

nutí před-
de je tato
ch všemi,
v liberál-
člověka,
svoboda
omí? Ne-
j sekulár-
ta se k to-
cí? Která
které lze
lská i svě-
se *našeho*

vismu, ro-
ření s Na-
us doufá,
omantiky.
ozhodným
ničí, sám
axe je ro-
ý způsob,
vé reality,
ukce dějin
i vnitřním
střízlivém
s i lidstvo.
št na svou
o, že v dě-
imec toho,
h objektiv-
nost, je ro-
materialis-
vyhýbající
m extrém-
jíjící z ne-

pravosti. Nic tedy nepomůže, budeme-li s pozitivismem pro-
hlašovat za romantiku právě každé stanovisko, které se hlásí
k absolutní pravdě jako k něčemu lidsky dosažitelnému. Právě
relativní objektivní pravda je v této perspektivě typickým pří-
padem vyhýbání, a diletantská bezstarostnost některých pozi-
tivistů jako Renan, mělké epikurejství typu Anatola France
apod. ukazuje v nich zvláštní spřízněnce romantického „nad-
vřavou“ skoró s tímž pojetím ironie. To vše by vysvětlovalo
dále persistenci romantických *nálad*, romantických *motivů*,
romantických *směrů* a *hnutí* po celé minulé i nynější století.
Autoři, díla, osobnosti z určitého hlediska pozitivní a stojící

v realitě, nazíráni odjinud, mohou se *jevit* romanticky; mohou
též sami projevovat romantické nálady, podléhat jim chvilko-
vě, procházet jimi, bojovat s nimi. Ale hlavně — možná, je-li
romantismus skutečně tou krizí moderního vědomí, kterému
se stává kolektivně, hromadně a pro sebe (nejen *pro nás* filoso-
fující) zjevným, že realita neexistuje sama o sobě, nýbrž že
má podstatně smysl vztahnosti k životu — pak je tu obava, že
z „romantismu“ hned tak nevyjdeme, přestože jednotlivé
jeho podoby zastarávají, jsou prohlíženy jako masky rozpačité
subjektivity, která se nedovede rozhodnout, protože realita,
dříve pasívně daná, se jí stala problémem.

úvaha o pojmu styl

ADOLF SCHERL

V našem století se divadelníci již několikrát se zdarem po-
kusili objevovat nové příbuznosti současných divadelních
snah s uzavřenými slohovými epochami minulosti. Tak psal
již Zdeněk Kalista na téma *Barokní tradice v našem divadle novo-
dobém*, tak navazoval E. F. Burian ve svých máchovských in-
scenacích na tradici romantickou, v tomto případě ovšem na
jednu její divadelně dosud nerealizovanou linii. Takové vědo-
mé ožívování starších divadelních slohů není v české tradici
ovšem specialitou moderní doby. Již české barokní divadlo
lidové oživovalo záměrně gotickou tradici a historismus druhé
poloviny devatenáctého století alespoň koketoval s tradicí
renesancní. Zdá se však, že v moderním divadle má tento jev

své zvláštní příčiny, zejména souvisí se zákonitou mnohostí
a rozrůzněností stylů v dnešním scénickém umění. V každém
případě tento jev láká teoretika k zamyšlení, a to i nad samým
pojmem stylu, který v současném divadelněvědném slovníku
žije stále trochu na úvěr, bez uspokojivé definice. Proto snad
nebude nevhodné přispět do čísla, věnovaného další kapitole
z této problematiky, úvahou o některých obecných otázkách
pojmu styl, jakož i o tomto pozoruhodném fenoménu dalšího
života uzavřených stylových formací.

Dobovým stylem divadla míníme obecnost jistého systému
vzájemně se podmiňujících strukturálních zvláštností u umě-

leckých děl jednoho historického období. Do dějin umění tento pojem zavedl již v 18. století Johann Joachim Winckelmann, od jehož dob se o existenci fenoménu stylového vývoje umění vážně nepochybovalo. Dnešní vleklá krize pojmu styl vznikla v podstatě z neřešených obtíží, které přináší jednak aplikace tohoto pojmu na daleko bohatší a rozrůzněnější materiál, který dnes máme k dispozici, jednak jeho konfrontace s marxistickým pojetím vývoje jako střetávání protikladných tendencí v jediné společenské i umělecké struktuře. Pokusím se v dalších odstavcích poukázat na některé nutné korektury v pojetí pojmu stylu při jeho divadelně historické aplikaci. První nutností je tu podle mého názoru ujasnit si funkci slohu v sémantické výstavbě divadla. Durdíkovské pojetí slohu jako pouhé příbuznosti forem, jako souboru pravidel formální jednoty, soustřeďuje pozornost na jednu stránku slohu a na jednu jeho funkci — zajišťovat estetické působení díla. V podstatě však nedovoluje pokročit nad pouhý popis systému výrazových prostředků. Dnes se má již obecně zato, že styl není pouhý rezultat úsilí o esteticky působivou jednotu, ale že tato záměrná organizace všech složek umělecké struktury má také jistou úlohu sémantickou. V oboru divadla patří tento poznatek dnes k běžné výzbroji každého divadelního kritika. Rozbor této sémantické úlohy uměleckého slohu je dnes jedním z naléhavých úkolů teorie. Pochopitelně lze tuto otázku schůdněji řešit na materiálu menší skupiny příbuzných děl než v souvislosti s problémem epochálních slohů. Zejména na poli literárněvědné stylistiky se nyní na ní hodně pracuje. Na posledním slavistickém kongresu dotkl se tohoto problému zásadněji ve svém diskusním příspěvku Miroslav Červenka. Vyslovil zde tezi, že styl je znakem svého druhu, svědčícím např. o zorném úhlu subjektu díla, o podmínkách komunikace s vnímatelem apod.

6 Tuto tezi bylo možno vyslovit díky celé řadě důkazů aktivní sémantické úlohy uměleckého stylu, které najdeme v Mukařovského *Kapitolách z české poetiky*, zejména v komplexu studií o Máchovi a Karlu Čapkově. Tyto studie kladou si za cíl vy-

stižení základního sémantického principu děl zkoumaných autorů, pro který tehdy Mukařovský razil termín „sémantické gesto“. V sémantickém gestu je formulován základní princip jak formální, tak významové výstavby díla nebo skupiny děl. Sémantické gesto je tak zároveň zákonitostí uměleckého stylu a jeho určení je závěrečným cílem každé stylové analýzy.

Mukařovský projektoval již v době, kdy psal své studie o Máchovi a Čapkově, využití tohoto pojmu i pro souhrnné rozbor rozsáhlejších oblastí literatury, dokonce i celých vývojových period. „Konečným cílem tohoto postupu, podaří-li se jím 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 noetických souvislostech. Za dobrý příklad takové analýzy pokládám například Svejkovského rozbor stylové proměny liturgického divadla v českých zemích na přelomu 13. a 14. století v *Dějínách českého divadla I*, kde je význam takové jemné stylové analýzy zvlášť zřejmý, protože ve vývoji divadla se tu obrátí hluboká světonázorová proměna, přestože tematika a dokonce i značná část textů středověkého divadla setrvala tu z dřívějšíka.

V tomto smyslu je třeba podle mého názoru obohatit pojem stylu ve srovnání s oním vymezením, které se styl snaží přísně oddělit od „obsahu“ díla, i když mnozí jeho zastánci — např. Heinrich Wölfflin v díle *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* — na druhé straně význam tzv. obsahových prvků nijak nepopírají. Přísně deskriptivní pojetí stylu prosazují dnes také někteří z badatelů, kteří se zabývají aplikací teorie informací na umění. Obvyklý postup argumentace těchto stoupenců ryze „syntaktického“ pojetí stylu bývá pravidelně zhruba tento: Ony elementy formy uměleckého díla, které vyznačují jeho příslušnost k určitému stylu, jsou nutně elementy společně větší skupině děl, a proto ve srovnání s originálními prvky díla

relativně banální, a tedy ve smyslu teorie informací redundantní. Jejich podíl na přenosu informace je zanedbatelný, a proto styl není sémanticky relevantní složkou díla, v sémantickém ohledu je jeho úloha toliko omezující. Proti této zdánlivě zcela logické argumentaci bylo ovšem právem namítnuto, že takovéto chápání redundance jako prosté nadbytečnosti neodpovídá ani obecným základům teorie informací, ani specifické povaze umění. Navíc bylo například Sychrovými výzkumy (v knize *Nové cesty hudby*) dokázáno, že signifikantní pro styl určité skupiny děl nejsou ani tak elementy s absolutně největší četností, jako elementy s četností výrazně odchylnou v poměru k nadřazenému systému, na jehož pozadí je zkoumaná skupina vnímána. Tyto odchylky četností jsou však nejen stylově charakteristické, ale i funkčně a významově relevantní. Bylo by k tomu možno ještě dodat, že v konkrétním historickém vývoji vstupuje každý umělecký směr svou stylovou stránkou do protikladu k starším (případně paralelním) stylovým vrstvám, takže kritizovaná argumentace se ukazuje být založena na zcela fiktivních předpokladech.

V souvislosti s kritikou zmíněného popisného, výlučně „syntaktického“ pojetí slohu je třeba se ovšem zamyslet nad souvislostí stylu a tzv. techniky v nejširším smyslu, v našem případě tedy včetně vnějších podmínek provozování divadla. Na jedné straně je už právě z předcházejícího výkladu jasné, že souvislost stylu s technikou není jediná podstatná souvislost stylu. Zcela jistě není možno styl beze zbytku vysvětlit dobovou technikou. Připomeňme zde, že v prvních, průkopnických dobách vytváření teatrologie jako samostatného oboru k tomu leckdy bylo možno konstatovat jistý sklon, tak např. když Albert Köster v článku *Ziele der Theaterforschung* (Euphorion 24, 1922, 484–507) hodlal odvozovat od jevištních forem nejen stavbu dramatu, ale málem i jeho dobový obsah. Ale důvod, proč zde otázku techniky připomínám, není ten, že bych chtěl varovat před jejím přeceňováním. Nedochozí k němu dnes rozhodně ani v naší divadelní teorii, ani v praxi. Pokud jde o praxi, svědčí o tom stav našich divadelních budov, pokud jde o teorii,

obecné uznání zásadní podřízenosti jevištní techniky uměleckému záměru divadelního představení.

Připomínám zde otázku souvztažnosti stylu a techniky spíš proto, abych zdůraznil, že stav techniky a podmínek vnějšího provozu divadla nelze historicky vysvětlovat jako pouhý výsledek ideově uměleckých nároků společnosti na divadelní umění. Např. je zcela zřejmé, že celá řada osobitostí starořeckého stylu vyplývala z technických daností antického divadelního prostoru. Stejně tak nelze popřít souvislost mezi některými zvláštnostmi ve stavbě textu českých školských her 16. století a amatérským způsobem jejich provozování. V teorii takových uměleckých odvětví jako architektura nebo hudba je tento vztah mezi stylem a technikou již dlouho uznáván a zkoumán a je tam již jistou samozřejmostí. V architektuře zavinilo právě ideologicky podmíněné zanedbávání tohoto vztahu, jak víme, některé odpudivé rysy sovětské architektury kolem poloviny tohoto století.

Z částečného podmínění stylu technikou plyne ovšem důležitý závěr. Je-li styl zčásti závislý na technice, nelze jej beze zbytku vysvětlovat z jeho světonázorového a estetického podmínění, ale je třeba přihlížet i k dalším danostem. Vedle techniky je to velmi pravděpodobně i dobový stav základních funkcí lidské psychiky, způsob smyslového vnímání skutečnosti, způsob prožívání časového plynutí apod. Na tomto poli je ovšem naše znalost věcí, zejména u nás v Československu, dosud velice malá, i když se výzkumy v tomto směru začínají podnikat.

Zábranou v průzkumu těchto souvislostí byla bezpochyby ona koncepce uměleckého stylu, která má původ v duchovně orientované historii literatury a umění a podle které styl je formou obsahu uměleckého díla, formou, která je s obsahem neodlučitelně spjata a je jím kauzálně podmíněna.

Takové pojetí je dnes stále ještě velice rozšířeno, mimo jiné i v marxistické uměnovědě. Našlo proto také svůj výraz i v heslu „Stil“ ve *Velké sovětské encyklopedii*: „Styl v umění je historicky vzniklá obecnost způsobu výstavby uměleckého obrazu, uměleckých postupů a výrazových prostředků, pod-

míněná jednotou ideového společensko-historického obsahu.“ Kámen úrazu je ovšem v tom, že taková jednotu ideového obsahu v rámci jednoho historického stylu je pouhou fikcí. Pod střechou společného stylu se zcela pravidelně nacházejí směry, které se svým ideovým obsahem nejen liší, ale jsou po stránce obsahu v některých případech i třídně protikladné. K tomuto názoru došel nutně každý badatel, který podnikl marxistickou analýzu materiálu vyzbrojen tímto duchovědným pojmem stylu. Uvedu např. sovětského literárního historika Vladimíra Romanoviče Griba, který se v řadě studií podrobně zabýval osobností Lessingovou a Lessingovým vztahem ke klasicismu.¹ Grib tu zcela přesvědčivě ukazuje, že Lessingův boj proti klasicismu, který byl vysloveně ideologickým bojem 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 osvěcenským klasicismem 18. století, říká Grib, existuje formální shoda. „Avšak shodné rysy mají v obou příkladech protikladnou roli. Tak je tomu například s podstatnou zvláštností klasicismu, s abstraktní typizací „míry“, opomíjející individuální rysy člověka. Jestliže v klasicismu 17. stol. byla tato tendence namířena nejen proti šlechtické zvláštnosti buržoazní osobnosti v zájmu absolutismu, pak v buržoazně demokratickém klasicismu nabývá významu opačného, má potlačovat egoistické zájmy buržoazie ve jménu všetřídních 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 jsou prubířským kamenem správného přístupu k otázce stylu především dvě historická období. Jednak je to barokní perioda. V ní koexistuje řada divadelních proudů, které se liší jak svými sociálními a třídními ko-

¹ První z těchto studií, *Lessing a jeho „Laokoon“* z r. 1933, vyšla u nás již r. 1946 ve slovenštině jako předmluva k tehdejšímu slovenskému vydání *Laokoonu*, r. 1966 vydala pak J. Táborská jeho dvoustředstránkovou studii *Život a dílo G. E. Lessinga* ve sborníku *Gribových prací*, nazvaném *Drama, román a epochy*.

řeny, tak svým ideovým zaměřením, ale tvoří přitom vyšší stylovou jednotu (i když naprosto nechci 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. Za druhé je to období romantismu, v jehož znamení probíhal složitý a rozporuplný vývoj českého divadla bezmála po celé devatenácté století. Jak lze tyto skutečnosti sladit s představou, že základem jednoty stylu je jednotu ideového obsahu? Přívrženci 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 do- stávají ovšem potom se skutečností do rozporu znovu, protože hluboká souvislost např. jednotlivých „baroků“ — 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 tuto problematiku může pomoci řešit diskuse, která se nyní rozvíjí kolem otázek sémantického gesta v české literární vědě. Jedním ze sporných bodů je v této diskusi otázka, nakolik je sémantické gesto obsahově specifikovatelné a určité. Dotkl se jí ve studii *K pojetí sémantického gesta* Milan Jankovič v časopise *Česká literatura* (13, 1965, 319–326). Jan Mukařovský se ve svém příspěvku *K otázce individuálního slohu v literatuře* pro IV. mezinárodní sjezd slavistů v Moskvě roku 1958 pokusil revidovat své někdejší pojetí sémantického gesta 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 tomuto námětu vrátil s cílem rehabilitovat pojem sémantického gesta 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 rozborů — postihnout nejen ideovou, ale především estetickou hodnotu uměleckého díla.

Řekli jsme výše, že zjistit sémantické gesto znamená zjistit hlavní utvářející princip stylu. Proto je otázka stupně významové určitosti sémantického gesta pro pojetí stylu přímo kardinální. Ačkoli diskusi o této otázce nepovažuji ještě za konečnou, přece jen Jankovičovy závěry ve zmíněné stati stačí k tomu, aby otráslы 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 duchovědná koncepce slohu. Jako pracovní hypotéza, která se — mimochodem — vcelku osvědčila při dosavadní práci na akademických *Dějínách českého divadla*, rýsuje se zatím asi takové řešení:

Styl je ovšem vázán na některé prvky světového názoru, zejména na ony, které bývají označovány za tzv. noetickou bázi, tj. spontánní způsob, jakým se člověk určité doby (a sociální skupiny) staví ke skutečnosti, jakým způsobem chápe zejména čas, prostor, realitu, smysl lidského života, aniž tyto postoje musí být zformulovány v ideologický nebo dokonce ve filosofický systém. Přitom však styl není světovým názorem složkou obsahu uměleckého díla podmíněn ani výhradně (podmiňují jej totiž i jiné faktory), ani tak pevně, aby nemohl ožít ve spojitosti se světovým názorem jiným, nejednou dokonce protikladným. Patrně právě tato okolnost umožňuje dokonce relativní stabilitu slohů i jejich obecnost.

Tuto významovou aktivitu, ale přitom jistou významovou neuzavřenost slohového systému bylo by možno demonstrovat na kterékoli slohové kategorii z oblasti vývoje evropského divadla. Proč se například dosud nikomu nepodařilo podat uspokojivé vymezení pojmu evropského romantického divadla? Takové vymezení, které by zahrnovalo jak stylovou charakteris-

tiku romantického divadla, tak jeho — alespoň rámcové — společensko-historické zařazení? Zřejmě proto, že pokus o takové vymezení musil vždy ztroskotat na ideové rozrůzněnosti této velké a složité epochy divadelních dějin, na faktu, že v ní koexistovaly proudy vzájemně ideově zcela protichůdné. Slohová jednota této epochy zůstávala však přitom vždy nade vše pochybnost; již po zběžném seznámení s dobovou divadelní ikonografií je zcela evidentní.

Základním objektivně zjistitelným rysem romantické divadelní struktury je dominance herce-protagonisty. On se tu stává svorníkem celého představení — ostatní divadelní složky jsou uzpůsobeny tak, aby se mohl plně uplatnit. Autor, případně skladatel mu připravuje roli s jejími vrcholnými místy, tirádami či áriemi, režisér kolem něho aranžuje ansámbly, dokonce i výtvarná složka zůstává zčásti v jeho rukou (kostým, póza). Ale romantické herectví, ono umění dojímat zpodoběním hrdinů a hrdinek a odhalovat černé duše zlosynů, bylo herectvím výjimečných citů a vášní. Toto herectví bylo proto plně závislé na hodnotách dramatických textů. Romantické divadlo uplatňuje nový typ dramatické literatury, jejíž nejjobecnější smysl záležel v tom, vyslovit se o skutečnosti nikoli jejím zobrazením, ale subjektivním zdůrazněním touhy lidského srdce, která byla v mnohém protipólem existující skutečnosti. To se obráží nejrůznějšími způsoby v tematice: jednou v jednostranné oblibě historických látek, po druhé ve volbě exotického prostředí, obydleného „přírodními“ lidmi, po třetí v námětech snových — ať jde o sny krásné nebo zlé —, jindy ve výběru postav jedinců vyvržených ze společnosti atd. Romantické herectví vypěstovalo si schopnost strhujícího podání tohoto antitetického pocitu, s celým dobře známým aparátem klenu- tých intonačních útvarů v přednesu, teatrálních gest paží a rampových póz.

Tento styl nebyl tedy pouhou teatrální formou, lhostejnou k obsahu divadelní hry. Zároveň by však bylo obtížné konkretizovat sémantickou intenci romantického stylu blíže. Ideologicky nabývala totiž zmíněná antiteze nejrůznějších obsahů —

...idealizace feudalismu přes patriarchalismus až k buržoaznímu individualismu nebo k plamenné výzvě k boji za občanskou svobodu. Romantici hrdinové byli jednou osamělými anokratickými dušemi uprostřed davu, který je nechápal, jenž se vyžíval hravě o svůj osud na vlastní pěst, ale bývali to i vůdci, vzbouřenci a bojovníci proti tyranům. Zdá se však, že tyto ideologické rozdíly byly něčím méně podstatným ve srovnání se samotným romantickým zdůrazněním práva na subjektivní hodnocení skutečnosti a na vášnivou a neovzdanou proklamaci lidských citů a tužeb. Když si ve Fricových *Právních představech* o maděné hráček předbrázňových bouřliváků na první romantické opery na pražské scéně, předkládáme si to zcela jasné. Nerozhodovalo, byla-li na repertoaru Aubertova *Věrná z Portici* nebo Flotowova *Marta*; sříhovala sama romantická a rozšířená kanonizace a její pěvecké podání. Můžeme tedy s jistotou naše pojetí pojmu stylu v divadelních dělech co nejvíce tezi: Styl – jako obecnost jistého systému vzájemně se podmínujících strukturálních zvláštností v uměleckých dílech jednoho historického období – není pouhým souborem pravidel formálních a obsahových, ale i pouhým souborem technických daností. Je to určitá složitá semantická výstavba divadla. Semantická pojetí jako složitá však ne počívá v jednoznačné ideologické podstatě, nýbrž jak se domnívá duchovědná škola. Styl souvisí sice některými svými stránkami s dobovou notickou bází, ale není s ní spojen beze zbytku. V zásadě je nástrojem nikoli ideolo-

gického, ale estetického zmezení, ani v materiálu, jeho semantická funkce má povahu intence, přímou nebo i zkoumanou konkrétní realizaci. V tomto smyslu je každý dobový styl zároveň jednotný i rozrušený. Zbývá nám položit si otázku, jak je tomu v divadelním stylu, který dožil svou historickou roli. Nuže, máme-li na mysli styl jako penifikovaný systém výrazových prostředků, pak bezpochyby odumírá. V divadle není možné to, co je zcela běžné např. v hudební reprodukci, totiž tzv. stylové provedení děl minulosti. Není to možné proto, že neoddelitelnou součástí divadelního představení je jeho publikum a to lze rekonstruovat jenom teoreticky. Pro dnešní publikum by se každé původní stylové provedení díla minulosti stalo co spso divadlem na divadle, tedy něčím stylově jiným než bylo dílo původní. Proto dnes žije např. slavná tradice polského romantického divadla už jen ve formě parodií, takto parodoval romantický divadelní styl např. kabaret *Syrena* nebo polské inscenace *Mrožkovy Krocany*. Máme-li však na mysli semantickou intenci stylu, máme naopak co činit s fenoménem pevně vrostlým do divadelní tradice a selháním za vhodných podmínek znovu žít. To dokazují jak Burianovy machovské inscenace z třicátých let, kdy sblížení moderního divadla s romantismem zprostředkovala především aktivita surrealismu, tak nedávná Plachonova inscenace *Tři mušketéři*, v níž humanitní komediální travestie romantického námětu navzdory všemu nepřekývala zcela jeho původní podstatu.

mu individualismu nebo i k plamenné výzvě a bojovnosti
ské svobody. Romantičtí hrdinové byli jednou osamělými
aristokratickými dušemi uprostřed davu, který je nechápal,
jindy vyvrženci, hrajícími o svůj osud na vlastní pěst, ale bývali
to i vůdci vzbouřenců a bojovníci proti tyranům.

Zdá se však, že tyto ideologické rozdíly byly něčím méně pod-
statným ve srovnání se samotným romantickým zdůrazněním
práva na subjektivní hodnocení skutečnosti a na vášnivou
a nespoutanou proklamaci lidských citů a tužeb. Když si ve
Fričových *Pamětech* přečteme o nadšené reakci předbřezno-
vých bouřliváků na první romantické opery na pražské scéně,
uvědomíme si to zcela jasně. Nerozhodovalo, byla-li na reper-
toáru Auberova *Němá z Portici* nebo Flotowova *Marta*; strho-
vala sama romantická ariózní kantiléna a její pěvecké podání.
Můžeme tedy shrnouti naše pojetí pojmu stylu v divadelních
dějinách do těchto tezí:

Styl — jako obecnost jistého systému vzájemně se podmiňují-
cích strukturálních zvláštností u uměleckých děl jednoho his-
torického období — není pouhým souborem pravidel formální
jednoty díla ani pouhým souborem technických daností. Je to
aktivní složka sémantické výstavby divadla. Sémantická po-
tence této složky však nespočívá v jednoznačné ideologické
podmíněnosti, jak se domnívá duchovědná škola. Styl souvisí
sice některými svými stránkami s dobovou noetickou bází, ale
není jí určen beze zbytku. V zásadě je nástrojem nikoli ideolo-

konkrétní realizaci. V tomto smyslu je každý
roven jednotný i rozrůzněný.

Zbývá nám položit si otázku, jak je tomu s divadelním stylem,
který dožil svou historickou roli. Nuže, máme-li na mysli sloh
jako petrifikovaný systém výrazových prostředků, pak bezpo-
chyby odumírá. V divadle není možné to, co je zcela běžné
např. v hudební reprodukci, totiž tzv. stylové provedení děl
minulosti. Není to možné proto, že neoddělitelnou součástí
divadelního představení je jeho publikum a to lze rekonstruo-
vat jenom teoreticky. Pro dnešní publikum by se každé přísné
stylové provedení díla minulosti stalo eo ipso divadlem na di-
vadle, tedy něčím stylově jiným než bylo dílo původní. Proto
dnes žije např. slavná tradice polského romantického divadla
už jen ve formě parodií, takto parodoval romantický divadelní
styl např. kabaret *Syrena* nebo polské inscenace *Mrožkova
Krocana*. Máme-li však na mysli sémantickou intenci stylu,
máme naopak co činit s fenoménem pevně vrostlým do diva-
delní tradice a schopným za vhodných podmínek znovu ožít.
To dokazují jak Burianovy máchovské inscenace z třicátých
let, kdy sblížení moderního divadla s romantismem zprostřed-
kovala především aktivita surrealistů, tak nedávná Plan-
chonova inscenace *Tři mušketýři*, v níž humorná komediantská
travestie romantického námětu navzdory všemu nepřekrý-
vala zcela jeho původní podstatu.