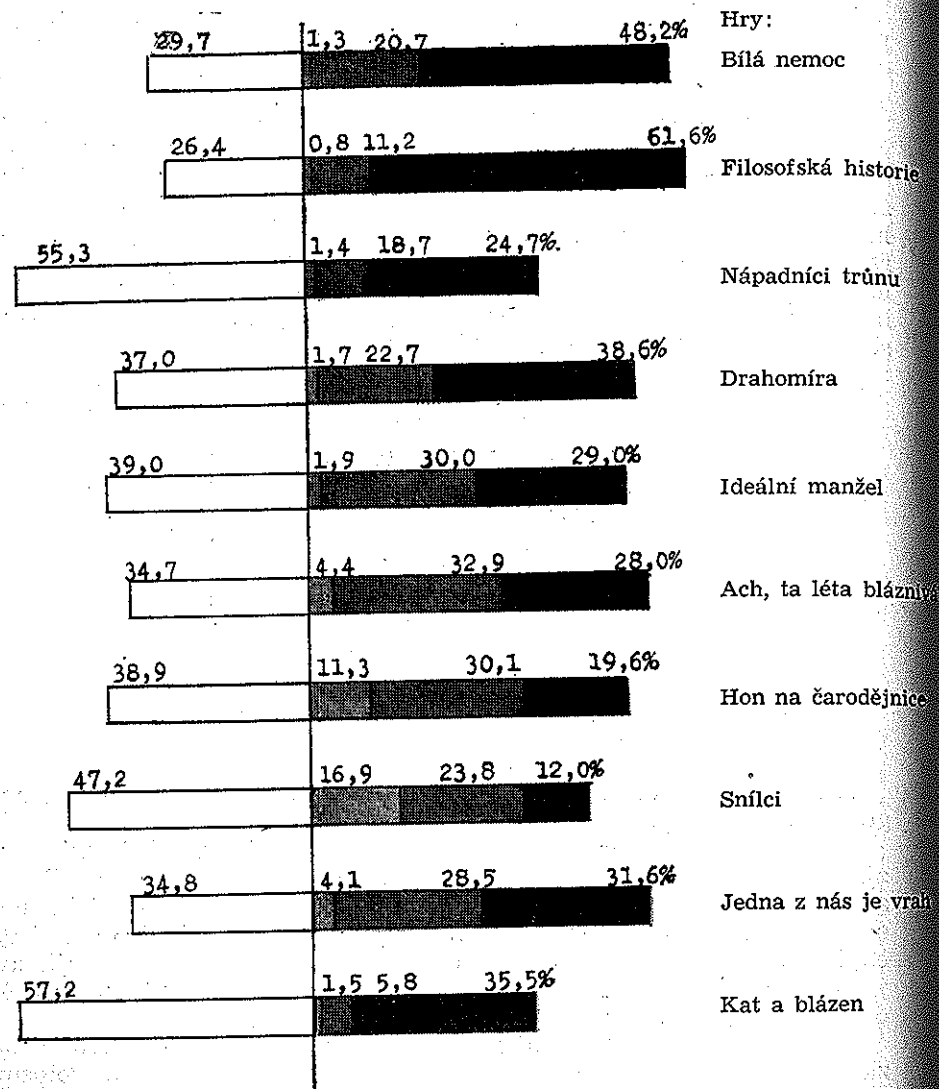
Rozbor publika v primární analýze přinesl zjištění, že aktivním jádrem zkoumaného publika jsou ženy (Morava, Možný, 1969: 47). Položíme si tedy nejprve otázku, zda 1. existují inscenace preferované ženami, na rozdíl od inscenací preferovaných muži; 2. které z inscenací získaly vyšší hodnocení u mužů a které u žen.

Zjištěné rozdíly v průměrném hodnocení v závislosti na pohlaví respondenta ukáže nejlépe graf 2, viz str. 139.

<sup>4</sup> Index udává hodnotu aritmetického průměru ocenění hry. Byl získán tak, že ocenění „nelíbilo“ byla přiřazována hodnota 1, ocenění „středně líbilo“ hodnota 2 a ocenění „velmi líbilo“ hodnota 3.

GRAF 1

Hodnocení repertoáru diváky



Legenda:



neviděl jsem



nelíbilo



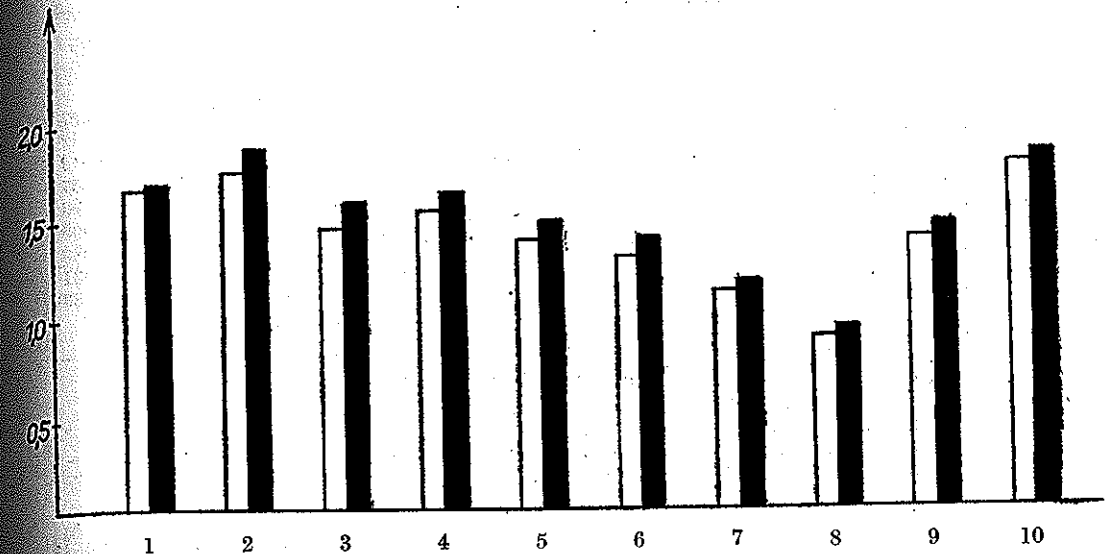
středně líbilo



velmi líbilo

Zeny tedy posuzují o něco výše všechny inscenace sezóny; hypotéza o „ženských“ a „mužských“ inscenacích se zamítá. Snad jen Čapková Bílá nemoc měla výrazněji mužsky orientovaný apel, neboť jedině tu se hodnocení téměř vyrovnává.

GRAF 2

Rozdíly v hodnocení žen a mužů  
(plný sloupec — ženy, prázdný — muži)

Legenda: 1 — Bílá nemoc, 2 — Filosofská historie, 3 — Nápadníci trůnu, 4 — Drahomíra, 5 — Ideální manžel, 6 — Ach, ta léta bláznivá, 7 — Hon na čarodějnice, 8 — Snílci, 9 — Jedna z nás je vrah, 10 — Kat a blázen.

Křivka ocenění v závislosti na věku má u většiny inscenací sedlovitý tvar: nejmladší a nejstarší skupiny hodnotí mírně, střední věk je kritičtější. Ani tu však (s jednou výraznou a dvěma nevýraznými výjimkami) nenacházíme inscenace, jejichž ocenění by bylo funkcí věku. Výraznou výjimkou je Tylova Drahomíra. Je to inscenace pro starší publikum; dostává se v pořadí ocenění z osmého místa v nejmladší věkové skupině na druhé místo v nejstarší věkové skupině. O nevýrazné výjimky se postarala především nejmladší věková skupina, která celý repertoár hodnotí v jiném pořadí, a pozvolný nepravidelný pokles ocenění Kata a blázna s přibývajícím věkem. Další drobné odchylky ukazuje graf 3; viz str. 142.

Výrazně závisí ocenění repertoáru na vzdělání diváka. Zjišťujeme především, že se stoupajícím vzděláním stoupá i kritičnost. Platí to zejména pro inscenace her Jedna z nás je vrah, Ideální manžel a Ach, ta léta bláznivá. Některé jiné hry mají křivku ocenění v závislosti na vzdělání složitější: u Filosofské historie a Kata a blázna se láme ocenění až po maturitě, u Drahomíry před maturitou, u Snílků s vyučením. Proti obecnému trendu vykazují dvě hry pozitivní korelaci mezi vzděláním a oceněním: Bílá nemoc a Hon na čarodějnice byly úspěšné především u vzdělaného publika. Srovnej graf 4 na str. 143.

Rozdíly v ocenění podle povolání diváků jsou u většiny her malé. Jenom Hon na čarodějnice výrazně odmítli zejména zemědělci, kteří naopak vysoce ocenili Drahomíru, a všeobecně nízko hodnocení Snílci se dočkali poměrně příznivého hodnocení od studentů.

Tabulka 5  
Spearmanův koeficient pořadové korelace

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1		+0,071	+0,228	+0,129	-0,005	-0,042	+0,143	+0,102	+0,097	+0,137
2	+0,071		+0,077	-0,062	+0,112	+0,144	+0,015	+0,086	+0,106	+0,132
3	+0,228	+0,077		+0,242	+0,099	+0,013	+0,202	+0,041	+0,154	-0,052
4	+0,129	+0,062	+0,242		+0,082	+0,036	+0,072	-0,021	+0,084	+0,057
5	-0,005	+0,112	+0,099	+0,082		+0,341	+0,062	+0,121	+0,237	+0,063
6	-0,042	+0,144	+0,013	+0,036	+0,341		+0,097	+0,218	+0,242	+0,009
7	+0,143	+0,015	+0,202	+0,072	+0,062	+0,097		+0,176	+0,210	+0,083
8	+0,102	+0,086	+0,041	-0,021	+0,121	+0,218	+0,176		+0,166	+0,031
9	+0,097	+0,106	+0,154	+0,084	+0,237	+0,242	+0,210	+0,166		+0,083
10	+0,137	+0,132	-0,052	+0,057	+0,063	+0,009	+0,083	+0,031	+0,083	

Legenda 1 = Bílá nemoc  
2 = Filosofská historie  
3 = Nápadníci trůnu  
4 = Drahomíra  
5 = Ideální manžel  
6 = Ach, ta léta bláznivá  
7 = Hon na čarodějnice  
8 = Snílci  
9 = Jedna z nás je vrah  
10 = Kat a blázen

Poslední dvě otázky, které nám zůstávají k zodpovězení, předpokládají analýzu interkorelací v ocenění jednotlivých her. Matice Pearsonova koeficientu pořadové korelace všech her repertoáru přináší tento obraz:

V matici především vidíme výraznou převahu pozitivních korelací: ocenění repertoáru je poměrně homogenní nejen v sociálních skupinách, ale i v celku repertoáru. Můžeme konstatovat, že spíše nežli diváky rozličného zaměření má divadlo diváky celkově více nebo celkově méně spokojené. Negativní korelace, případ, kdy pozitivní hodnocení jedné hry znamená vysokou pravděpodobnost negativního hodnocení některé jiné hry a naopak, se vyskytuje v celé matici jen třikrát. Jsou to tyto případy:

Bílá nemoc nebo Ach, ta léta bláznivá ( $r = -0,042$ )  
Nápadníci trůnu nebo Kat a blázen ( $r = -0,052$ )  
Drahomíra nebo Snílci ( $r = -0,021$ )

Nejvyšší shodu v ocenění zjišťujeme naproti tomu u her

Ideální manžel pak také Ach, ta léta bláznivá ( $r = +0,341$ ,  $p < .001$ )  
Drahomíra pak také Nápadníci trůnu ( $r = +0,232$ ,  $p < .001$ )

Další informace získáme použitím Mac Quittovy elementární článkové analýzy (Mac Quitte, 1952), jíž zjistíme vnitřní strukturu vztahů v matici. Ukáže nám, že páry s nejvyšší shodou ocenění tvoří zároveň jádra dvou detritů, do nichž se sdružují všechny ostatní hry: Srovnej graf 5, str. 144.

Nejúspěšnější hry sezóny, stejně jako „propadáky“, leží na okraji detritů; články jádra jsou hry v celkovém hodnocení průměrné. Pokusíme-li se z taktu získaného obrazce vyčíst kritérium, podle kterého jsou hry v divákově ocenění sdruženy, vidíme, že na popis dvou vydělených skupin (typů) nemůžeme aplikovat žádnou klasifikaci, zavedenou v divadelní

teorii. Vidíme tu, jaký smysl pro divácké hodnocení měla hantýrka principálů kočovných společností: jádrem prvního detritu jsou „historické kusy“ a jádrem druhého detritu „konverzačky“. Tento obraz vzájemných vztahů v hodnocení her zůstává vcelku zachován i ve skupinách podle pohlaví, věku, místa bydliště; jedinou výraznou výjimkou tvoří způsob hodnocení repertoáru u vysokoškoláků. Matice korelací pro tuto podskupinu vypadá takto:

Tabulka 6  
Spearmanův koeficient pořadové korelace

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1		+0,387	+0,261	+0,030	+0,014	-0,116	+0,001	+0,259	+0,066	+0,217
2	+0,387		+0,221	+0,177	+0,104	+0,130	-0,114	+0,054	+0,087	+0,182
3	+0,261	+0,221		+0,577	+0,110	-0,143	+0,049	+0,144	+0,048	-0,355
4	+0,030	+0,177	+0,577		-0,011	-0,060	-0,108	-0,078	+0,040	-0,127
5	+0,014	+0,104	+0,110	-0,011		+0,172	+0,172	+0,115	+0,159	-0,029
6	-0,116	+0,130	-0,143	-0,060	+0,172		-0,139	+0,378	+0,191	+0,022
7	+0,001	-0,114	+0,049	-0,108	-0,064	-0,139		+0,006	+0,152	+0,052
8	+0,259	+0,054	+0,144	-0,078	+0,115	+0,378	+0,006		+0,030	-0,152
9	+0,066	+0,087	+0,048	+0,040	+0,159	+0,191	+0,152	+0,030		+0,021
10	+0,217	+0,182	-0,355	-0,127	-0,029	+0,022	+0,052	-0,152	+0,021	

Legenda 1 = Bílá nemoc  
2 = Filosofská historie  
3 = Nápadníci trůnu  
4 = Drahomíra  
5 = Ideální manžel  
6 = Ach, ta léta bláznivá  
7 = Hon na čarodějnice  
8 = Snílci  
9 = Jedna z nás je vrah  
10 = Kat a blázen

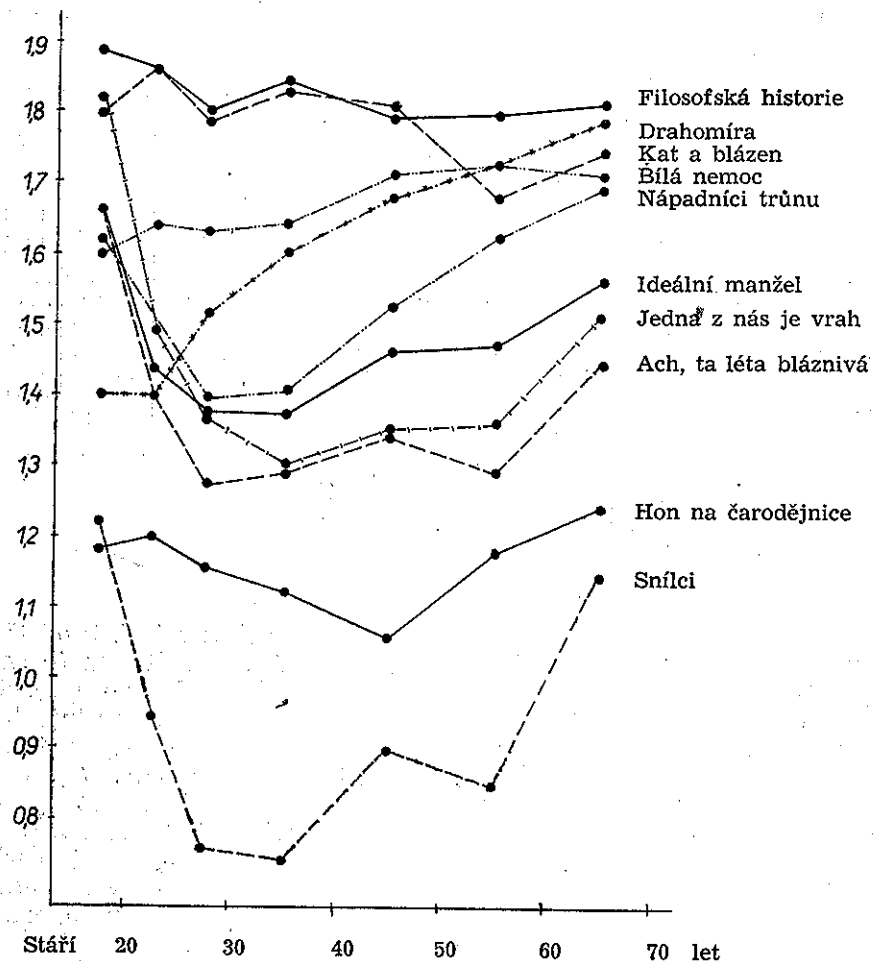
Především je tu nápadné zvýšení počtu negativních korelací. Proti třem negativně korelujícím pářům v matici hodnocení všech diváků (srovnej tabulku 5) nacházíme v obdobné matici u vybraného podsouboru vysokoškoláků třináct negativních korelací! Nejčastěji negativně koreluje hodnocení jiných her s Drahomírou; tato hra však má zároveň nejvyšší pozitivní korelaci v celé matici, a sice s Nápadníky trůnu ( $r = +0,577$ ). Tento pár také tvoří detrit, na který se neváže žádná další hra. Pro vysokoškoláky je vůbec charakteristické rozložení souvislostí do více menších shluků, tedy výrazněji diferencující hodnocení, bohatší škála vyhraněných vkusů. Stanovíme-li práh respektované souvislosti na hladině významnosti  $\chi^2$  na  $p = < .001$ , pak se nám matice rozpadá na pět skupin, na tři detrity a dvě nezávislé jednotky. Srovnej graf 6, str. 145.

### Shrnutí a závěry

Ve zkoumaném publiku i v posuzovaném repertoáru jsme zjistili poměrně značnou homogenitu v obou zkoumaných dimenzích: 1. Ti, kdož hodnotili vysoko jednu hru, hodnotili také (až na výjimky) pravděpodobně i ostatní hry a naopak ti, kdož hodnotili nízko, hodnotili nízko všeobecně; 2. pokud se jistá hra líbila, líbila se všem (až na výjimky), pokud se nelíbila, nelíbila se všeobecně. K shodnému hodnocení všech her všemi diváky, které se projevilo jako trend, má ovšem dosažený následek ještě

značně daleko. Především můžeme konstatovat rozdíl v úspěšnosti jednotlivých her. Vedle početného středu se z repertoáru vydělily tři velmi úspěšné hry (Filosofská historie, Kat a blázen, Bílá nemoc) a jedna hra vysloveně neúspěšná (Snílci). Nejúspěšnější hry se vyznačují tím, že jsou

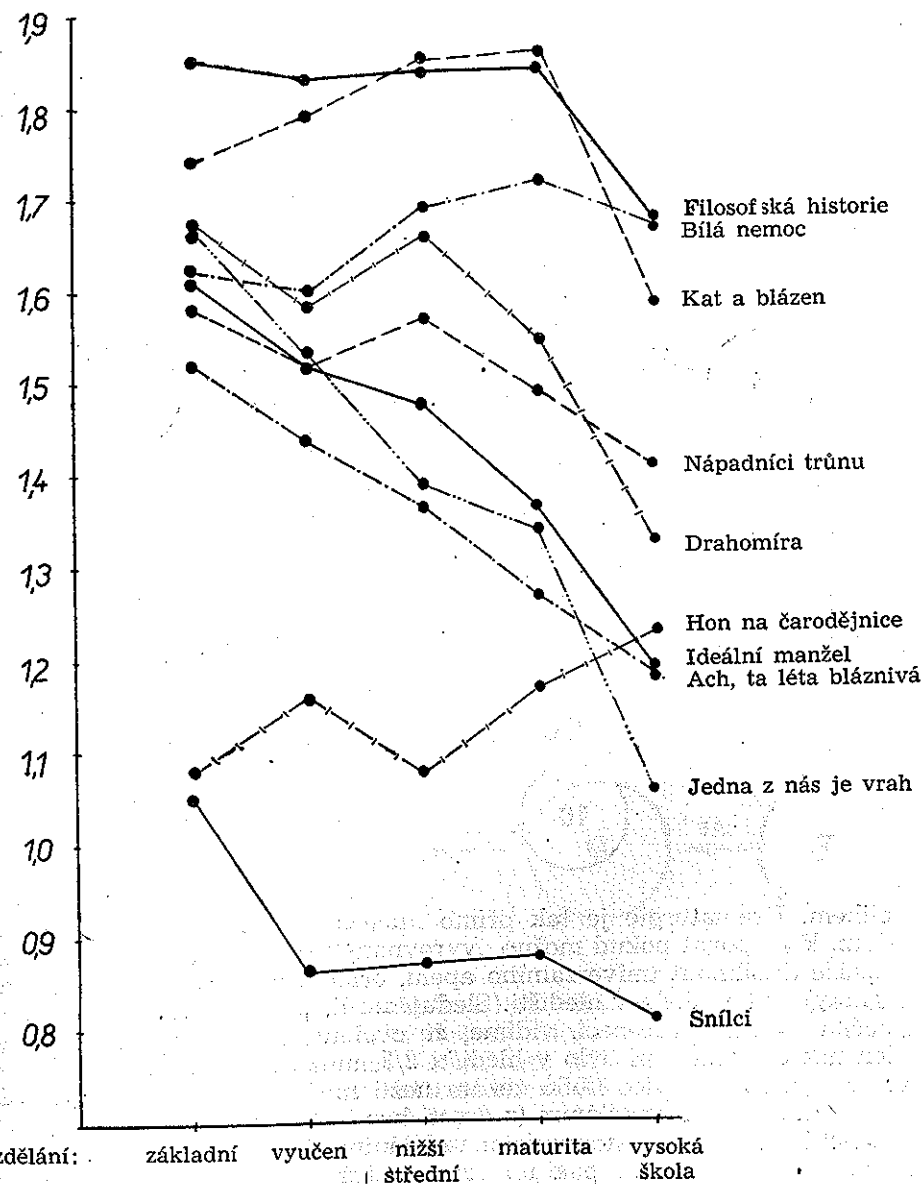
GRAF 3 Hodnocení repertoáru podle věku



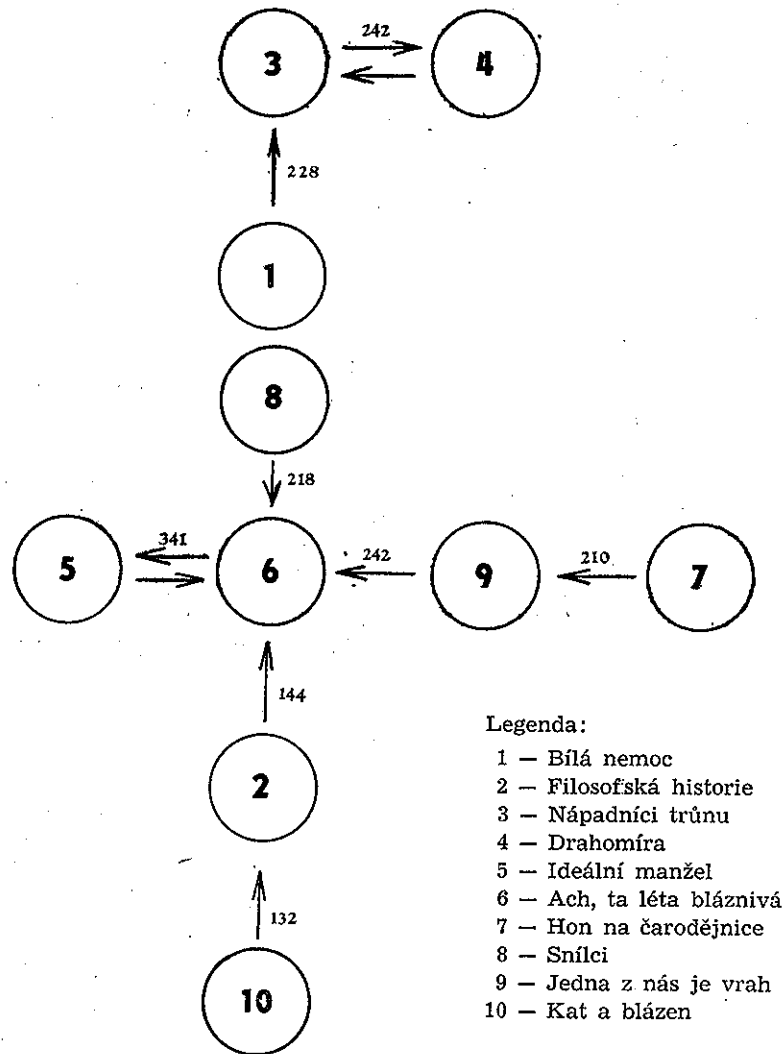
oceňovány velmi shodně ve všech skupinách publika. Rozdílné názory jsou spíše na hry „středu“. Zdá se, že se tu potvrzuje stará pravda, že úspěšná dramaturgie oblastního (nemetropolitního) divadla závisí zejména na tom, jak dalece se podaří najít takové hry, které by akceptoval jak městský lékař, tak babička z venkova. Předkládaný rozbor naznačuje, že tlak na hledání nejnižšího společného jmenovatele působí na dramaturgii ze dvou směrů: Pramení jednak ze skutečnosti, že „lidová“ část publika, v hledišti našeho divadla poměrně početně zastoupená (61 % diváků se

základním nebo nižším středním vzděláním, 53 % diváků z venkova) tenduje k zaujetí málo rozlišujícího postoje k celému repertoáru. Toto publikum by podvědomě rádo na repertoáru vzájemně si podobné hry, aby mohlo repertoár jako celek přijmout (nebo zamítnout). Druhý tlak, který působí ještě neúprosněji, je dán skutečností, že vysoký podíl sedadel je abonován na celou sezónu. Nedá se tedy počítat pro různé hry s různým

GRAF 4 Hodnocení repertoáru podle vzdělání

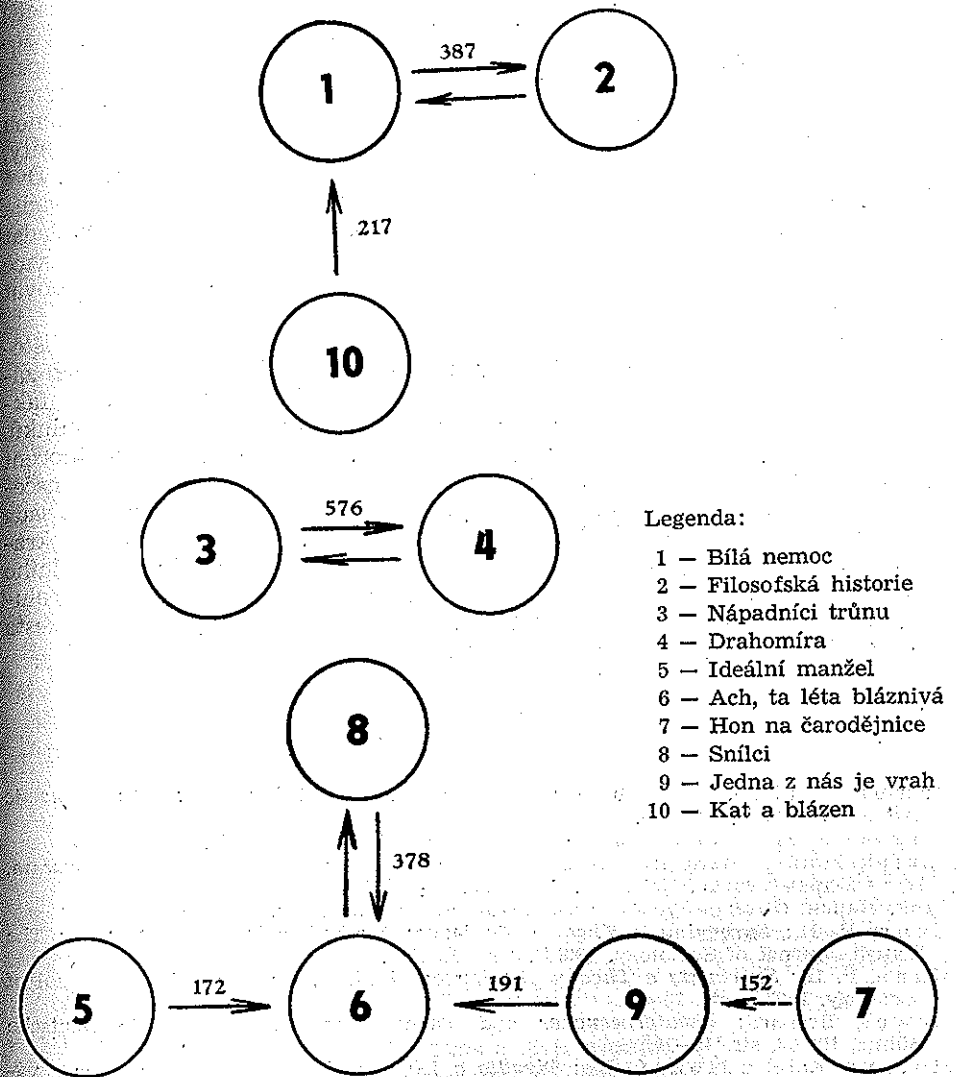


GRAF 5



publikem. Dramaturgie je tak přímo nucena hledat hry s univerzálním apelem, koncipovat pokud možno „vyrovnaný“ repertoár. Tam, kde prostě nedokáže dosáhnout univerzálního apelu, orientuje se (ať vědomky či nevědomky) podle většin v hledišti. Sledujeme-li, kam v takových případech zaměřila vyznění inscenací, vidíme, že zvolený repertoár byl úspěšnější u žen než u mužů (žen bylo v hledišti 2/3, mužů 1/3; z deseti uváděných her se všech deset více líbilo ženám nežli mužům) a u diváků s nižším spíše nežli s vyšším vzděláním (z deseti her šest s přibývajícím vzděláním v ocenění klesá, tři se stoupajícím vzděláním získávají – ale jen do maturity, u vysokoškoláků pak už prudce ztrácejí, a jenom jedna hra je

GRAF 6



relativně nejvýše hodnocena vysokoškoláky). Ideálně univerzálního apelu se podařilo dosáhnout u Filosofické historie: líbila se nejvíce jak divákům pod devatenáct, tak divákům nad šedesát let, jak divákům se základním, tak divákům s vysokoškolským vzděláním, zemědělcům, administrativním pracovníkům, dělníkům, zkrátka všem.

Hledání univerzálního apelu ovšem není jediná možná cesta. Dramaturgie může zvolit i jinou strategii. Může postavit repertoár naopak na



vzájemně odlišných, vyhraněně zaměřených inscenací, a koncipovat sezónu s vědomím, že každá inscenace bude mít jiné obecnostvo. Podobný přepych si zkoumané divadlo dovolilo jenom u dvou inscenací z deseti: Hon na čarodějnice byl orientován zřetelně na inteligenci a propadl zejména mezi zemědělci, tylovská inscenace naopak uspěla právě naopak u venkovského publika (a u starších diváků), propadla u mládeže a u vysokoškoláků. Snílci znamenali zřejmě neúspěšný pokus o hru zaměřenou na mladé lidi v publiku; byli relativně nejvládněji hodnoceni studenty, byli však odmítnuti nejen vyššími věkovými kategoriemi, ale i uční. Dvě úspěšně specializované hry však byly v repertoáru zkoumaného divadla spíše výjimkou. Jenom metropolitní divadlo, které může předpokládat větší výměnu publika v hledišti a které má také zpravidla v hledišti více vzdělanců s diferencovanějšími požadavky, si *snad* může dovolit budovat repertoár tak, aby každá hra byla výrazněji jiná než ostatní.

Nezodpovězeny (nepoloženy) zůstávají otázky po příčinách zjištěného relativního úspěchu či neúspěchu jednotlivých her, po příčinách závislosti tohoto úspěchu na sociálních znacích jisté části publika, po faktorech, jež determinují sdružování her do vzájemně vztahovaných shluků. Taková analýza příčin by musela vzít v úvahu i druhý pól hodnocení *divák* — *inscenace* a věnovat pozornost faktorům v inscenaci samé: inscenovanému dramatu, hereckému obsazení, režii, výpravě inscenace atd., sada v úvahu přicházejících faktorů je tu velmi široká. To už zřetelně překračuje nejen hranice této stati, ale zejména hranice sociologie divadelního publika. Nastoupená cesta však naznačuje, že se tu otevírá potřeba spolupráce divadelního teoretika a sociologa — s velkou pravděpodobností cesta pro velmi cenné výsledky takového mezioborového přístupu.

#### LITERATURA

- Baumol, William, J. a Bowen, William, C.: *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York 1966.  
 Дмитриевский, Витолд: *Зритель в таблицах*, Театр 1968/10, стр. 77—85.  
 Дмитриевский, Витолд: *Социологические исследования театрального зрителя*, Театр и драматургия, 1967, стр. 146—169.  
 Каск, Карин: *О структуре эстонской театральной публики*, Москва 1970.  
 Mann, P. H.: *Surveying a Theatre Audience: Methodological Problems*, in: *The British Journal of Sociology*, 1966/4, стр. 380—387.  
 Mann, P. H.: *Surveying a Theatre Audience: Findings*, in: *The British Journal of Sociology*, 1967/1, стр. 15—90.  
 Mewes, Bernard: *Theaterbesucher und Theaterinteressenten*, in: *Die Deutsche Bühne*, 1965/3, стр. 45—49.  
 Morava, Karel a Možný, Ivo: *Divadlo a jeho veřejnost*, závěrečná zpráva z výzkumu, strojopis 137 stran, Brno 1969.  
 Swedner, Harald a Yague, Dámaso: *Teaterpublikundersökningar — en kommenterad översikt*. Lund 1969.

RADISLAV HOŠEK

## ARISTOFANÉS A SYNESIOS Z KYRÉNY

Jako každá divadelní hra podléhaly i Aristofanovy komedie nemilosrdnému soudu času. Jejich politický, anebo aspoň krajně aktuální obsah, činil je všechny pro pozdější generace nesrozumitelnými. Jakousi výjimku tvořil z dochovaných her nejmladší *Plútos*, už Aristofanem koncipovaný odlišně od dřívější tvorby, a také *Oblaka* a *Záby*, jejichž humor zůstal stále přístupný obecnému pochopení proto, že v nich vystupovali sofisté, Sókratés, Eurípidés a Aischylos. Přestože hry zmizely z jeviště, jejich jazyk, bohatý jako u žádného jiného starořeckého autora, jim nedal zaniknout jako literárnímu dílu. Jemu se ve své prázdní věnoval zasvěcený filolog i prostý ctitel řecké vzdělanosti.

Pravda, Aristofanés nevítežil vždy, a zejména nikoli v dobách, kdy se vyzdvihovala pevná životní morálka. Tehdy vítězil jeho helénistický nástupce Menandros, protože jeho typové postavy lidských vlastností, více se blížíci člověku, zatlačily syrové lidové figurky Aristofanových Athén. Takto vítězí Menandros nad Aristofanem i ve spisu dochovaném pod Plútarchovým jménem v *Moralích* s názvem *Porovnání Aristofana s Menandrem* (řec. synkrisis, lat. comparatio).

To, co bylo cizí moralizujícím filosofům platónského a stoického ražení, bylo pro římské básníky východiskem pro společenskou satiru. Zatímco Plautus a Terentius vycházeli z Menandra, Difila, Filemóna a jiných helénistických básníků, Římané nejpozději od 1. století př. n. l. hledali pro svoji satiru — ať už vznikla z jakýchkoli začátků — látku u básníků staré attické komedie. Svědectví Horatiovo (Serm. I 4, 1 n.) nemůžeme považovat v žádném případě za básnickou fikci:

*Básníci Eupolis, Kratinos a Aristofanés  
 také i jiní — komedie stará jich všech je dílem —  
 kdykoliv našlo se k vypsání vhodné čím darebný zloděj,  
 smilník či úkladný vrah nebo kdokoliv jiný kdy proslul,  
 tohleto s velikou volností oni vždy zaznamenali.  
 Na tom je závislý celý Lucilius...*

Nový zájem o Aristofana se objevil zhruba na počátku 1. století n. l., kdy se v Řecku obnovil atticismus, návrat ke starým attickým vzorům. Takto oživený Aristofanés nevzkročil na divadelní scénu, nýbrž zůstal předmětem obdivu v oblasti rétoriky (Quintilianus) a filosofie (Plú-