

**METODOLOGIE  
VÝZKUMU DĚJIN DIVADLA**

Prof. PhDr. František Černý, DrSc

PRAHA 1982

Knihovna JAMU



322600022099

Katedra hudební, divadelní a filmové vědy  
filozofické fakulty Univerzity Karlovy

Vedoucí katedry: prof. PhDr. František Mužík, CSc.

I.

A 4029

57781



(C) František Černý, 1982

"Kdo chce vpřed, musí nejprve zpátky, aby našel odraz. Myšlenka neletí přímo z toho bodu myšlení, na němž vznikla, ale nejprve se poněkud navrátí do minula, její těžiště není v tom, kdy vznikla, ale v souhrnu dřívějších poznatků, z nichž vychází. Čím dále vzad napíná lukostřelec strunu svého luku, tím dále letí šíp, který neletí vůbec a padá k zemi, nenašel-li tento zvrtný pohyb. Je určitý zákon cesty vpřed a v tomto zákonu je i to, že cesta kupředu vlastně vychází z návratu."

Slova Michelangela Buonarrotiho  
ze Schulzova románu Kámen a bolest

## LIDÉ SE ZAJÍMAJÍ O MINULOST

Každý člověk vyvinutý v sezích norxy se více či méně zajímá o budoucnost a minulost. Je to docela přirozené, protože současnost člověka je vklíněna mezi tyto dva časové úseky. Existenční zápas, který po věky vede homo sapiens, si to vyžaduje. Míra zájmu o minulost a budoucnost může být různá, může se měnit v různých etapách vývoje lidstva, života člověka i v různých situacích, ale vždy tu je.

Zájem o minulost roste ze současných potřeb člověka a má tedy větší či menší dosah pro jeho budoucnost. I docela primitivní kmeny, jak dosvědčují např. různí cestovatelé, uchovávají v paměti mnohé jevy minulosti. Tyto jevy mohou být povahy zcela praktické - v paměti se např. udržuje dobré výrobní zkušenost nebo bohaté loviště. Lidstvo si uchovalo po tisíciletí určité povědomí i např. o některých přírodních pohromách i o některých mimořádných jedincích. Také tyto znalosti měly pro nás dnes ne vždy už zjištěnou - praktickou cenu. Informace o minulosti se uchovávaly po dlouhé věky jen ústně a případně i výtvarným podáním.

Zajímá-li se lidstvo o minulost na všech stupních svého vývoje, je to dostatečné svědectví, že to považuje za užitečné.

Téměř vše, co lidé dělají, je účelné.

Bez ustavičného navazování na minulost by byl existenční zápas člověka nemožný.

## HISTORICKÉ MYŠLENÍ

Historické myšlení člověka bylo v různých dobách různé. I v jedné a téže době - dokonce i dnes - tomu tak je. Historické myšlení vypěstovalo si v evropském civilizačním okruhu již antika, avšak v další vývoji nadlouho silně pokleslo. Teprve za renesance, kdy se učenci spjatí s podnikatelekou aristokracií a patriciátem obrátili od fontes, znovu ožilo.<sup>x)</sup>

x) "Do vědomí vzdělaného člověka naší doby navysazatelně vešly kategorie historického času a historického prostoru, bez nichž je náš dnešní myšlení vůbec nepředstavitelné. Středověkému člověku však byly tyto myšlenkové formy cizí. Trvalo věky, než se v nich začal učit myslet. A zvláštní věc - byla to právě bible, její v tomto ohledu sehrála bezdělně úlohu jakési elementární

V současnosti je již toto myšlení, kategorie historického času a historického prostoru, v širokých masách mnoha zemí velmi rozvinuté.

K jaké zásadní proměně historického myšlení došlo v Evropě od renesance, mohli bychom doložit i na materiálu z dějin divadla.

## PŘÍČINY ZÁJMU O MINULOST DIVADLA

Člověk, jehož zájmy jsou všestranné, se může zajímat i o minulost divadelního umění, když to z nějakého důvodu považuje za důležité.

Příčiny zájmu o minulost divadla mohou být různé. Někdy neběží o víc, než dovědět se něco zajímavějšího z minulosti divadelního světa, který bývá považován za zábavný. Někteří lidé si touží orientaci v minulosti prohloubit svůj divácký přístup k divadlu, aby je mohli vnímat hodnotněji než dosud. Především však divadelní minulost více či méně zajímá lidi, kteří divadlo - profesionálně nebo amatérsky - tvoří. Bez jejího poznání, ať už jakkoli zprostředkovaného a hlubokého, nemohou totiž být.

Každá divadelní současnost je vždy výsledkem určitého vývoje. Na každou divadelní současnost působí vždy různé tradice, ať si je již uvědomujeme či ne. Pro divadelní pracovníky, kteří navazují na určitý proces, je však vždy lepší, znají-li tyto síly, protože vůči nim mohou uvědoměleji jednat. Ví-li, co bylo přede mnou, mohou bezpečněji na dosavadní vývoj reagovat. Ví-li lépe než ti, kdož se o tyto otázky nezajímají, co by bylo žádoucí rozvíjet a co by naopak bylo dobře popírat.

Poznání minulosti divadla může divadelnímu pracovníkovi

-----  
x) historické propedeutiky. Učení "historickému myšlení" však šlo nesmírně pomalu vpřed - a to tím méně, že ani ti, kteří s biblí široké lidové vrstvy seznamovali, neměli zájem o to, aby se na ni lidé jako na historický pramen - a zároveň ovšem i jako na produkt určité historické epochy - dívali. Také v tomto ohledu teprve renesance přinesla názorovou změnu."

Husa V., Petráň J., Šubrtová A., Homo faber, Praha 1967, s.13.

přinášet i různé konkrétní inspirační podněty.

Určitý impuls takto získaný může se v tvůrčí práci např. režiséra zužitkovat i třeba až po velmi dlouhé době.

Bylo by jistě možno uvést některé případy, kdy výzkum minulosti divadla podnětně zasáhl do divadelní tvorby. Byly by to však příklady konec konců náhodné. A není vyloučeno, že by nám unikly právě inspirace daleko subtilnější a cennější, prostě proto, že je těžko je exaktně doložit.

Divadelní vědci, zkoumající minulost divadla, vytvářejí určité možnosti poznání, kterých divadelní pracovník může využít, ale také nemusí. Historik - je-li kvalitní - dává pouze možnost k takovému poznání.

Bylo by naivní se domnívat, že studium literatury o dějinách divadla je jednou z podmínek vzniku divadelního jevu. Minulost divadla - a samozřejmě i dnešní umělecká praxe - by nás rychle z tohoto bludu vyvedla. Nutné pouze je, aby divadelní umělec měl nějaké vědomosti především o minulosti divadla toho národního okruhu, v němž pracuje. Tyto vědomosti může částečně získat i bez prací historiků rozhovory se staršími tvůrci divadla a pamětníky. Je ovšem přirozené, že informace takto získané sahají jen do minulosti celkem nedávné. Také návštěva některých divadel a představení mu dovolí poznat starší vývojové stadia divadelního umění.

Studium minulosti divadla má však nicméně pro tvůrčí divadelní praxi zásadně větší význam než studium dějin umění pro výtvarné umělce, studium dějin hudby pro hudebníky, studium dějin literatury pro spisovatele a studium dějin filmu pro filmáře. Je tomu tak proto, že výtvarné, literární, hudební a filmové dílo se uchovává, není-li mechanicky zničeno např. ohněm nebo bombou, zatímco divadelní dílo zaniká ve chvíli svého vzniku.

Spisovatel se může celkem lehce seznámit např. s dílem Cervantesovým nebo Goethovým a nepotřebuje k tomu prostředníka v podobě historika. Tím ovšem naprosto nepopíráme, že i pro dobrého spisovatele může být nadmíru podnětná monografie o velkých mistrech slova. Podobně je tomu i ve výtvarném umění, hudbě a filmu. Divadelní pracovník jakéhokoli druhu se naproti

tomu nemůže - to nemůže ostatně nikdo - přímo seznámit a divadelní tvorbou minulosti. K tomu, aby se něco dověděl třeba o středověkých náboženských oficiích a lidu nebo o hereckém umění Kainze, Vojana, Moskvina nebo Moiesiho, potřebuje určitého prostředníka, protože sám nejen nemá čas, ale ani schopnosti a možnosti shromáždit rozptýlené informace o divadelních jevech a vědecky je zpracovat. Tvůrci divadelních jevů se dostávají v některých případech pouze k některým informacím o zaniklých divadelních jevech, což přirozeně nemusí být dostačující.

Krátce a dobře divadelník se může o minulosti určitých divadelních jevů nejuplněji a také nejenže poučit právě ve vědecké literatuře různé hodnoty.

Historiograf divadla se podílí proto v zásadě daleko příměji na současné umělecké praxi než historikové jiných umění.

Divadelní historik je jakýsi prostředníkem mezi divadelní minulostí a tvůrci současného divadla, k němuž se mohou, ale také nemusí divadelní pracovníci obracet.<sup>x)</sup>

Možnost poznání, kterou divadelní historiografie nabízí, nemusí být využita proto, že úroveň výzkumu není kvalitní, nebo proto, že divadelní pracovník nemá na poučení zájem, nebo i proto, že neví o určité literatuře (zejména zahraniční), po které by jinak třeba velmi rád sáhl.

x)

K podobnému závěru se přiblížil A. Závodský ve studii Teatrolgie a divadelní praxe, Program, Státní divadlo v Brně, 13. sezóna 1971-1972, červen 1972, s.6: "Teatrolgie zprostředkovává znalosti vývoje divadelního umění v minulých epochách a ty pomáhají uměleckým pracovníkům orientovat se v dnešním dění, nalézt vývojové tendence a přispět k naplnění cílů přítomné chvíle. Konkrétní úkoly, které si dnešní divadelní praxe v celé své šíři klade, mohou být zdolány jenom za pomoci badatelských výtěžků teatrolgie." K Závodského formulaci je třeba dodat, že teatrolgie pouze tuto možnost na lepší či horší úrovni vytváří a praxi nabízí. Divadelníci mohou, ale nemusí - jí využívat. Celou věc nelze tedy formulovat kategoricky. To, co Závodský říká, vystihuje ideální stav, k němuž by měli teatrolgové a praktici směřovat.

## DIVADELNÍ VĚDA

Divadlo může být - přesně vzato - studováno z nejrůznějších hledisek metodami různých věd. Může být předmětem výzkumu právníků, lékařů, energetiků, historiků národních dějin, hudebníků, křesťanů, ekonomů, literárních historiků, sociologů, etnografů, pedagogů, psychologů atd. Nelze nevidět, že i takové výzkumy mohou přinášet určitý užitek. Vědy, které dříve subtituovaly divadelní vědu, totiž literární věda, muzikologie, dějiny výtvarného umění, národopis a estetika, přinesly nesporně mnoho k poznání divadla a i dnes mohou přinášet.

Vědeckou disciplínou, která se specifickou metodou obírá výhradně divadlem jako zvláštní oblastí umělecké činnosti člověka, je divadelní věda (věda o divadle, teatrologie), která se zkonstituovala v řadě zemí během 20. století. Výzkum divadla, především teoretický, má však své počátky už v antice. Specifikem divadelní vědy, obírající se všemi otázkami, které přináší divadlo jako sociální jev, je divadelní umění. V tomto smyslu je divadelní věda ostatními vědami nezastupitelná.

Divadelní věda je jednou ze společenských věd v nadstavbě většiny socialistických, kapitalistických a dnes už i mnoha rozvojových zemí. Je to věda historická a zároveň i jedna z věd o umění. Divadelní věda, tak jako ostatní vědy o umění, rozpadá se v část teoretickou a historickou.

Za své praxe jsem se setkal s teoretiky divadla, kteří podceňují historiografii, a s historiky, kteří nedoceňují význam teorie divadla pro historický výzkum. Tento nedostatek se vždy projevil záporně v jejich pracích. Polaritu historie-teorie, dialektickou závislost obou těchto linií divadelní vědy, nestačí si ovšem jen dobře uvědomit, ale je třeba se od mládí vědomě oběma směry i vzdělávat.

## DIVADELNÍ HISTORIOGRAFIE

Divadelní historiografie se obírá dějinami divadelní tvorby a všemi jevy, které vyplývají ze společenského charakteru divadelního umění.

I když historie divadla si uvědomuje určité divadelní prvky v řadě lidských činností, brání se tzv. panteatralismu, který v zásadě vidí divadlo všude a ve všem.

Do sféry historikova zájmu patří i divadelní jevy, které byly pouze projektovány, plánovány, připravovány, avšak z nějakých důvodů se nemohly realizovat. Máme tu na mysli např. ne-realizované projekty divadelních budov,<sup>x)</sup> repertoárové plány, nerealizovaná obsazení, zakázaná představení atd. Divadelní historik má zájem poznat i ty intence, které sice v určité době byly, avšak nemohly se prosadit.

Snahou divadelního historika je poznat minulost divadla na základě výzkumu různorodého materiálu. Dosažení tohoto cíle si zamezují ti badatelé, kteří si cestu za poznáním zahrádí apriorními závěry. Ví-li, co má povědět, kam má ve svém výzkumu dospět, není výzkum ani nutný, ani možný. Činnost, kterou teatrolog v takovém případě vyvíjí, je vlastně jen shromažďování dokladů k potvrzení určité předem dané téze. Určité fakta mají dodat apriorní tézi zdání věrohodnosti, a skutečně jí někdy při troše šikovnosti i dají, protože, jak známo, v nekonale bohaté životní realitě lze nalézt příklady nejrůznější.

Výzkum, při kterém mám předem dané závěry, nebo výzkum, mající jen potvrdit správnost určité teorie či metody, nejenže není užitečný, ale je i společensky škodlivý, protože vědomě klame uživatele určitých spisů. V tomto výzkumu je téměř vždy nutné utajit či minout celou řadu jevů, "nepohodlných fakt", které se badateli nehodí do obrazu předem vytvořeného.

S typem historika-aprioristy těsně souvisí typ badatele,

x) Tak např. Dějiny českého divadla III, Praha 1977 přináší výklad o soutěžích na budovu Národního divadla v Brně z počátku 20. stol. (s.438) i reprodukci návrhu arch. J. Chochole (s.437).

kteřý shledává v historických pramenech doklady pro svůj okamžitý nápad vydávaný za pravdu. Tento nápad není pracovní hypotézou, postupně pak prověřovanou studiem materiálu, ale opět apriorním závěrem, o kterém se nepochybuje.

Takový spekulativní historik vyřkne na základě náhodně posbíraných střípků z divadelní praxe i literatury určitý nápad a své soudy obyčejně uplatňuje - protože si jimi není jist - s agresivní tvrdostí. Ti, kdož dospívají k závěrům na základě studia materiálu, jeví se mu jako hnidopiši, lidé svým způsobem omezení, nedosahující jeho "orlího spáru". Podíváme-li se však do dějin kteréhokoli umění, poznáme brzo, že poznání obhacovali především dobře teoreticky vyzbrojení odborníci, kteří k svým závěrům došli ze studia materiálu.

Cesta, vedoucí k poznání historie, tedy jevů, které jsme sami nevytvořili, ale které pouze zkoumáme, je namáhavá. Lidé, kteří skutečně jdou za poznáním minulosti divadla, neměli by říkat, jak by to či ono případně také mohlo být, neměli by si vymýšlet někdy i velmi duchaplné apriorní koncepce, ale raději studiem materiálu vyzkoumat, jak tomu v minulosti skutečně bylo. V mnoha případech můžeme považovat za úspěch, podařilo-li se dospět alespoň k přibližné odpovědi nebo k únosné hypotéze.

Při tomto postupu má ovšem velikou cenu nápad, který vzniká jako určitá pracovní hypotéza na určitém stupni poznávání materiálu a je postupně stále ověřován a případně i - opuštěn.

Obraz jakékoli minulosti, tedy i divadla, vytvářený historikem, je při vši pečlivosti vždy více či méně zjednodušen. Cílem historiografické práce by zřejmě mělo být, aby dospívala k postižení podstaty studovaných jevů. Určité zjednodušení je jednak důsledkem proměnné základny konec konců vždy nedostatečné a také přístupem badatele k ní.

Divadelní historik, který touží poznat minulost divadla, nemůže nikdy překročit určité hranice, které vyplývají z jeho třídní pozice. Budeme mít ještě možnost o této skutečnosti hovořit. Pohled historika je konec konců vždy spjat s určitou společenskou třídou, s níž souvisí a které svým dílem především prospívá.

## METODA

Každý, kdo zpracovává historické prameny, užívá určité metody. I historik amatér volí nějaký postup, o němž se domnívá; že nejspíše povede k cílům, které sleduje. Metody, užívané badateli k výzkumu divadla, mohou být různé. Mohou být vyhraněně čisté nebo hybridní. Někdy bychom zřejmě některé badatele přivedli do rozpaků, kdybychom od nich chtěli, aby formulovali, jakou vědeckou metodou vlastně pracují.

Překvapilo mne nejednou, že právě ti lidé, kteří nejvíce hovoří o významu metody a co chvíli někoho mistrují připomínkami k metodě, nejsou si vlastně dost dobře vědomi, co to metoda je. Vědecká metoda je nástroj k dosažení cíle. Řecké slovo *methodos* znamená "cesta k něčemu".<sup>x)</sup> Vědecká metoda je tedy svým způsobem uspořádaná činnost badatele nad určitým materiálem. Způsob, jak je tato činnost uspořádána, souvisí v poslední instanci s jeho světovým názorem.

Z pozic své pracovní metody shromažďujeme už materiál, protože nás na určitém jevu zajímají určité skutečnosti, které naopak odborníkům jiné metody mohou být naprosto lhostejné. Na metodě, kterou pracujeme, záleží, které otázky a v jakém pořadí si nad prameny položíme. Nástroj, kterým pracujeme, dovede nás postupně k závěrům, je-li dobrý a umíme-li s ním vládnout. Je samozřejmé, že žádná metoda nevede k postižení všech složností jevů. Každý badatel je do jisté míry věznem metody, kterou pracuje, ovšem jinak tomu nemůže být.

Mezi historiky žije názor, že čím méně materiálu, tím dokonalejších metod je třeba, aby z něho bylo vytěženo maximum.

Toto dávné zjištění by si měli dobře uvědomit především historikové divadla.

Vhodnost zvolené metody se prověřuje výsledkem výzkumu. Metoda není nikdy samúčelem, ale právě jen cestou "k něčemu", postupem, kterým chceme dosáhnout poznání. Těžko je proto možno pochopit počínání lidí, kteří pro samé úvahy o metodě se nikdy vlastně neodhodlali samostatně materiál vědecky zpracovávat.

x) Viz též *meta* = nad, za; *hodos* = cesta.

Chápu metodu jako pomocníka na cestě za cílem, který mi pomáhá nesmírně komplikovanou realitu světa účelně zvládat a pochopit, ne dále znejasnit.

Když začínám práci, připadám si jako horolezec, který musí, chce-li z úpatí dospět až na vrchol velehorského velikána, udělat v jistém, ne vždy stejném, pořadí řadu velice uvážených - pokud možno co nejužitečnějších - činností. Když vše jde, jak je třeba, může dospět na vrchol nebo se mu alespoň přiblížit na dohled.

Divadelní historik, tak jako každý vědec, se musí učit klást podstatné otázky v užitečném pořadí.

Velmi důležité vždy je, jakou otázkou výzkum otevřeme. Chvilu startu, první výkročení, prozradí zpravidla metodu, kterou pracujeme.

#### SOUČASNÉ NEMARKXISTICKÉ METODY VÝZKUMU DĚJIN DIVADLA

V soudobé divadelní historiografii udržuje si stále místo pozitivismus, který v prvních desetiletích našeho století silně ovlivnil zrod divadelní vědy. Snahou pozitivistů v zásadě je dospívat na široké materiálové bázi k popisu divadelních jevů, jejich utřídění a konečně i k jejich osvětlení z faktů exaktně doložitelných.

Přili některých pozitivistů při shromažďování materiálu i úctu k faktům je třeba oceňovat a někdy dokonce i obdivovat, jejich přístup k faktům, práce s materiálem, však přijatelná není.

Pozitivisté se dostávají do vleku faktů. Tak např. ze zjištění, že se dochovalo více informací o středověkém církevním divadle než o divadle profánním, dospěli k nadřazení okruhu církevního divadla nad daleko aktivnější, ale méně dokumentovaný okruh středověkého divadla světského. Pozitivistický kult strohých fakt vedl také k tomu, že často nedovedli rozlišit fakta podstatná od nepodstatných.

Určité úkoly byly pro pozitivisty nezvládnutelné. Mezi ně patřily i velké syntézy. Tuto skutečnost trefně postihuje anekdota o jednom středoevropském klášteře, v němž se údajně za-

chovaly všechny dokumenty od jeho vzniku ve 12. století až do dneška. Když do tohoto kláštera byli sezváni pozitivisticky školení historikové, aby napsali jeho dějiny, prohlásili, že to není možné, protože se dochoval - všechen materiál.

Nedostatek smyslu pro hierarchii faktů nebyl samozřejmě u všech pozitivistů stejný.

Pozitivistický kult faktů může někdy nabýt až chorobné - téměř harpagonovské - podoby. Jsou badatelé, kteří ve svých spisech neuvádějí údaje o pramenech, protože nechtějí, aby druzí badatelé mohli pracovat s fondy, které našli. Jsou i jiní, kteří se nedovedou smířit s myšlenkou, že by po jejich smrti měl někdo pracovat s materiálem, který si shromáždili, a tak jej raději ničí nebo žádají od svých nejbližších, aby tak učinili po jejich smrti. Kdysi dokonce jeden historik divadla vynášel z archivu vzácný listinný materiál, snad proto, aby jej již nikdo po něm nemohl zpracovávat. To jsou už ovšem patologické projevy kultu faktů. Badatelé, kteří získávání faktů učinili smyslem své práce, připomínají vášnivé sběratele.

Pozitivisté však nicméně po sobě zanechali velký odkaz. Práce naplněné cenným materiálem a případně i zasvěcené edice materiálu. Můžeme jen litovat, že se v našich podmínkách divadelní pozitivismus příliš nerozvinul, takže mnohé z toho, co jinde udělali pozitivisté, museli udělat až v druhé polovině 20. století badatelé marxističtí.

Bylo by ovšem nedorozuměním, kdybychom si mysleli, že pozitivisté by svými pracemi mohli badatelům jiných směrů ušetřit studium materiálu. Je nesporné, že by je mohli, kdyby byli bývali na výši, ulehčit. Ve skutečnosti však každá badatelská škola potřebuje alespoň zčásti poněkud jinou materiálovou základnu, protože si do jisté míry klade i otázky, které si před ní jiní badatelé nekladli. Především však i materiál dávno již dobře známý je třeba znovu promyslet. I kdyby tedy pozitivisté v té či oné zemi zanechali divadelní vědě sebevětší dědictví, neušetřili by svým následovníkům intenzivní práci s materiálem. Jejich přínos by byl ovšem v tom, že dali základní orientaci, přehled, usnadnili práci s prameny.



Velice vlivnou metodou buržoazní divadelní historiografie jsou postupy, které považují vývoj divadla za výraz působení metafyzických sil. Pro tyto metody bývá užíváno společného označení duchověda (z něm. Geisteswissenschaft). V pracích tohoto druhu se vkládá do dějin síla-idea. Do dějinného vývoje je vnášen jakýsi předem daný smysl. Duchovědci jsou většinou přesvědčeni, že tato síla je metafyzického původu, avšak někdy ji chápou i jako dílo výjimečných jedinců, kteří silou svého ducha dali určité době rozhodující směřování. Duchovědné koncepce dávají veliký prostor pro subjektivní badatelské spekulace.

Jestliže pozitivismus má sklon měnit výzkum divadla koncem konců v užitečné sběratelství faktů, kterých může pak použít třeba právě marxistická teatrologie, pak duchovědci mění vědecký výzkum divadla v jakýsi druh historického básnictví, které skutečnému poznání jen málokdy prospívá. Typickým žánrem duchovědců je tzv. vědecký esej, který jim dovoluje mluvit o minulosti duchaplně i zároveň do jisté míry nezávazně. Duchovědci bývají ostatně často vynikajícími stylisty.

V těchto pracích, jsou-li dílem skutečné osobnosti, nalézáme však i podnětné a bystré dílčí postřehy obohacující poznání, s nimiž je možno v dalším výzkumu počítat.

Třetí vlivná současná teatrologická metoda, strukturalismus, se ve výzkumu dějin divadla téměř neuplatnila. Strukturalisté se převážně věnovali teoretické problematice. Strukturalistická teorie divadla však případně mohla některé historiografy ovlivnit. Bylo by třeba jít od případu k případu, abychom mohli konstatovat, v jakém směru se její vliv uplatnil.

Pokud jde o české strukturalistické divadelní teoretiky, kteří většinou postupně přešli na marxistické pozice, vděčí jim současný marxistický výzkum divadla především za to, že vedli k dialektickému chápání jevů, střízlivé exaktnosti a pojmové přesnosti.

Konečně čtvrtou vlivnou nemarkxistickou teatrologickou školou dnešního světa je škola sociologická, která chápe umění jako produkt složitě diferencované společnosti, aniž by však doceňovala jeho třídní charakter.

Na ústupu je psychologická metoda, která vykládá umělecké dílo jako výraz neopakovatelného vnitřního života složitě organizované osobnosti - umělce.

Některé vědecké práce jsou vytvořeny hybridní metodou těžící z různých metodologických škol.

Lze dokonce říci, že pro buržoazní divadelní vědu je určitý metodologický eklektismus, který je výrazem filozofické krize, příznačný.

#### METODA MARXISTICKÉ DIVADELNÍ HISTORIOGRAFIE

Badatelé, kteří přijali za svůj materialistický marx-leninský světový názor a kteří se chtějí svou vědeckou prací podílet na předrevolučních zápasech dělnické třídy o moc či při porevolučním budování socialistického zřízení, užívají k studiu minulosti divadla marxistické výzkumné metody.

Marxistická metoda výzkumu divadla vychází z koncepce divadla jako jevu společenské nadstavby, který je odrazem určitých tendencí v společenskoeconomické formaci, na niž zároveň zpětně působí. Divadelní kultura je chápána tedy jako dílo lidí vytvářené v určitém společenském (třídním) kontextu, na který reaguje.

Historik, stojící na marxistické pozici, chápe každý divadelní jev jako jev třídně určený, který může mít sice řadu neopakovatelných náhodných rysů, avšak v zásadě je výrazem nadosobních společenských a ekonomických tendencí.

Předmětem výzkumu minulosti divadla nejsou však pouze jednotlivé jevy. Pro marxistickou teatrologii, chápající svět jako složitou jednotu protikladů, je naopak daleko příznačnější studium zákonitosti rozporuplného vývoje větších hodnotových, prostorových a časových celků.

Vědomí dialektické jednoty světa vede marxistické teoretiky divadla k uvědomování si velikého množství podstatných souvislostí divadla s ostatními jevy základny a nadstavby. V praxi je však třeba, i když jde o týmový interdisciplinární výzkum, studium omezovat na souvztažnosti nejzávažnější, pro-

tože jinek by bylo vlastně nemožné odevzdat společenské praxi v únosné době jakékoli výsledky výzkumu.

V některých pracích, směřujících k marxistickému chápání vývoje divadelního umění, nalézáme rozsáhlé partie věnované ekonomice a společenské formaci období, které je zkoumáno. Někdy se má dokonce za to, že je přímo povinností každého marxisty uvádět historiografickou práci o divadle partií o ekonomice a společnosti.

Taková povinnost přirozeně pro marxistického historika divadla neexistuje. Není a nemůže být určeno, že taková partie musí v práci být.<sup>x)</sup> Tím spíše není stanoveno jakési pořadí. Co však je nezbytné, je to, aby historik-marxista skutečně dobře znal ekonomickou a společenskou problematiku doby, z níž vyrůstá a na níž působí divadelní jev, který studuje. Je třeba, aby celý výzkum divadelního jevu prostoupilo toto základní studium, protože bez něho je určitý jev nevyvětlitelný nebo alespoň ne plně pochopitelný.

Marxistická divadelní historiografie chápe divadelní dílo jako společenský produkt a dokument, zdroj poznání určité sociálně-ekonomické formace, ale tím její zájem o studovaný předmět nekončí. Kdyby tomu tak bylo, nadoceňovali by historikové divadla skutečnost, že zkoumají umělecké dílo. Naproti tomu historik národních nebo obecných dějin, používající tak často i uměleckých děl jako pramenů k poznání určité historické problematiky, nemá už povinnost zabývat se specifickou, tj. uměleckou formou použitého dokumentu - uměleckého díla.

Divadelní historik-marxista si klade, jak jsme už pověděli, otázku, v jaké ekonomické a společenské situaci určité divadelní dílo vzniklo. Zároveň jej však zajímá, co z této základny umělec zobrazil a jak svoji výpověď umělecky ztvárnil. Tento proces, v němž zjišťujeme, co a jak bylo do uměleckého díla uloženo, mohli bychom nazvat studiem umělecké stylizace životní materie. Historika divadla dále zajímá historická společenská a umělecká hodnota divadelního jevu, neboli zpětný účín díla na společensko-ekonomickou formaci, a případně i ú-

x) Někdy jsou ovšem takové partie pro pochopení věci, orientaci čtenáře, naprosto nezbytné.

část určitého jevu na dalším vývoji divadla a společnosti (zvláště jeho hodnota pro současnou společnost a divadelní praxi). Je přirozené, že divadelní historik-marxista si může klást ještě i řadu dalších - méně už podstatných - otázek.

Tento proces bychom si mohli schématicky vyznačit asi takto:

společenskoekonomická formace  
(předpoklad vzniku různých divadelních  
děl ideově i formálně odlišných)

odraz této formace ve studovaném  
divadelním jevu  
neboli

umělecká stylizace životní reality  
(co se z reality v díle zobrazilo a  
jak byl umělecký obraz zpracován)

dobová společenská umělecká hodnota  
divadelního jevu  
neboli

zpětné působení divadelního jevu na společensko-  
ekonomickou formaci

místo  
divadelního jevu v dalším vývoji společnosti  
a divadla  
současná

hodnota určitého divadelního jevu

Marxistická teatrologická metoda má už dnes za sebou v některých zemích - zejména v SSSR - více než půlstoletý rozvoj. Velmi se tedy mylí ti pracovníci našich časů, kteří jsou přesvědčeni, že vývoj této metody začal až právě jimi. Marxistická teatrologie prošla v některých zemích už několika vývojovými stadii. Není to tedy výzkumná metoda, která by se snad teprve formovala. Marxistická historiografie má za sebou už kus práce, který bezpochybně prospěl poznání minulosti divadelního umění a vytvořil předpoklady k ještě úspěšnější činnosti.

## STRANICKOST VÝZKUMU MINULOSTI DIVADLA

Přirozenou ctižádostí každého historika vždy je, aby se dobral na základě studie materiálu historické pravdy. Třebaže toto počínání musí za všech časů zůstat cílem každého historika, tedy i historika divadla, skutečností je, že každý historický výzkum je svým způsobem tendenční, stranický, protože obsahuje, i kdyby se tomu badatel sebevíce bránil, hodnocení jevů z pozic určité vývojové etapy třídy, s jejímiž cíli se ztotožňuje. Tomuto omezení se nikdy nelze vymknout. Svým způsobem je toto omezení de facto určitou předností, protože jedině tehdy, když autor vyjadřuje zájmy určité konkrétní společenské síly, může jeho dílo rezonovat.

Jsou historikové, kteří svou stranickou vědomě zastírají, jsou však i jiní, a mezi ně patří marxisté, kteří ji nezakrývají a dokonce i proklamují a požadují. Nemá smyslu se tvářit, že něco neexistuje, když opak je pravdou. V konkrétním výzkumu však přirozeně není ustavičně třeba speciálními formulacemi a výrazy stále zdůrazňovat socialistickou stranickou vědeckého výzkumu.

Socialistická stranická výzkumu není otázkou určitých proklamací, ale prostupuje organicky celý vědecký výzkum. Ustavičné zdůrazňování socialistické stranickosti může někdy být i ochranným praporekem badatelů, kteří v zásadě marxisty nejsou, na který se dají nalákat lidé neschopní posoudit metodu a závěry určitého výzkumu.

Socialistická stranická není ovšem výzvou k opouštění namáhavých studií materiálu. Naopak, marxisté jsou přesvědčeni, že studium minulosti, k němuž se rozbíhají, přirozeně hlubší a proto i vědecktější pohled na minulost divadla než jsou schopni podat badatelé ostatních metod. Kdyby tomu tak nemělo být, lidé by docela přirozeně hledali poznání v pracích badatelů jiných metod a odvraceli se od prací marxistických. Stranická vědecká práce není tedy snad výzvou k nějakému usnadnění práce, k ignorování či deformaci určitých faktů nebo k dokazování apriorních tézí. Socialistická stranická mežadá idealizaci či nadceňování progresivních jevů a případné utajování problematických nebo reakčních jevů. Nikomu bychoa také

neprospěli, kdybychom jevy tzv. panské kultury viděli v rozměrech, které neměly. Jestliže takové či jiné nedostatky nalézáme v pracích, které se hlásí k marxistické metodě, je tomu tak většinou z neporozumění věci. Marxistický historik neodmítá, ale naopak požaduje komplexní a pravdivé poznání minulosti.

Socialistická stranická vybízí však k tomu, aby badatel věnoval v komplexním obraze divadelní kultury hlavní zájem jevům, které se podstatně podílely na společenském a uměleckém pokroku ve smyslu demokratickém a socialistickém, a které tudíž většinou jsou pro současnou praxi a budoucnost divadla zvlášť aktuální.

Ve srovnání s převážnou většinou buržoazních historiků divadla věnuje marxistická historiografie daleko větší pozornost i tzv. neoficiálním a periférním divadelním jevům, které velmi podstatně zasahovaly do života lidových vrstev, jako např. středověké profánní divadlo, lidové divadlo barokní, arénní divadlo, šantány, kabarety, umění klaunů, exteriérové masové divadlo, opereta atp. Zcela zvláštní zájem je pak věnován dělnickému amatérskému divadlu.

Socialistická stranická ve výzkumu divadelní kultury se projevuje i zřetelem badatelů k potřebám aktuální společenské a divadelní praxe.

Socialistickou stranickou projeví badatel ovšem i tehdy, když za závěry svého výzkumu, o nichž je přesvědčen, že by mohly prospět progresivnímu směřování společnosti a divadla, je ochoten svézt zápas.

Pouze ten, kdo si svými závěry není jist, nebo ten, komu v zásadě o nic nejde, leč o jeho vlastní pohodlíčko, zaujímá k osudu poznání pravdy lhostejné stanovisko.

## TEORIE DVOU NÁRODNÍCH KULTUR

Zásluhou V.I.Lenina je v marxistické estetice precizně rozpracována teorie dvou národních kultur, která v zásadě tvrdí, že v třídní společnosti existuje kultura vládnoucí, panské, vykořisťovatelské vrstvy a kultura vrstev vykořisťovaných, li-

dových.<sup>x)</sup> V konkrétní umělecké praxi nevede ovšem - jak také ukázal Lenin - dělicí čára vždy ostře, ale většinou uvnitř určitých osobností, uměleckých útvarů, třeba i určitých konkrétních děl, divadel atd.

Historik divadla uvědomuje si oprávněnost této teorie při výzkumu divadla třídně rozdělené společnosti na každém kroku. V socialistické společnosti je však situace složitější. V socialistické společnosti existují jednak různé tendence socialistické divadelní kultury, z nichž některá má postavení oficiální, jednak i stále více zatlačované divadelní projevy nesocialistické.

Největší množství divadelních jevů, s nimiž se historik divadla setkává, bylo zatím vytvořeno v předsocialistických společenských formacích od otrokářské společnosti přes společnost feudální až po zřízení kapitalistické. Velcí umělci divadla byli s těmito systémy velmi těsně spjati, byli, abychom tak řekli, přímo ve službách představitelů těchto zřízení. Plebejské a lidové vrstvy, které si vytvářely své, většinou anonymní umění, tyto osobnosti obyčejně zrodily, ale nemohly jim již dát vzdělání a později zajistit rozvoj jejich talentů ani existenci. Velké divadelní osobnosti světového divadla proto často stojí v složitém vztahu k vládoucí třídě a zároveň i k vykořisťovaným vrstvám.

Toto je příčina, proč jejich dílo od antiky až do dneška má co povědět - dříve či později - většině lidí.

Historik divadla, zaujímající marxistickou pozici, snaží se výzkumem poznat - v té či oné vývojové etapě - dvě národní kultury ve složitých vzájemných vztazích.

Jakákoliv unáhlenost, podepřená spíše snahou než znalostmi, může se přirozeně při tomto studiu velice vymstít. Byli jsme např. už svědky, že J. Vrchlický byl v časopiseckých statiích líčen div jako tribun proletářů a podruhé jako bard měšťáků, přičemž jeden ani druhý hodnotitel své soudy neopřel

x) Jde zejména o studii na toto téma v Kritických poznámkách k národnostní otázce (1913) a o několik studií o L.N.Tolstém (1908-1911). Práce jsou obsaženy v Českém výboru Vl. I. Lenin: O literatuře, Praha 1950, s.149-150, 54-77.

o studium rozsáhlého díla tohoto básníka a dramatika. Řada unáhlených "kádrování" vyloučila kdysi dočasně z našich reper-toárů např. i dílo J. a K. Čapka a samozřejmě i mnoha zahraničních dramatiků.

Marxistická divadelní věda věnuje, jak jsme už pověděli, zvláštní pozornost těm divadelním jevům, které byly určeny především lidovému diváckému kolektivu. Mezi těmito jevy má zcela zvláštní význam amatérské divadlo dělnické třídy, které prakticky do převzetí moci v zemi supluje dělnické profesionální divadlo. Ve 20. století tato ochotnická divadelní činnost má do jisté míry - v komunistických souborech - internacionální charakter.

Dělnické ochotnické divadlo v předrevoluční době i krátce po revoluci bývá při studiu většinou vydělováno ze souvislosti s ostatními jevy národní divadelní kultury. Je to docela pochopitelné, uvážíme-li, že mu buržoazní historiografie téměř nevěnovala pozornost. V dalším vývojovém stadiu je však velmi důležitá, aby se výklady o dělnickém ochotnickém divadle staly organickou součástí celkového obrazu té či oné národní kultury. Teprve tehdy, když divadelní projevy dělnických amatérů uvedeme do vztahu k ostatní divadelní aktivitě, může naplno vystoupit jejich umělecký a společenský význam i dobové omezení.

#### ZÁKONITOST A NÁHODNOST

Marx-lenínský světový názor říká, že vedle nadosobních jevů, které jsou podmíněny stavem určité ekonomicko-sociální formace, existují i jevy náhodné. Přeneseme-li toto poznání do dějin divadla, znamená to, že základní směřování divadelní kultury je výrazem určitých ekonomických a společenských procesů, kterým není možno zabránit. Každý divadelní jev je organicky vklíněn do svého času a je jen z tohoto času pochopitelný a vysvětlitelný.

Konkrétní způsob, jak se určité divadelní tendence, podmíněné nadosobními příčinami, realizují, může však v sobě mít a také má mnoho náhodnosti. V dějinách každého umění - a tedy i divadla - je to především síla talentu, která je té či oné

osobnosti přírodou dána. Talent, i když přirozeně velmi záleží na jeho kultivování a na možnostech a podmínkách jeho rozvoje, je v zásadě jev, který si člověk buď přináší nebo nepřináší při svém zrození. Za náhodné můžeme považovat i určité osobní a osobnostní prvky, které vnášejí do různých oblastí divadelní práce určitý jedinec.

V dějinách umění vždy hrály a vzděly i budou hrát velkou úlohu mimořádné tvůrčí osobnosti, protože ty daleko pronikavěji, účinněji a trvaleji vyjadřují určité nadosobní dobové tendence než zjevy menšího formátu i talentu. I sebestráňejší osobnost v dramatu, např. Sofokles, Shakespeare a Molière, je ovšem vždy nositelem určitých nadosobních, společenských a uměleckých tendencí. Nejsou osobnosti, které bychom nemohli společensky a umělecky zařadit. Dá to jen více práce, studia, protože velká osobnost je vždy jev složitý.

Velká osobnost vnášejí do svého objektivního poselství neopakovatelný subjektivní osobnostní tón, který dělá z jeho výpovědi mimořádně důležitou i účinnou záležitost. Když totéž poselství poví osobnost menšího formátu a talentu, nikdy nezíská takovou rezonanci.

A přece, jakkoli je role velkých osobností mimořádná, marxistická divadelní historiografie se nedomnívá, že by dějiny divadla byly výrazem či dílem velkých osobností. Proto také marxisté neperiodizují vývoj divadla např. podle divadelních ředitelů, velkých dramatiků, režisérů. Když tak učiní, je to jaksi jen "na úvěr".

Při studiu náhodných momentů je však třeba postupovat velmi obezřetně, protože určité jevy, které považujeme za nahodilé, jsou ve skutečnosti výrazem obecných zákonitostí. Říkáme jim - "zdánlivé nahodilosti".

#### HISTORICKÁ HODNOTA DIVADELNÍHO JEVU

Divadelní historik-marxista se snaží postihnout dobovou, historickou hodnotu určitého divadelního jevu.

Divadelního historika této vědecké školy zajímá, jak určitý divadelní jev po stránce ideové a umělecké diváka za-

#### ujal a co dával jeho životu.

Ne vždy jsme ovšem schopni tyto otázky přesně zodpovědět.

Při průzkumu dobové hodnoty divadelního díla zajímá historik divadla i jeho pokrokovost z hlediska vývoje společnosti i z hlediska vývoje divadla. Za přínosné a pokrokové divadelní jevy považujeme ty, které ve své době zaujímaly pozitivní vztah k progresivním společenským procesům a zároveň obohacovaly zobrazovací možnosti divadelního umění.

V této souvislosti je však třeba upozornit, že historik divadla zkoumá pokrokovost divadelního jevu nejen z hlediska určitého většího společenského a divadelního celku, ale i z hlediska některých lokalit.

Zejména ve starších dobách při nerovnoměrném vývoji určitých národů či států je to důležité, protože to, co třeba z hlediska národního celku a celonárodní divadelní kultury již nemuselo být přijímáno jako výboj, mohlo v určité lokalitě sehrát ještě velmi pozitivní roli.

Při výzkumu historické hodnoty divadelního jevu zkoumáme i otázku jeho dobové - tedy relativní - pravdivosti. Lze říci, že dobově nejdokonalejší a tedy i nejpravdivější odraz životní skutečnosti přinášejí právě ty jevy, které na úrovni zaujmají pozitivní vztah k progresivním procesům ve společnosti a zároveň obohacují zobrazovací možnosti divadla.

Při průzkumu historické hodnoty určitého minulostního divadelního jevu ovlivňuje historik divadla do určité míry i aktuální hodnota toho kterého jevu pro současnou společenskou a divadelní praxi. Historik, i kdyby se sebevíc o to snažil, nemůže se tohoto ovlivnění zbavit, protože se nemůže vytrhnout z dobových společensko-kulturních souvislostí. Marxistický historik ostatně potřebě praxe ani nechce čelit, ale naopak jí vychází vstříc. To ovšem neznamená, že si může dovolit pod vlivem současného hodnocení určitého jevu zkremit jeho historickou hodnotu. Mezi historickou a současnou hodnotou určitého jevu může totiž být i zásadní rozpor.

Pracujete-li déle jako historikové divadla, máme-li na-

víc i určitou zkušenost divadelně-kritickou, dostanete se někdy do situací, kdy musíte v zájmu vědecké pravdy potlačit své osobní sympatie i antipatie, což není vždy snadné a dokonce ani zcela možné. Jsou např. případy, kdy cítíte náklonnost k nějaké herečce, které však nemůžete v celkovém obraze určité herecké školy dát místo takové, jak byste si třeba přáli, protože vám to nedovoluje právě studium této herecké školy. Jsou také divadelní tvůrci, které z nějakých důvodů nemáte rádi, ač jiní si jich třeba váží. Této antipatii se také ve vědecké práci nesmíte poddávat. To vše jsou ovšem věci zcela lidské. Divadelní historik je totiž také jen člověk. Při přípravě akademických Dějin českého divadla museli jsme všichni někdy přemáhat své sympatie i antipatie.

Vývoj divadla, zobrazovací metody tohoto umění, má v zásadě při všech zákrutách a kolizích - ve shodě s vývojem společnosti - vzestupný charakter.

Jinak je tomu ovšem s uměleckou úrovní divadelních jevů. V tomto směru, jak známo, zákon přímého vzestupu neplatí. I když je přirozeně nemožné srovnávat velké dramatiky různých časových etap, nelze nevidět, že Sofokles, Shakespeare a Molière mají už po dlouhá staletí mezi všemi dramatiky evropského kulturního okruhu postavení zcela mimořádné. Bylo by jistě zbytečné, kdybych se tu pokoušel dokázat, že dramatika Shakespeareova talentu světové divadlo zatím nesělo.

Také herecké nebo režisérské i jiné talenty nelze plánovat tak, aby v každé generaci přicházeli na scénu stále větší herci a režiséři.

#### SOUČASNÁ HODNOTA MINULOSTNÍHO DIVADELNÍHO JEVU

Každý minulostní divadelní jev má nejen určitou dobově omezenou hodnotu historickou, ale i současnou, které si divadelní historik vědomě nebo i nevědomě také všimá. Řekli jsme už ostatně v předchozím výkladu, že současná hodnota určitého historického jevu do určité míry ovlivňuje i historikovo hodnocení historické hodnoty toho či onoho jevu. Není se totiž možno vymknout svému času.

Z velkého množství jevů, které tvoří minulý divadelní vývoj, vystupují pro současníky vždy některé, které považují z nějakých důvodů za zvlášť zajímavé, pozoruhodné, živé, inspirovatelné. Nejsou hodnoty, které by byly v určité zemi vždy stejně živé. To platí i o tak velkých klasicích, jakými jsou např. Sofokles, Shakespeare, Molière a Čechov. I např. Shakespeare měl léta, kdy nebyl téměř hrán, a i dnes, ač prakticky nemizí třeba z českého a slovenského repertoáru, má období, kdy je jaksi pocíťován jako současník, a jiná, kdy se hraje méně a bez aktuálního vyznění. Pro žádný společenský kolektiv nemůže v určité době být všechno stejně aktuální.

Divadelní historik - marxista se snaží z vnějšího podnětu nebo ze svého uvážení zkoumat ty hodnoty, které jsou pocíťovány - nebo které by mohly a měly být pocíťovány - jako živé a užitečné pro společnost a divadlo současnosti. Nemysleme si totiž, že divadelní historik musí tento impuls vždy dostat od určitého objednavatele, např. divadla, nakladatele, vědecké instituce atd. Jsou případy, kdy si může počínat dokonce prozíravěji než objednavatel. Kolik divadelních historiků - díky své prozíravosti - vyneslo už k velkému užitku společnosti ze zapomenutí určité divadelní hodnoty.

Aktuální hodnota minulostního divadelního jevu se ustávitě proměňuje. Lidstvo znovu a znovu hledá svůj vztah k určitým jevům minulosti, a to nejen divadelním, ale i literárním, hudebním, výtvarným, filmovým, televizním a jiným. Podobně si počíná i ve vztahu k národním dějinám i k dějinám jiných národů. Je proto jen přirozené, že všechna hodnocení současných hodnot uměleckých jevů stárnou. Divadelní historik může po sobě jistě zanechat díla, která budou příští generace potřebovat pro určitá přínosná zjištění i cennou materiálovou základnu. Historikovo hodnocení významu divadelního jevu pro jeho vlastní současnost však příští generace bez korekce nepřijmou. V řadě případů zřejmě už nedojde k zásadní proměně hodnocení, lze si např. stěží představit stav, že by lidstvo někdy zcela zahodilo dramatika Shakespeareova, ale k určitým proměnám hodnocení dochází a dojde vždy. Současnou hodnotu minulostního divadelního jevu si lidstvo znovu a znovu určuje v souladu se

### svou životní práci.

Divadelní historik se nejen nevytrhuje z toho procesu, ale vědomě se na něm podílí.

Jde jen o to, aby nezaměňoval historickou hodnotu určitého divadelního jevu za jeho současnou hodnotu.

Kdyby si takto počínal, vznikl by obraz tak bizarní, že bychom se nestačili divit.

### K DEFINICI POJMU NÁRODNÍ DIVADELNÍ KULTURA

Přehlížíme-li starší i současnou teatrologickou literaturu některých zemí, o něž máme vážnější zájem, uvědomíme si záhy, že teatrologové věnují hlavní pozornost divadelní kultuře svého národa. Je možno vyslovit domněnku, že by podrobnější výzkum badatelské produkce všech zemí, pokud se v nich ovšem výzkum divadla rozvíjí, přinesl stejnou odpověď. Rok co rok objevují se nové studie dílčích otázek té či oné národní kultury a čas od času i větší syntézy. Témata zahraniční zaujmají v badatelské produkci jednotlivých národů až druhé místo.

Historikové divadla soustřeďují se k minulosti divadla svého národa z několika podstatných důvodů. Divadelní historik - jako každý historik - chce být užitečný člen lidského společenství. Je docela přirozené, že má zvláštní zájem prospět rozvoji divadelní kultury národa, která mu je nejbližší, i že zároveň chce vyhovět nejčastějším požadavkům, tj. těm, které přicházejí z profesionálního i amatérského okruhu soudobé divadelní praxe vlastního národa a také z diváckých řad.

Divadelní praxe určitého národa žádá, aby teatrologové, kteří jsou příslušníky tohoto národa, především zkoumali jeho divadelní minulost, protože je to užitečné pro její další vývoj. Jde zejména o to poznat, jaké minulostní síly působí na současnou divadelní dění. Máme-li současný vývoj dobře rozvíjet, musíme vědět, co bylo před námi. Minulost totiž na současnost působí vždy, i když si to neuvědomujeme.

Výzkum určité divadelní kultury odborníky téže národnosti je činnost, kterou za ně neudělají příslušníci jiných národů.

Pouze výjimečně a dočasně ji mohou substituovat odborníci z některé jiné země nebo zemi. Tak tomu bylo a případně i dnes ještě je v některých rozvojových zemích, avšak takový stav byl nebo je pouze přechodný. Na určitém stupni vývoje, tak jak tomu je např. v Číně, Indii nebo v Japonsku, ujmou se výzkumu odborníci domácího původu.

Je ovšem samozřejmé, že k poznání dějin divadla určitého národa mohou i v zemi s rozvíjeným teatrologickým výzkumem velmi významně přispět badatelé jiných národů. Tak např. v současnosti přispívají podstatně k poznání české divadelní minulosti badatelé polští a ruští. V minulosti to byli nejednou Němci. Těžiště výzkumu divadelní kultury určitého národa leží však na příslušnicích každého národa. Lze si těžko představit, že by ruské divadelní dějiny více než v SSSR studovali např. ve Francii, Norsku či ve Španělsku, a že by se výzkumu dějin českého divadla věnovali více badatelé holanďští, bulharští a američtí než čeští.

Třetí podstatnou příčinou, proč se divadelní badatelé zaměřují především k divadelní kultuře svého národa, je skutečnost, že je z mnoha důvodů obtížné studovat prameny v zahraničních fondech. Ještě tak nejspíše studenti mají možnost realizovat v zahraničí delší - třeba i roční - studijní pobyty. Ostatní badatelé - tedy většina příslušníků badatelské obce - se setkávají s nejrůznějšími překážkami, když chtějí realizovat dlouhodobější studijní pobyt v zahraničí. Lze říci, že základní výzkum, opřený o materiál, a jedině takový výzkum umožňuje pokrok v poznání, je dnes možný převážně jen v dějinách jednotlivých národních kultur.

Čtvrtý důvod, který vede k určité preferenci studia národní divadelní kultury u divadelních vědců jednotlivých národů, je skutečnost, že pro toto studium jsou badatelé bezpečně jazykově disponováni. Jejich jazykové znalosti a také jazykový cit jsou schopny postihnout i velice složité významové, zvukové a přímo umělecké hodnoty řeči. Studium zahraničního divadla většinou vyžaduje bezpečnou znalost nejen současného stavu živého jazyka, ale i jeho historické podoby, např. staré němčiny

a francouzštiny, kteréžto znalosti není snadno získat. Ti, kdož tyto jazykové dispozice nemají, nemohou pracovat s prameny. Jsou odkázáni na lepší či horší přeloženou literaturu. Je jim zcela uzavřena cesta k písemným pramenům, protože prameny přeložit nelze. Určitým rysem lidí, kteří se o podobný výzkum bez znalosti jazyka pokoušejí, bývá, že kladou přílišný důraz na optický materiál. Ostatně i při studiu národní divadelní kultury je v určitých případech třeba znát (např. v Evropě) středověkou latinu či starší fázi národního jazyka.

Pro studium vlastní národní kultury jsou badatelé - a to je již pátá příčina - komplexně vybaveni, protože jako příslušníci národa, jehož divadlo zkoumají, znají jeho minulost, přítomnost, jeho kulturu, tradice atd. atd. Mají i schopnost pochopit mnohé, co cizinci nutně uniká, co nevidí, necítí, protože vyrůstal v jiném národním a společenském kontextu. Jsou to reality - "podtextové". Určité skutečnosti, které se nikdy z knih nedovíme. Cizinec se k těmto skutečnostem může pouze více či méně přiblížit.

V této souvislosti bude užitečné udělat malou odbočku. Domnívám se, že divadelní vědci, kteří posuzují určitou cizí divadelní kulturu, mají i určitou výhodu, a sice v tom, že jsou schopni lépe než příslušníci studované divadelní kultury rozpoznat specifika této kultury. Pozorovateli z jiného národního kontextu v zásadě lépe vynikají osobité zvláštnosti zkoumaného cizího divadla.

Poslední podstatnou příčinou, proč se badatelé různých národů zaměřují především k průzkumu divadla svého vlastního národa, je, že poznání jednotlivých národních kultur je nutným předstupněm k poznání divadla ve vyšších souvislostech. (Jsem si ovšem zároveň dobře vědomi, že výzkum národní divadelní kultury není možný bez určitých znalostí zahraničního divadla.) Toto studium divadla určitého národa je nezbytným předstupněm k poznání divadla určitého státního celku, např. SSSR, Belgie či ČSSR, geografické oblasti, např. divadla Evropy či Asie, rasového celku, např. Slované či Germáni, nebo společenské soustavy. V praxi se též setkáváme s další "vyšší" jednotkou - s tzv. jazykovými oblastmi. Existují práce, které zkoumají

divadlo v německy mluvící oblasti, v oblasti hovořící španělsky, anglicky atd. Bez výzkumu jednotlivých národních kultur nelze syntézu na vyšší úrovni tvořit.

Ti, kdož považují studium národní divadelní kultury za projev jakéhosi nacionalismu, hluboce se mylí. Není samozřejmě vyloučeno, že výzkum divadelní kultury určitého národa lze dělat z nacionalistických pozic, avšak stejně si přec lze počínat i při výzkumu divadla jiného národa. Víme např., že někteří němečtí badatelé hodnotili divadlo řady zemí z nacionalistických až šovinistických pozic. Určitým projevem nacionalistického omezení jsou i některé západoevropské syntetické práce, které prakticky ignorují oblast střední Evropy, Balkánu atd.

Je třeba si také uvědomit, že tím, že studují divadlo svého národa, mohou být případně i velmi užiteční divadelními tvůrci, badatelé i diváků různých zemí. Určitá studia jednotlivých národních kultur mohou mít doslova internacionální dosah. I při práci na akademických Dějinách českého divadla, kterou mám čest od počátku řídit, jsem si vždy byl vědom, že naše badatelské výsledky nejsou určeny jen příslušníkům našeho národa, ale i pro zájemce z jiných národů. Vždy mě proto potěší, když zjistím, že tomu tak již v řadě případů je.

Výzkum divadelní kultury vlastního národa a ostatních divadelních kultur nelze stavět proti sobě. Nemá přec smysl mistrovat ty, kdož zkoumají svoji národní divadelní kulturu, poukazem na to, že nezkoumají kulturu ostatních národů, a naopak. Je třeba dobře pracovat na obou frontách. Skutečností však zůstává, že zájem badatelů o vlastní divadelní kulturu bude z mnoha důvodů vždy převažovat.

V našem výkladu jsme zatím užívali termínu "národní divadelní kultura" bez bližšího specifikování. Protože zkušenost učí, že v definici tohoto pojmu nebyvá vždy shody, bude nyní na místě, abychom si tento jev definovali. Ve středu našeho zájmu bude zjistit, které jevy zahrnujeme do té či oné národní divadelní kultury.

Základním kritériem určité národní kultury je jazyk. Za



české divadlo se běžně považuje divadlo v české řeči, za ruské hrané v ruštině, za anglické hrané anglicky a za belgické v řeči flámské nebo velonské. Kritérium jazykové, jako všechny naše závěry, platí i pro divadlo ostatních kontinentů. Tak např. za čínské divadlo považujeme ty jevy, které jsou vytvářeny v některém z mnoha nářečí Číny, a za japonské divadlo divadelní akce v řeči japonské.

Většina divadelních jevů pracuje - jak známo - s hlasem, s řečí mluvenou či zpívanou, byť v každé inscenaci divák registruje vždy více impulsů optických než akustických. Jazykové kritérium je už z tohoto důvodu kritériem zásadním. Divadelní jevy v určité řeči komunikují nejdokonaleji s diváckým kolektivem, který touto řečí mluví. Jazyk, který je trvalým komunikativním, dorozumivacím prostředkem určitého lidského společenství, dává také divadelním jevům vytvářeným v různých dobách určitou společnou základnu.

Téze, kterou jsme vyslovili o řeči jako základním kritériu pro určení národní proveniencí určitého divadelního jevu, vyžaduje však určité upřesnění, protože výzkum přináší i jevy, které naši tézi přestupují. Za součást národní divadelní kultury považujeme v Evropě i např. latinské církevní produkce (officia), které ve středověku vytvářeli na určitém národním území pro jeho obyvatele kněží, tehdejší nositelé monopolu na vzdělání. Patří sem i ty církevní texty, v nichž se kombinovala latina s národním jazykem (např. němčinou, francouzštinou, češtinou). Do pojmu národní divadelní kultura zahrnujeme i inscenace v latinské řeči - a případně i původní dramatické texty psané latinsky - v době renesanční a humanistické, které byly určeny alespoň některým příslušníkům národa, jehož divadelní kultura studujeme. Tak např. Mistr Campanus Vodňanský, autor historické hry *Bretislaus, comoedia nova* (knižně 1614), určil svoji latinskou hru především vzdělaným příslušníkům českého národa. Jsou však ještě i jiné výjimky jazykové. Za součást národní kultury je třeba považovat i produkce, které příležitostně provozují příslušníci určité národní kultury v některých živých cizích jazycích. Mám na mysli např. ruská představení, pořádaná koncem 19. a počátkem našeho století

v Praze tzv. Ruským kroužkem, složeným z Čechů, která byla určena především českému publiku, hledajícímu poučení v ruské řeči i dramatické literatuře. Patří sem i představení našich škol, např. v řeči francouzské a anglické. Speciální otázkou je zejména v Evropě divadlo židovské a cikánské. Věnujeme jí proto později zvláštní pozornost.

Můžeme se tedy pokusit vytvořit první definici.

Pod pojmem národní divadelní kultura rozumíme divadelní a polodivadelní jevy vytvářené v řeči určitého národního etnika především pro jeho příslušníky. Pod tento pojem zahrnujeme i jevy vytvářené nárazově v jiných jazycích, např. v latině, jsou-li alespoň zčásti určeny příslušníkům téhož národního etnika.

Slova "nárazově" jsme zde užili proto, že divadlo v národní řeči má staletou kontinuitu, setkáváme se s ním po celou dobu formování a vývoje národa, zatímco inscenace v jiných řečích, vytvářené pro totéž národní společenství, mají charakter vysloveně dočasný, nárazový, přechodný, případně módní atp.

Naše definice však potřebuje ještě další upřesnění. V podobě, kterou jsme výše uvedli, vymyká se z ní především poměrně rozsáhlý soubor divadelních jevů bez vokálního projevu (pantomima, klauniáda, balet atp.). Z těchto produkcí považujeme za součást národní kultury ty jevy, které byly vytvářeny zčásti či zcela pro národní společenství, které zkoumáme. Ve středověku například nemůžeme přesně říci, zda různí žakéři, působící na území českého státu, hráli pro publikum české či jiné. Předpokládáme pouze práve, že zasahovali v našem prostoru i české obyvatelstvo, kterého byla většina.

K naší definici je tedy třeba dodat:

"a jevy bez vokálního projevu převážně či zčásti vytvářené rovněž pro tyto konzumenty".

K základnímu jazykovému kritériu přistupuje tedy kritérium další - národní příslušnost diváckého kolektivu. Toto kritérium se stává velice důležitým zejména při posuzování pantomimických divadelních projevů i určitých "výjimečných" projevů v cizích jazycích.

V této souvislosti je třeba upozornit, že není nezbytné, aby tvůrci divadelních děl určitého národa byli vždy příslušníky tohoto národa. Tak např. počátky českého divadelního profesionalismu v druhé polovině 18. století jsou spjaty s celou řadou cizích herců německé, ale i italské národnosti. Také v novější době se v českém divadle uplatnili příslušníci jiných národů, např. Zvonimír Rogoz, Valtr Taub. V představeních DISKU hrají někdy i zahraniční studenti, kteří v Praze studují, a přece tato představení, hraná v češtině, jsou součástí naší dnešní divadelní kultury. V některých případech je ostatně těžko národnost umělce či jiného divadelního tvůrce stanovit. Původ tvůrců jednotlivých jevů národní kultury není v zásadě rozhodující. Je ovšem třeba dodat, že většinu divadelních jevů kultury určitého národa nicméně vytvářejí příslušníci tohoto národa. Přímá účast divadelníků - především herců, zpěváků, tanečníků - v divadelní kultuře jiného národa je konec konců vždy jev výjimečný.

Tvorba toho či onoho divadelníka tvoří součást té divadelní kultury, pro niž vytvořil své podstatná díla. Díla divadelníků, kteří vynikli v divadle jiného národa, než z kterého vzešli, bývají dějepisci národní kultury v syntetických pracích zpravidla jen registrována. Tak např. Eduard Nápravník, významný ruský operní dirigent, je součástí ruské sovětské divadelní kultury, bratislavský režisér Jozef Budský součástí kultury slovenské, avšak zároveň by oba měli být považováni i za volnou součást kultury českého národa, z něhož vzešli.

V dějinách divadla existují dokonce případy, kdy určitý divadelní umělec patří dvěma národním divadelním kulturám. Takovým divadelníkem byl Franz Feistmantel, německý pražský herec, který za národního obrození po desítky let hrával v českém divadle sluhu Jirku v Štěpánkově Čechu a Němci, nebo např. Valtr Taub, který byl v meziválečném období hercem pražského německého divadla a po druhé světové válce se stal hercem českým. U Tauba se situace komplikuje ještě i v tom smyslu, že i v době, kdy pracoval jako herec český, hrával v NSR nebo v Rakousku čas od času německy.

V současném divadelnictví se stává, že někteří režiséři, např. Brook a Zeffirelli, pracují s divadelníky různých národů, takže zasahují dokonce do několika - více než dvou - divadelních kultur, přičemž jistě není sporu, že první patří divadelní kultuře anglické a druhý italské.

Vedle jazykového kritéria má tedy svou důležitost, jak jsme už upozornili, i národní příslušnost publika.

Povšimněme si dále tzv. zájezdové činnosti, které větší či menší měrou provází dějiny divadla. Zájezdová představení, hraná před diváky jiného národního kolektivu, než pro který byla vytvořena, jsou přirozenou součástí té národní kultury, která je vydala. Polský mim Henryk Tomaszewski, hodně se světem toulající, je součástí polské divadelní kultury, právě tak jako Ladislav Fialka české a Marcel Marceau francouzské.

Ze součást národní divadelní kultury považujeme i ty jevy, které byly pro publikum určitého národa vytvořeny v menšinovém a krajském divadle a za mimořádných situací, kdy určitá část národního kolektivu je dočasně dobrovolně či násilně odtržena od většiny jeho členů. Ve 20. století jsou takovými jevy zejména emigrace, vojenské akce mimo národní území a koncentrační tábory.

Zdá se mi, že by bylo správné do jisté míry odlišovat divadlo emigrantů od divadla menšinového a krajského, i když tyto jevy v praxi mohou někdy splývat. Menšinovým divadlem rozumíme divadlo určitého etnika, které po dlouhou dobu, třeba i po staletí, žije na území, které ovládá jiné národní etnikum. Mám tu na mysli např. mačarské menšinové divadlo na Slovensku, německé v českých zemích, slovinské v oblasti Terstu atp. Krajským divadlem je divadlo určitých národních kolonií, které vznikly převážně z dobrovolných vystěhovalců teprve v 19. a 20. století. (Např. české krajské divadlo ve Vídni a v USA.) Konečně divadlem emigrantů bych rozuměl divadlo, které vytvářejí příslušníci určitého etnika, kteří odešli z domova z příčin politických, náboženských, rasových, ekonomických atp. a mají v úmyslu se opět do vlasti v době pokud možno nejkratší vrátit. (Tento záměr se jim ovšem nemusí splnit.) Jako příkla-

dy uvedme např. divadlo polských romantiků-emigrantů, různých ruských emigrantských skupin, německých a rakouských antifašistů, emigrantů z Francova Španělska, emigrantů řeckých.

Součástí národní divadelní kultury jsou samozřejmě i divadelní enklávy uprostřed jiného národního celku. Tak např. různé ruské scény v neruských svazových republikách jsou součástí ruské sovětské divadelní kultury. Součástí české divadelní kultury byl v meziválečném období i český soubor Slovenského Národního divadla v Bratislavě. Enklávou německého divadelnictví v Polsku bylo kdysi např. německé divadlo v Poznani atd.

V našich úvahách o obsahu pojmu národní divadelní kultura dospěli jsme nyní ještě k dalšímu kritériu - ke kritériu územnímu. Zde je ovšem třeba nejprve konstatovat, že území, na kterém určitý národ žije, je zpravidla historicky proměnlivý celek. Studujeme-li dějiny divadla určitého národa, zjistíme možná, že jsou území, v nichž se dnes už divadlo v řeči tohoto národa nehraje, nebo naopak, že jsou oblasti, kde se v minulosti v této řeči divadlo nehralo. Tak např. Češi kdysi měli Kladsko a značnou část Slezska, které v průběhu dějin byly ovšem i součástí Polska a Německa a dnes jsou územím PLR. Tyto různé proměny hranic - rozlohy - území, na němž určitý národ žije, je si třeba uvědomit. Existuje však vždy území, v němž v staleté kontinuitě žije převážná část příslušníků určitého národa. Výjimku na evropském kontinentě tvoří různé druhy cikánského obyvatelstva a židé.

Naši definici můžeme nyní dále upřesnit:

Národní divadelní kulturu tvoří ty divadelní jevy, které si určitý národ vytváří převážně na svém historicky proměnlivém národním území a výjimečně i mimo ně.

Další otázkou, s kterou se musí vyrovnat historikové národní kultury, jsou divadelní prvky v obřadech a zvycích, které jsou doloženy pro životní prostor určitého národa před jeho vstupem do tohoto prostoru. Tato prehistorie divadla je terén velmi těžko zapovídatelný pro nedostatek pramenů. Jan Muškařovský se o této době s oblibou vyjadřoval jako o "značném třasavisku", po kterém je třeba kráčet velmi opatrně. V evropské

teatrologii se prosadil názor, že toto stadium je možno považovat za prologické podloží, na kterém se rozvíjela divadelní aktivita dnešních národních etnik.

Zastavme se nyní ještě u některých speciálních případů, s nimiž se historik národních divadelních kultur setkává.

Svým způsobem speciálním útvarem je divadlo židovské. Obyvatelé židovského náboženství a národnosti se podílejí leckdy velmi významně na rozvoji divadelních kultur těch národů, v jejichž společenském kontextu žijí, kromě toho však výjimečně vytvářeli či vytvářejí i zvláštní produkce polodivadelního rázu a případně i divadelní pro příslušníky židovského náboženského a národnostního okruhu. Tyto produkce jsou hrány v jazyce jidiš. Takovým divadlem byla v meziválečném období např. moskevská HABIMA a po druhé světové válce např. Teatr Żydowski ve Varšavě. Tyto speciální produkce měly charakter divadla menšinového. Jsou známy však i židovské inscenace hrané německy, polsky či rusky. Pravidelnou divadelní činnost vyvíjejí židé pouze ve státě Izrael.

Speciálním případem je i divadlo občanů cikánské národnosti, kteří jsou rozptýleni do mnoha zemí především na evropském a asijském kontinentě. Také cikáni se podílejí zejména ve 20. století, kdy v řadě států opustili nomádský způsob života, na rozvoji různých - hlavně hudebních - žánrů. Pokud pak zcela výjimečně pořádají samostatná divadelní představení v cikánské řeči, je třeba je považovat za menšinový divadelní projev. Takovým divadlem byl např. moskevský Cyganskij teatr Roměn.

Určité komplikace působí divadelní dění v německy mluvícím světě, do něhož se počítá divadelní aktivita v NDR, NSR, ve Švýcarsku a Rakousku. Poměrně ostře je vymezeno divadelnictví švýcarské. Velké obtíže působí zato někdy divadelní jevy německé a rakouské, protože divadelnictví těchto zemí bylo vždy silně propojeno. V divadelním vývoji, který můžeme v materiálu sledovat, se často stávalo, že Němci působili v Rakousku a naopak. Někteří vynikající umělci, např. Max Reinhardt, patří oběma národním kulturám, které mají při všech

shodách určitá specifika. Ještě složitější je zjišťovat, ke kterému pólu divadla v německé řeči se v tu či onu dobu kloní menšinové německé divadlo v českých zemích, na Slovensku, v Maďarsku, Polsku, na Balkáně atd. Po druhé světové válce pak studium ještě navíc komplikuje skutečnost, že německy mluvící země patří k různým společenským soustavám.

Je známo, národ a stát nejsou jevy totožné. Výzkum národní divadelní kultury není téměř nikde zároveň výzkumem divadla určitého státního území. Existují státy, jako např. SSSR, Jugoslávie, Belgie, ČSSR, kde žije více národů. Kromě toho téměř ve všech státech žijí i národnostní menšiny (třeba i velice malé). I SSSR má své menšiny, např. menšinu cikánskou, židovskou, německou, čínskou, které nemají své vlastní svazové republiky.

x

V našich výkladech jsme zatím nepřipomínali, že národní divadelní kultura určitým způsobem obráží historicky proměnlivý vývoj určitého národa a zpětně na něho působí. Neučinili jsme tak proto, že tuto skutečnost považujeme za samozřejmou pro každý umělecký jev, ne tedy pouze pro divadlo. Míra, s jakou divadlo takto působí, může být ovšem různá, a je právě úkolem historika, aby ji prozkoumal.

x

Na závěr našich úvah pokusme se podat definici národní divadelní kultury, kterou považujeme za relativně nejpřesnější.

"Národní divadelní kultura jako součást národní kultury určitého národa obráží jeho psychické založení a jeho historicky proměnlivý vývoj, přičemž na něj opět zpětně působí. Pod pojmem národní divadelní kultura rozumíme divadelní i polo-divadelní jevy vytvářené v řeči určitého národního etnika především pro jeho příslušníky, kteří žijí na historicky proměnlivém území a výjimečně i mimo ně. Do tohoto pojmu zahrnujeme i jevy alespoň zčásti nárazově vytvářené pro toto etnikum v jiných jazycích, např. v latině, a jevy bez vokálního projevu, pokud rovněž alespoň zčásti počítaly s toutéž diváckou obcí. Pro vznik divadelních projevů určitého národa není nezbytné, aby jejich tvůrci ve všech případech byli příslušní-

ky tohoto národa. Divadelní prvky v obřadech a zvycích různých etnik, která žila v životním prostoru určitého národa před vznikem dnešních národů, považujeme za prologické podloží národní divadelní aktivity. Činnost příslušníků určitého národa v divadelním životě jiných národů považujeme pouze za volnou součást národní divadelní kultury, z níž tito divadelníci vyšli."

x

Jedním z úkolů historika národní divadelní kultury je postihnout její určitá specifika. Při řešení této neobyčejně svízelné problematiky se ovšem historikové divadla neobejdou bez historiků, sociologů, filozofů, psychologů a národopisců, kteří se však výzkumem národních specifik stále ještě nedostatečně zabývají. Není sporu, že je velice obtížné postihnout konstantní rysy složitě tříděné po staletí diferencovaného národního etnika a zároveň i rysy dobově proměnlivé. Situaci komplikuje, že se touto problematikou sice kurážně, avšak v zásadě nevědecky obírali různí publicisté, kteří ve shodě se svými aktuálními záměry idealisticky absolutizovali určité trvalejší nebo jen dobové rysy národní povahy. V úvahách na toto téma se také často určitému národu přisuzují rysy, které by bylo docela dobře možno přisoudit i řadě národů jiných.

Jině totiž spočívá v tom, že nemáme ještě dosti znepovánanu divadelní minulost mnoha a mnoha zemí.

Máme-li odpovědně srovnávat divadelní kultury a určovat jejich specifika, musíme znát to, co srovnáváme.

x

Na samý závěr této části našeho textu zamysleme se ještě nad otázkou, zda i v budoucnosti bude v národní divadelní kultuře spatřován základní útvar k roztřídění nesmírného množství různých divadelních jevů, které na této planetě vznikly a budou dále vznikat. Zdá se, že ještě velice dlouhou dobu tomu tak bude. V daleké budoucnosti, které nejsme dnes schopni dohlédnout, může tomu být však i jinak. To vše záleží na dalším rozvoji a případně i proměně jednotlivých národů na naší zeměkouli.

Výzkum národních divadelních kultur neizoluje se však

většinou už dávno od jiných divadelních jevů v určitém státě a od dokazatelných zahraničních vlivů. I sebeoriginálnější národní divadelní kultura přijímala v minulosti a přijímá tím spíše dnes mnohé impulsy z jiných kultur. Toto vše je ovšem už zcela jiná problematika. V této části našich výkladů jsme se pouze pokusili vymezit terén, který podle našeho názoru musí obsáhnout historik každé národní divadelní kultury.

#### NADNÁRODNÍ DIVADELNÍ CELKY

Zájem člověka o minulost divadla se přirozeně neomezuje pouze na divadlo národa, k němuž přísluší, ale i na divadlo vyšších celků, protože tu všude hledá a také nalézá podněty pro divadelní praxi. Kromě toho poznání cizích divadelních kultur dovoluje lépe pochopit divadlo vlastního národa.

Bezprostředně vyšším celkem je divadlo všech národů a národnosti žijících na určitém státním území. Nejvyšším celkem je pak divadlo všech zemí, která toto umění znají, na kontinentech naší planety. Mezi těmito vyššími celky tvoří mezistupně divadlo určité jazykové oblasti, rasy, nadstátního územního celku (např. kontinentu) a společenské soustavy.

Výzkum divadla vyšších celků spočíval prozatím na odvážných jednotlivcích. O velké syntetické pohledy na dějiny evropského - případně světového - divadla se pokusili zejména A. Nicoll, S. Nestriepke, V.K. Blahník, L. Dubeche, J. Gregor, L. Moussignac a V. Pandolfi. Teprve v druhé polovině 20. století, např. v případě Istorii zapadnoevropejskogo teatra I-VI (Moskva 1956-1974), se mu již větší měrou věnují badatelské kolektivy. V kolektivní práci nakonec vlastně vyústilo i smělé dílo Heinze Kindermanna Theatergeschichte Europas I-X, Salzburg 1959-1974, když poslední svazek, pojednávající o divadle menších evropských zemí v prvních dvou desetiletích 20. století, napsali různí badatelé. Výklad o divadle v Čechách a na Moravě zde podal M. Obst a o divadle na Slovensku L. Lajcha.<sup>x)</sup>

x) Kindermann, H.: Theatergeschichte Europas X. Band, Naturalismus und Impressionismus III. Teil, Salzburg 1974.

Pokud jde o studium tzv. zahraničního divadla, vyvstává tu vždy určitý problém, který je těžko odstranitelný. Máme na mysli skutečnost, že každá národní kultura se jeví jiným národním kulturám z mnoha důvodů poněkud jinak. Historikové zahraničního divadla akcentují proto vždy právem ty divadelní jevy, které se v prostředí, k němuž se svou prací přednostně obrazejí, nejvíce aktualizovaly a aktualizují.

Naše vztahy k divadlu ostatních zemí jsou podvědomě - i kdybychom se tomu sebevíc bránili - určeny místem, z něhož jsme se učili vnímat svět jako celek. Tohoto pohledu na svět, jenž se vytváří v dětství a v mládí v zemi, v níž jsme se narodili nebo v níž jsme v mladých letech žili, se člověk zřejmě nikdy nemůže zbavit. Dokonce i emigrant, který opustí zemi, v níž prožil své mládí, udržuje si v zásadě i daleko od domova ještě dlouho - a mnohdy až do smrti - tento úhel pohledu na svět jako celek.

Posuzování světa z určité geografické polohy má své praktické konsekvence i pro naše vztahy k divadlu ostatních zemí světa.

My jako Středoevropané se díváme na svět ze středu Evropy a považujeme ji za přirozený střed našeho světa. Z této polohy můžeme i v divadle něco poznat častěji, už proto se o to zajímáme, zatímco s jinými jevy napříjeme nikdy nebo pouze výjimečně do styku. Naproti tomu např. Číňané, jak jsem si dobře kdysi uvědomoval před velkými mapami světa postavenými na hlavních třídách čínských velkoměst, považují přirozeně za střed sebe a jejich vztahy k ostatním národům - a tedy i divadelním kulturám - jsou docela jiné než naše. Co pro ně např. znamená divadlo slovinské, k němuž naopak my Češi jsme měli a dodnes máme dosti těsné vztahy! A o co těsněji zas na druhé straně se musí Číňané zajímat o divadlo japonské, vietnamské, divadlo tichomořských ostrovů, s nímž Češi přišli do styku pouze výjimečně a nárazově. A tak bychom mohli postupovat dále, zastavit se např. i na Islandu či Gronsku nebo v Turecku a na Novém Zélandě a všude bychom se setkávali s podobným úkazem.

Tyto lokální přístupy, jak bychom tuto skutečnost mohli

nezvát, trvají i nevzdory stoupající integraci socialistického a kapitalistického systému. Jsou vysvětlitelné právě tím, že zájem člověka o určité historické skutečnosti není samoúčelem, ale roste, jak jsme už pověděli, z aktuálních potřeb.

Jsem skeptičtí, že by bylo možné vytvořit dějiny světového divadla dobře užitečné pro všechny země, v nichž se divadlo hraje. Považujeme to dokonce - za neúčelné.

Daleko důležitější se nám jeví úsilí o velké syntetické práce uspokojující alespoň určité divadelní kultury, které si jsou do jisté míry blízké svou minulostí i současným směřováním.

#### PERIODIZACE

Máme-li se orientovat v obrovském množství divadelních jevů, které si lidstvo vytvořilo, musíme si je roztřídit do určitých celků, jak jsme ukázali už v předchozích dvou kapitolách, i do určitých časových etap. Při časovém třídění neboli periodizaci je ovšem vždy třeba užít jednotného kritéria. Prověrkou únosnosti zvoleného kritéria je podle mého názoru složitý divadelní vývoj ve 20. století, tedy zatímní závěr vývoje. Periodizační kritérium, které se neosvědčí i pro tuto dobu, není únosné.

Zvolené periodizační kritérium musí umožnit jednotně, účelně a přehledně rozčlenit celý vývoj na kratší etapy.

V praxi se často setkáváme s různými důslednými periodizačními kritérii i s jejich hybridními kombinacemi. Tak např. někteří badatelé člení látku podle uměleckých slohů. Jiní nalézají významné periodizační mezníky v činnosti mimořádných osobností. Jiní periodizují zejména novější divadelní vývoj podle divadelních souborů či budov. Velmi často se různá kritéria - jak jsme už řekli - mísí.

Všechna tato i jiná řešení se nám zdají být nedostatečná, protože nedovolují bez určitého násilí shrnout složitou skutečnost té či oné vývojové etapy a nedají se uplatnit pro všechna období, zejména pro dobu velice dávnou a zcela nedávnou. Marxistické teatrologie, vědoma si složitých vazeb mezi divadlem a společenskoeconomickou formací, měla by proto za

periodizační kritérium volit tuto formaci, která tvoří společnou základnu pro rozmanitou divadelní aktivitu. Uvnitř této základní periodizace je pak možno, tak jak jsme postupovali v Dějinách českého divadla, výklad dále užitečně členit tříděně, geograficky, podle žánrů, slohů, divadel atd.

Tento způsob periodizace je schopen z jednotného hlediska zahrnout všechny jevy složitého divadelního vývoje ve všech vývojových etapách. Osvědčuje se i pro polystylový vývoj divadla od konce minulého století.

Tento způsob periodizace historického vývoje divadla není však dosud běžně přijímán. V recenzích na první svazky Dějin českého divadla ozvaly se v domácí i zahraniční publicistice určité námitky proti ní. Zdá se, že tento postup, který má tolik zásadních předností, nebyl vždy doceněn. Polemicky k tomuto periodizačnímu členění byla připomínána kritéria slohová a divadelně vývojová, která, jak jsme už pověděli, se v minulosti neosvědčila. Především vývoj divadla od konce 19. století nelze již takto členit. Periodizace, kterou zvolili autoři Dějin českého divadla, ostatně nevede k přehlížení slohových tendencí, které jistě nejsou pro periodizaci irelevantní, ani k snižování významu vývojové důležitých divadelních mezníků. (Většinou se tyto mezníky ostatně kryjí s pohyby v společensko-ekonomické formaci.)

Životaschopnost či spornost cest, které teatrologii nabízí kritikové zmíněné periodizace, by se ovšem ukázala až teprve tehdy, když by byla vypracována jiná jednotná periodizace celého vývoje, která by ovšem měla všechny nezbytné vlastnosti, které od vědecké periodizace žádáme.

Periodizace dějin divadla jednotlivých národů nepřináší však - kromě výše zmíněných - větší těžkosti. Jinak je tomu s periodizací vývoje divadla nadnárodních celků, protože vývoj národů světa byl vždy nerovnoměrný. I dnešní svět je velice složitý. Vedle národů, kteří žijí v socialistické a kapitalistické společensko-ekonomické formaci, jsou tu i rezidua feudálního a dokonce i prvobytně pospolného rodového zřízení.

Periodizace dějin světového divadla - právě tak jako třeba dějin výtvarného umění a hudby - nebyla proto zatím - pokud vím - vytvořena. Pokoušeli se v určitém přehledu nicméně čas od času přehlednout divadelní aktivitu lidstva, dělámé to tak, že se soustředíme na divadelní vývoj evropský a severoamerický, k němuž bez hlubších souvislostí synchronně přiřazujeme určité jevy z divadelnictví asijského a případně už i australského a afrického.

Překročit dnešní stav bude přirozeně v budoucnu možné. Už nyní by nám pomohlo, kdyby vznikl spoluprací více odborníků třeba i z různých zemí alespoň jakýsi informativní synchronní přehled vývoje divadla na naší planetě.

Rozhodným předpokladem k vytvoření periodizace světového divadla je však studium všech divadelních kultur.

x

Předmětem někdy i ostrých diskusí mezi divadelními historiky mnoha zemí je vznik tzv. moderního divadla. Někteří badatelé vidí počátek "moderního" divadelního vývoje, který vede již bezprostředně k současnosti, v realismu a naturalismu, jiní třeba už v romantismu nebo až v symbolismu, psychologickém realismu a dalších divadelních směrech z rozhraní 19. a 20. století a jiní v divadelní avantgardě meziválečného období. Záleží na programových stanoviscích toho či onoho badatele, který směr označí za výchozí bod divadla současnosti. Tato diskuse se mi zdá ovšem velmi neúčinná. Pravdu zcela evidentně nemá nikdo. Sporné je ostatně už samo označení "moderní divadlo", protože čím dále vývoj pokročí, tím více budeme tento výchozí bod divadelní současnosti překládat k naší přítomnosti. Osobně bych užival tohoto slova jen jako historického označení pro skupiny, které samy sebe na rozhraní 19. a 20. století označovaly jako "modernistické" - např. pro tzv. Českou modernu.

Divadelní současnost je výsledkem složitého staletého vývoje.

Divadelní historik nesmí však přehlednout skutečnost, že od konce 19. století vstoupila do tohoto vývoje v důsledku

rozvoje společnosti i určitá nová kvalita. Touto novou hodnotou je polystylový charakter divadelní kultury. V jedné a téže národní divadelní kultuře koexistují od této doby vedle sebe někdy i v práci jednoho a téhož divadla či umělce různé stylové tendence, které mění svoji hierarchii. Tak je tomu nejen v Evropě, kde v poromantickém vývoji můžeme v divadle sledovat velice mnoho různých slohových intencí, z nichž se žádná nestává již univerzální, ale i třeba v Číně a v Japonsku, kde se na rozhraní 19. a 20. století začíná vedle tradičních forem taního divadla rozvíjet divadlo v evropském a americkém slohu.

Tato slohová diferenciacce je důsledkem rychle postupujícího diferencčního procesu v měšťanské či feudální či polofeudální společnosti způsobeného dělbou práce, sociálními zařazením, různými vzděláními atd. Také v socialistické společnosti existují různé stylizační principy.

x

Divadelní historik se setkává s divadelními jevy, které přesahují z jednoho časového období do druhého, a které mu proto působí někdy určité potíže. Historický výzkum zřejmě vyžaduje, aby tyto jevy byly probírány v obou časových úsecích, přičemž jádro výkladu o tomto jevu by mělo být v té časové etapě, v níž se především rozvinul. V ranější etapě, kdy určitý jev se teprve formuje, je ovšem třeba již podat určitý základní výklad.

Tyto tzv. přesahy, nazývané někdy "švy" výkladových kapitol, je tedy možno řešit.

#### STYL

Jestliže jsme oponovali těm, kdož považují za vhodné periodizovat vývoj dějin divadla na základě určitých divadelních slohů, nechtěli jsme tím samozřejmě říci, že bychom výzkum divadelních stylů nepovažovali za důležitý, ba nezbytný. Historik každého umění, a tedy i dějepisci divadla, dokonce musí v určité časové periodě, mající vnitřní ekonomicko-sociální jednotu, zkoumat slohovou problematiku, nechtějí-li se vyhnout problematice klíčové.

Každý umělec je určitým způsobem zařaditelný do dobových stylových tendencí, přičemž, jak známo, slohová příslušnost není něco nepřekonatelného. Dějiny umění přináší mnoho dokladů o tom, jak třeba i velmi významní umělci souviseli v různých obdobích svého života s různými dobovými slohovými tendencemi. Byli i umělci, kteří po celý život rozvíjeli více slohových principů. Víme také, že umělci, kteří tvoří ve všech možných slozích, jsou eklektici neschopní samostatné výpovědi o skutečnosti.

Lidé, kteří patří k téže slohové skupině, jsou si blízcí jednak otázkami, které si kladou, i tím, jak své svědectví o světě ve svých dílech zobrazují. Při vši slohové jednotě mohou se ovšem i lišit. Rozdíly mezi nimi netkví většinou v tom, že si kladou jiné otázky, ale že na tytéž otázky, které řeší i jiní stoupenci téhož slohu, dávají jiné odpovědi.

Víme dobře, že např. romantismus či symbolismus má svou větev progresivní i konzervativní, reakční. Víme také, že smyslově názorný stylizační princip, označovaný běžně za realistický, může vést k dílům velice progresivním i třeba pro pokrok společnosti velice škodlivým.

Stylizační princip sám, tj. soubor položených otázek a způsob jejich uměleckého tvárnění, není sám o sobě nikdy zárukou toho, že umělecké dílo bude působit pokrokově. O tom, zda divadelní dílo podá o skutečnosti výpověď, naplňující dobovou míru pravdivosti, rozhodují především občanské postoje, stanoviska umělce.

#### POJEM GENERACE

V divadelní historiografii - a samozřejmě i v běžné řeči - užíváme poměrně často termínu generace, kterým myslíme skupinu lidí narozených kolem určitého data. Podíváme-li se však důkladněji na život a tvorbu příslušníků určité generace, vidíme, že se někdy až velmi výrazně od sebe liší. Lidé narození k určitému datu prožívají nejen v třídně diferencované společnosti, ale i v společnosti socialistické rozdílné životy, zařazují se nestejně do soudobé sociální struktury, zaujímají k životu rozdílné postoje atd. Mluvíme-li o generaci, musíme

ji tedy vždy vidět jako celek velmi diferencovaný. Teprve na druhém místě je dobře zkoumat to, co příslušníky generační skupiny spojuje. Dospěl jsem však k závěru, že společné generační rysy vystupují zřetelně až z většího časového odstavu.

V dějinách divadla - i jiných umění - setkáváme se nejednou s případy, kdy určitý starší umělec organicky splyne s generací mladší anebo i naopak. Tak např. Vladislav Vančura svým společenským postojem i uměleckým programem šel s levicovou českou avantgardou, ač byl o generaci starší než např. V. Nezval, K. Teige, J. Seifert, K. Biebl, A. Hoffmeister, J. Voskovec, J. Werich, E.F. Burian, J. Frejka. Totéž platí i třeba o herci S. Neumannovi. Datum narození vždy tedy není rozhodující pro generační začlenění.

Jsou historikové, kteří termín generace zásadně odmítají. Nemyslím si, že mají pravdu. Generační příslušnost je konec konců jedním z dalších kritérií k utřídění složité skutečnosti. Chyby se ovšem dopouští ten, kdo chápe generaci jako jednodílnou skupinu lidí.

x

Velice složitou otázkou jsou vztahy mezi generacemi, které někteří badatelé mají sklon přeceňovat a jiní opět bagatelizovat. Skutečností zůstává, že jednotlivé generace žijí vedle sebe v složitých vztazích, přičemž platí, myslím, zákon, že vždy mají k sobě bližší ty generace, které přímo na sebe věkově nenavazují. Je to proto, že konflikty mezi generacemi, které vždy vznikají, se odehrávají především mezi generacemi bezprostředně souvisejícími.

Konflikty mezi generacemi - dějiny umění to bohatě dokládají - byly vždy. Protože odmítáme vidět generaci jako jev nediferencovaný, víme, že tyto konflikty mohou mít u některých jejich příslušníků charakter neantagonistický a u jiných třídně antagonistický. Bylo by však iluzí, kdybychom si mysleli, že mladí lidé, kteří jdou se staršími lidmi za týmiž třídními a společenskými cíli, se mohou ve všem všudy s nimi ztotožnit, a samozřejmě i naopak.

Není frází, že mládí, byť ne každé, přináší světu nové



možnosti, které časem bývají - takový je už zákon života - také překonány.

#### SROVNÁVACÍ DIVADELNÍ VĚDA

Každá divadelní kultura rozvíjí se nejen z podnětů, které přináší společenskoekonomická formace, v níž vzniká, ale i z četných podnětů jiných národů či národností určitého státu i impulzů zahraničních. Nelze se domnívat, že teprve snad až v našem století, kdy se vzdálenosti mezi zeměmi a kontinenty velmi zmenšily, přijímá divadelní kultura určitého národa cizí podněty. Tak tomu bylo zřejmě vždy, jenže ne vždy jsme schopni tyto podněty v materiálu sledovat a tudíž i dokázat. Pro naše století - a do značné míry už i pro 19. století - je ovšem typické, že se v důsledku rozvoje spojů zvýšil vliv vzdálených kultur. V našem prostředí je to zejména vliv divadla SSSR, USA a Dálného Východu.

Výzkum vztahů jednotlivých národních divadelních kultur či vyšších nadnárodních celků je prozatím na samém počátku. Nejvíce pozornosti se zatím věnuje studiu tzv. vlivů, což je ovšem jen část složité komparatistické problematiky. Marxistického historika divadla, studujícího určitý vliv, zajímá, proč určitý podnět mohl určitý divadelní jev ovlivnit. Takový přístup k otázce podnětu či vlivu není jen náhodným vršením dokladů, ale skutečným výzkumem určitého jevu. Zároveň se nepopírá určitá podstata, identita studovaného jevu, který z jistých příčin určité podněty (vlivy) přijímá a určitým způsobem zpracovává.

Za nejvyspělejší teatrologickou komparatistickou práci vzniklou na našem teritoriu považují knihu slovenského divadelního historika Z. Rampáka Slovenski klasicki dramatici 19. storočia a inonárodná dráma (Bratislava 1975).

Rozvíjející se divadelní komparatistice by mohla být velice užitečná komparatistika literární, která za dlouhá léta svého vývoje již dospěla k řadě závažných teoretických i metodologických poznatků.\*

\*Viz zejm. práci D. Ďurišine Teória literárnej komparatistiky, Bratislava 1975.

Úkolem divadelní komparatistiky je také studovat specifiky různých národních kultur. I toto studium, které se musí dostat na kolektivní mezinárodní bázi, je teprve v počátcích.

V této souvislosti bude třeba se zastavit u slov, která každého historika, a tedy i dějepisce divadla, vybízejí k opatrnosti. Jsou to slova vyjadřující časová prvenství (např. "první", "nejstarší") i jiné pozoruhodné priority, např. prostorové ("největší" budova, "nejhustší" divadelní síť) nebo kvantitativní (nejvíce diváků). Pracujete-li delší dobu jako historik, neuzavřete-li se pouze do jediné divadelní kultury, buďte se k ní pracovně soustřeďujete, uvědomíte si záhy ošemetnost těchto označení. Dospěl jsem k závěru, že za daného stavu znalosti divadla v jednotlivých zemích je většinou zcela nemožné takové priority odpovědně stanovit. Seriózní badatel by se měl proto v tomto směru počínat velice opatrně. Dnes opravdu nejsme ještě schopni povědět, kde např. poprvé bylo užito filmu jako divadelního výrazového prostředku, kde se poprvé hrálo na jevištní točně, atd. Historie ostatně učí, že určité jevy se pozvolna připravují a že se zpravidla objevují v přibližně tutéž dobu u více národů stojících na přibližně stejném vývojovém stupni.

Rozvoj studia divadelní minulosti v celém světě postupně sníží riziko při určování priorit.

#### SPOLEČENSKÁ AKTUÁLNOST VÝZKUMU

Historik, který chce svou tvorbou prospívat současnosti, má ctižádost, aby jeho dílo bylo přijímáno jako živé - a tedy aktuální - hodnota. Ostatně každý člověk, ať už cokoli dělá, rád vidí, když jeho duševní a fyzická námaha je užitečná. Práce zbytečná, práce Sysifova, je velké neštěstí.

Aktuálnost vědeckého výzkumu - v našem případě studia dějin divadla - je však třeba chápat velice uváženě. Existují náměty aktuální pro určitou nedlouhou dobu, kampaň, akci, které nelze nebrat na vědomí, protože rostou z okamžitých potřeb společnosti a divadla. Aktuální se však může záhy ukázat i téma, které dnes jen málokdo za aktuální považuje.

Vědecký pracovník většinou myslí na aktuálnost své práce pro větší časový úsek. I kdyby si v skrytu duše sebevíc přál, aby jeho práce byla aktuální vždy, ví, že to není možné. Odmítá však také většinou chápat aktualitu sezónně, módně, protože ví, že skutečný výzkum a jeho zveřejnění není možný tak rychle, aby se s touto sezónní či módní aktualitou nemínil.

Badatelský tábor zemí, v nichž se divadelní věda rozvíjí, diferencuje se postupně vždy tak, že jeho členové jsou schopni vytrvat v různých časových lhůtách práce různého druhu. Někteří divadelní historikové se věnují základnímu výzkumu, který řeší dlouhodobě klíčové úkoly. V diferencované badatelské obci bývají i pracovníci, kteří studují problémy, jež se dnes ještě nejeví jako hlavní, ale které by nicméně mohly třeba již zítra vystoupit do popředí. Tito lidé si počínají jako lékaři, kteří se také nezabývají jen rakovinou, hlavní metlou dnešního lidstva, ale i studiem jiných nemocí. Zkušenost ukazuje, že vědecká práce na téma zdánlivě neaktuální může na divadelní praxi zapůsobit dokonce aktuálněji než tzv. vysloveně časové téma.

Tak např. v letech padesátých bylo několik málo lidí zabývajících se v českých zemích výzkumem starého českého divadla považováno div. ne za staromilce a podivíny unikající z aktuálního proudu myšlení o divadle. Uplynulo však jen nemnoho let a jejich práce - podobně jako díla některých zahraničních badatelů - se stala velmi užitečnými pro soudobé cesty divadla.

K tomu, aby historiograf divadla věděl, co by divadlu bylo užitečné, ať už dnes či zítra nebo pozítří, je ovšem třeba, aby soustavně promýšlel společenskou problematiku svého času a také dobře znal vývojové cesty divadla svého - a zčásti i cizího - životního okruhu.

Když na sebe chvástavě klademe větší úkoly, než jaké jsme schopni kvalitně zvládnout v únosné době v týmech nebo samostatně, nejsme ovšem společenské praxi, na niž chceme působit, mnoho platni.

Nedejte se proto znást lidmi, kteří vás zavalí tisícerými úkoly, protože je všechny považují za aktuální, a žádají, abyste je zvládli nejednou.

## DĚJEPÍSEK DIVADLA A SOUČASNÉ DIVADLO

Byl jsem vždy přesvědčen, že historik divadla musí mít živý vztah k současnému divadlu domácímu i zahraničnímu, protože bez tohoto kontaktu nemůže nikdy dobře divadlu porozumět a nemůže mu tudíž ani být užitečný. Badatel, který zaleze do archivu a nevidí svět kolem, člověk, který se celý život dívá jen a jen do minulosti, nebude nikdy minulosti rozumět. Neměl by si, že by bylo nezbytné, aby každý divadelní historik určitou dobu života byl aktivně činný jako dramaturg či snad dokonce režisér, scénograf nebo herec. Lidé, kteří aktivně divadlo dělali, bývají totiž většinou velice špatnými historiky a teoretiky, protože jsou v zajetí divadelního programu, který kdysi přijali za svůj a který část svého života probíjávali. Určitá znalost divadla, nahlédnutí do vzniku divadelního díla, znalost složitosti divadelního organismu, je však pro dějepisce divadla nezbytná. Divadelní historik by měl tuto znalost ustavičně obnovovat a neulpívat na zkušenostech, které získal v mladších letech.

Co však považují za téměř nezbytné, je, aby divadelní historik alespoň část života působil jako divadelní kritik. Ještě lepší je, když ve funkci příležitostného kritika - třeba jen interního - zůstává po celý život. Krátce a dobře divadelní historik-marxista by měl kromě své vědecké práce, již chce přispívat vývoji divadla, vzít alespoň čas od času i kus přímé spoluodpovědnosti za vývoj současného divadla.

Tato činnost umožní mu nejen poznávat aktuální otázky divadla, ale i samotné tvůrce současného divadelnictví, jimž výsledky svého vědeckého výzkumu především předkládá. Při těchto stycích najde časem i jazyk, který je třeba mluvit, má-li se být rozuměno v širokém okruhu lidí tvořících profesionální i amatérské divadlo.

Je samozřejmé, že historik divadla nemůže ztratit těžkost své práce, má-li jeho výzkumná činnost mít úroveň. Nelze od něho žádat něco jiného než třeba od historika národních či obecných dějin nebo hudby či literatury. Ti, kdož se nedovedou včas rozhodnout, zda budou historiky divadla či kritiky

nebo praktiky, nejsou většinou užiteční ani jako vědci, ani jako kritikové a divadelní praktikové.

Vybízíme-li historiky divadla, aby měli na zřeteli současnou divadelní praxi, nechceme přispět k rozšíření toho typu historika divadla, který se výhradně orientuje na módní jevy v divadle. Řídíme-li svou práci sezónními módami, které se ustavičně mění, nemohu přirozeně dosáhnout větších výsledků, protože vědecký výzkum dá vždy práci. Módy přenecháme proto raději divadelním publicistům, kteří sami o výzkum neusilují, ale těžší z výzkumu řady lidí. I jejich činnost má mnohdy pro společnost význam.

"Tam, kde přestává spekulace, u skutečného života, začíná tedy skutečná, pozitivní věda, zobrazení praktické činnosti, praktického vývojového procesu lidí. Přestávají fráze o vědomí, místo nich musí nastoupit skutečné vědění. Zobrazení skutečnosti ztrácí samostatná filozofie půdu pro svou existenci. Na její místo může nastoupit nanejvýš souhrn nejvšeobecnějších výsledků, jež se dají abstrahovat z pozorování historického vývoje lidí. Tyto abstrakce nemají o sobě, odděleny od skutečných dějin, naprosto žádnou cenu. Mohou sloužit jen k tomu, aby usnadnily uspořádání dějinného materiálu, naznačily sled jeho jednotlivých vrstev. Nedávají však naprosto, jako to dělala filozofie, recept nebo schéma, podle nichž lze přistříhnout dějinné epochy. Potíž nastává naopak teprve tehdy, přistoupíme-li ke zkoumání a pořádku materiálu, ať už některé minulé epochy nebo přítomnosti, k jejímu skutečnému zobrazení."

Marx, K. - Engels Fr.: Německá ideologie, 1845-46.

### VĚDECKÁ SKEPSE

Historický výzkum podnikáme, když "objednavatel" výzkumu anebo my sami dospějeme k názoru, že určitý jev nebyl dosud prozkoumán, nebo že dosavadní stav poznání určité otázky již nevyhovuje. Navazujeme-li na určitý výzkum, na počátku našeho výzkumu musí stát třeba až přehnaná skepse k závěrům našich předchůdců. Bez takových pochybností bychom poznání podstatně neprohloubili. Výzkum ovšem obvykle ukáže, že v práci starších badatelů, které negujeme, je i mnoho užitečného. Toto zjištění má ovšem cenu jen tehdy, když k němu dospějeme na základě studia.

### POZNÁVÁNÍ MINULOSTI JE NEKONEČNÝ PROCES

Odmítáme-li metodu a závěry určitých badatelů, neznamená to ještě, že jejich díla nám nemohou být platná. Přijímáme je jako předstupeň bádání v určité otázce, kterou řešíme, předstupeň nutně omezený a už nedostačující. Bylo by však velice nemoudré; kdybychom se zřikali úsilí, které naši předchůdci vložili do určitých výzkumů. Badatel, který si snad dokonce považuje za čest, že nezná alespoň hlavní literaturu předmětu, na němž pracuje, připomíná strýčka - vynálezce z Jirotkova románu Saturnin. Takovému člověku se pak lehce stává, že objevuje objevené, takže není poznání mnoho prospěšný.

### Smysl lidské činnosti není ustavičně začínat z ničeho.

Tím ovšem neodvolávám své dávné přesvědčení, že pokrok v teoretickém myšlení a historickém poznání jde především přes myšlenkovou práci nad materiálem.

Leninova slova o Marxovi, pronesená v roce 1920 na Vše-ruském sjezdu Komunistického svazu mládeže Ruska, platí pro všechny historiky.<sup>x)</sup> Lenin tu říká, že Marx mohl zapálit srdce mas proto, že se opíral o pevný základ lidského vědění, vy-dobytého za kapitalismu, které podrobil kritice. Marx kriticky přepracoval všecko to, co vytvořila lidská společnost, lidský rozum. "Proletářská kultura musí být", říká tu Lenin, "výslednicí zákonitého vývoje onoho úhrnu vědomostí, kterých lid-  
x) Lenin, V.I.: O literatuře, Praha 1950. s.149.

stvo nabylo za jřma kapitalistické společnosti, statkářské společnosti a společnosti byrokratické.\*

Leninův důraz na osvojování si starších stupňů lidského poznání je ovšem třeba doplnit konstatováním, že dnes již mohou badatelé všech oblastí, a tedy i divadelní historikové, těžit z prací několika marxistických vědeckých generací, z nichž některé už tvořily za porevolučních podmínek.

Je ovšem samozřejmé, že badatel, i třeba badatelský tým, nemůže dnes už většinou zvládnout veškerou knižní i jinak zveřejněnou literaturu o určité lidské činnosti. Kdyby např. měl vědec, zkoumající Shakespeara, prostudovat vše, co má o Shakespeareovi ve svých fondech největší shakespeareovská knihovna světa The Folger Library ve Washingtoně, nestačil by k tomu jeden lidský život. Jde tedy o poznání prací skutečně podstatných. Tak tomu bylo přirozeně i u Marxe. Jestliže Lenin určitým způsobem projevu k mládeži nadsadil, dělo se tak s dobrým vědomím pedagogickým.

Problémem ovšem zůstává, co je možno a co naopak není možno považovat za literaturu podstatnou.

Víme dobře, že někdy studie, desetiletí zapadlá v nějakém sborníku či výroční zprávě gymnázia, může mít pro poznání daleko větší cenu než kniha slavného badatele.

#### DEFINICE DIVADLA

Řekli jsme již, že předmětem výzkumu historiků divadla je specifická umělecká činnost člověka, činnost divadelní, a všechny jevy, které vyplývají z existence divadla jako instituce společenské.

Divadelní historik soustřeďuje svůj zájem na uměleckou aktivitu divadelníků různého druhu. Zároveň si však všimá nej-různějších jevů, které vyplývají z faktu, že divadlo je složitý společenský fenomén.

Studuje tedy i ekonomickou a organizační (správní) problematiku<sup>x)</sup>, divadelní etiku, divadelní zákonodárství, cenzuru, x)Upozorňujeme např. na významnou publikaci Ekonomika i organizace divadla 4, Leningrad 1976, kterou vypracoval za redakce A. Jufita rozsáhlý autorský tým soustředěný kolem Leningradského státního divadelního institutu.

sociální problematiku, divadelní školství, kritiku, teorii, dějepisectví, divadelní architekturu atd. atd.

Marxističtí teatrologové se domnívají, že toto studium by mělo předcházet vlastnímu výzkumu uměleckých jevů, podobně jako studium ekonomicko-sociální problematiky. Jsou zároveň přesvědčeni, že tato studia nejsou sama sobě účelem. Podnikáme je jen a jen proto, abychom lépe pronikli k složité problematice divadelního umění.

x) O definici pojmu divadlo se v posledních letech v české divadelní teorii pokusili např. J. Kopecký, J. Pokorný a A. Scherl v Prolegomenech Scénografické encyklopedie, část 1, Praha 1970.

#### K PROBLEMATICE POZNATELNOSTI DĚJIN HERECKÉHO UMĚNÍ

Lidé, kteří se věnují výzkumu divadla, a samozřejmě i ti, kdož výsledky jejich práce konzumují, si nutně kladou otázku, zda divadelní umění je poznatelné, když umělecké dílo, které divadelní věda zkoumá, zaniká ve chvíli svého vzniku. Snad každého, kdo se výzkumu věnuje, přepadá někdy skepse. A jsou dokonce slyšet i vážné hlasy, že poznatelnost divadelního umění minulosti je - i v moderní době - nemožná. Divadelní historikové jsou těmito lidmi vydáváni spíše za jakési básníky či beletristy, kteří nemají v zásadě právo být považováni za seriózní vědce.

Zamysleme se tedy nyní nad poznatelností divadla právě v souvislosti s herectvím, které je konstantní složkou všech divadelních jevů za všech časů a jehož výzkum je metodami jiných uměnověd neuskutečnitelný.

x

Historickému výzkumu herecké složky divadelního představení věnuje teatrologie značnou pozornost. V odborných revuích i na knižním trhu se objevují jednak práce, které analyzují určitá období ve vývoji herectví, jednak díla hereckých osobností, někdy i jednotlivé herecké postavy. Naprostou většinu těchto prací píší autoři, kteří byli svědkem vzniku, rozvoje a rozkladu určité etapy herectví (nebo jen některé její fáze).

nebo působností herecké osobnosti, takže jejich práce jsou založeny především na autopsii. Jsou to v podstatě svědectví větší nebo menší ceny. Tyto práce mívají často apologetický - výjimečně odmitavý - charakter.

Podstatou práce historika jakékoli lidské činnosti vždy však bylo a bude, že studuje jevy, jichž nemohl být přímým účastníkem. Je-li v soudobé naší a zahraniční teatrologii stále poměrně malý zájem o výzkum herectví starších vývojových období a nejsme-li tak často s výsledky výzkumu, je-li již podniknut, spokojeni, má to své vážné příčiny. Cílem naší úvahy je zamyslet se nad problémy, v nichž vidíme hlavní obtíž, s níž se setkává teatrolog, který herectví studuje.

Své úvahy začneme banálním konstatováním, že vědec dospívá k svým závěrům na základě studia materiálu. Situace divadelního vědce však je - pokud jde o materiál - velmi specifická. Předmětem studia historika literatury, výtvarného umění nebo hudby je existující artefakt. Výtvarné dílo, není-li mechanicky zničeno, může se stát předmětem studia kdykoli, právě tak jako dílo literární nebo hudební partitura. Hercovo dílo však zaniká v okamžiku, kdy před diváky vzniká, a nelze je žádným způsobem uchovat nebo obnovit.

Už každá repríza je do jisté míry samostatným dílem, které sice může mít mnohé společné - a také i má - s premiérou, ale není s ní identická. Také divácké rekonstrukce představení, k nimž někdy z různých důvodů dochází (např. rekonstrukce prepremiéry Wyspiańskiego dramatu *Wesele* v Krakově 1973), nebo dodatečné nahrávky monologů a dialogů na gramofonové desky atp. nelze ztotožňovat se staršími představeními téže inscenace, i když mohou mít určitou cenu pro jejich poznání. Každé herecké dílo, vytvářené v určitém čase, v určitém prostoru a pro určité obecenstvo, je samostatným artefaktem.

Po pravdě řečeno ve výjimečných případech uchovávají se z divadelní inscenace určité trojrozměrné objekty. Může to být třeba divadelní budova, v níž se hrálo, divadelní technika, dekorace, část výpravy, kostým, maska, rekvizita, diapozitiv a filmový pás užitý v inscenaci atp. V loutkovém divadle to pak je zejména loutka. Těchto trojrozměrných objektů bylo

v nedochovaném divadelním díle tvůrci inscenace použito s určitým ideovým a uměleckým záměrem. Jsou to jakési relikvie, které jistě mají cenu, avšak jejich význam je značně omezený. Tyto trojrozměrné objekty, pro něž je příznačné, že většinou mohly být použity i ve více inscenacích, se dochovávají totiž vyvázány z proměnlivých ideových a uměleckých vztahů, které tvoří dynamickou strukturu každého divadelního jevu a určují jeho dobovou hodnotu.

V podobné situaci, jako divadelní historikové, jsou i muzikologové, kteří studují tzv. reprodukční umění, i literární historikové nebo národopisci, obírající se způsoby podání orální slovesnosti. Převážná část výzkumu v ostatních uměnovědných disciplínách může se však opírat o dochované artefakty. Situace, kdy artefakt uchován není, je např. v literární vědě nebo v dějinách umění považována za výjimečnou. Když např. literární nebo výtvarný historik nemá k dispozici dílo, musí se obracet k informacím o něm, ke kritikám, kopii díla, údajům z katalogu atp.

Za daného stavu, který vyplývá z podstaty hereckého umění, kladou si někteří badatelé, jak jsme už pověděli, otázku, zda je možné herectví studovat, když předmět studia, artefakt, neexistuje. Jsou plni pochyb, zda studium uměleckého jevu, který existoval, ale již neexistuje, není bláhovým počínáním. Mají obavu, zda průzkum herectví není spíše polem pro lidi fantazie než pro seriózní badatele.

Skeptikové jsou přesvědčeni, že studium herectví - a vlastně inscenačního umění vůbec - možné není. Předmět teatrologie se jim zúžuje na studium divadelní organizace, cenzury, práva, divadelní etiky atp.

My však navzdory všem pochybovačům se přec jen domníváme, že informace o ztraceném díle, které v našem studiu nahrazují nedochované dílo, jsou dostatečným východiskem k seriózní vědecké práci.

Divadelní umění zanechává po sobě náhodou nebo záměrně informace různého druhu. Pro naši potřebu připadají v úvahu pouze fixované informace, které jsou v různých dobách různé

a také v nestejném množství. Jsou to stopy, které dílo zanechalo, ať už před svým vznikem (např. studijní kniha, kostýmní návrh), nebo po svém dovršení (kritika, fotografie apod.). Na základě těchto informací se historik divadla pokouší vytvořit obraz o ztraceném díle, který ovšem nikdy dílo samo nenahradí.

Pokud jde o časový výskyt informací, lze říci, že čím blíže jsme současnosti, tím více informací máme. V poslední době se již dějí pokusy o velmi systematickou dokumentaci divadla a některé výsledky jsou opravdu pozoruhodné. Divadelní teoretikové i praktikové<sup>x)</sup> promýšlejí stále dokonalejší způsoby, jak uchovat všestranné informace především o závažných inscenacích. Zvláštních úspěchů se ve 20. století dosáhlo v dokumentaci optické (fotografie černobílá, barevná, film aj.) a zvukové složky hercovy díla (gramofonová deska, magnetofonový záznam apod.). Naproti tomu ve starších obdobích nalézá badatel informací nepoměrně méně. Moderní teatrologie se proto snaží získávat o herectví těchto etap údaje i velmi komplikovaným výzkumem dramatického dialogu, protože dramatický text, východisko inscenace, ve starších obdobích mnohdy k dispozici je.

V některých případech uchyluje se badatel z nedostatku faktů k analogiím na základě informací o herectví jiných národů. Takové počínání je někdy nutné, vyžaduje však krajní opatrnost, protože situace domácí a zahraniční, jak dokazují studia jevů, pro něž máme dostatek informací, není nikdy totožná. Na základě analogií nemůže badatel dospět dále než k hypotetickým tvrzením, které mohou mít jistou cenu, ale které další výzkum přirozeně může vyvrátit.

V zásadě je třeba říci, že divadelní historik se nikdy nemůže omezit pouze na některé zdroje informací, ale že se musí snažit opatřit si pokud možno maximum informací z nejrozličnějších zdrojů. V každé době jsou určité zdroje přeměn, které mají význam podstatný a základní. Nikdy však nelze stanovit všechny zdroje, které by v tu kterou dobu mohly být s u-  
x) Pokus shrnout do knižní podoby maximální počet různých informací o šesti představeních Berliner Ensemble představuje kniha Theaterarbeit, kterou redigovali Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Claus Hubalek, Peter Palitzscha Käthe Rülicke (Dresden 1952).

žitkem exploatovány pro výzkum divadla. Divadelní umění - a hlavně herectví - zanechává stopy nejrozmanitějšího charakteru. Tak např. ve středověku je nalézáme i na kamenných kachlicích (zobrazení kejklujících šašků), za baroka např. na keramice, perníkových formách atd. Za romantismu bylo použito divadelních motivů i např. na porcelánu. Podstatnou informaci lze nalézt také třeba v soukromém dopise, který napsal kultivovaný divák bez aspirace, že dopis bude zveřejněn, v rodinných památkách atp.

Zdroje, z nichž lze získat informace o divadle, jsou rozsáhlé, a nelze říci, že by již ze všech teatrologie těžila. Shromáždování informací o herectvím díle je ovšem práce velmi namáhavá. Informace jsou rozptýleny v nejrůznějších fondech doma i v zahraničí. Nikdy nelze říci, že jsme již shromáždili informace všechny. Nebylo by to ostatně ani účelné, protože badatel může přistoupit k závěrům, nekorigují-li již nové informace po určité době podstatně obraz, který si utvořil na základě informací předchozích. Materiálovou přípravu nelze zaměňovat za samoučelné sběratelství, měnit ji v hračkářství s fakty, kterému jsou mnohdy náchylní podlehnout lidé vědecky málo tvořiví.

Soubor informací o divadle se utváří prací generací badatelů. Každá generace připojuje k němu informace nové. Tak např. o divadle českého baroka, které bylo intenzivně studováno několika staršími literárními historiky, muzikology i teatrology, byly získány při přípravě Dějin českého divadla další nové informace, které starší badatelé neznali.<sup>x)</sup> K tomuto obohacení materiálového východiska došlo nejen proto, že byl podniknut řadou lidí rozsáhlý průzkum různých fondů doma i v zahraničí, ale i proto, že marxistická teatrologie kladla některé otázky, které předchůdcům - z hlediska jejich světového názoru a vědecké metody - nevyvstaly. Měla-li by některá uměnověda usilovat o zvlášť dokonalou evidenci informací - alespoň v rozloze státu -, pak je to nesporně teatrologie.

V literatuře o herectví posledních dvou století používají badatelé převážně - někdy výhradně - informaci z divadelních  
x) Dějiny českého divadla I, Praha 1968.

kritik, což je příčinou odborného nezdaru i nejednoho ze sou-  
dobých autorů statí o hereckém umění minulosti. K tomuto fon-  
du vede badatele především veliké množství a poměrně lehká  
přístupnost a značná zpracovanost informací divadelně kritic-  
kých, zatímco k jiným druhům informací je se třeba mnohdy te-  
prve pracně dostávat. Svou roli hraje i skutečnost, že infor-  
maci z divadelní kritiky mohou dostat zdarma, kdežto např. po-  
řízení fotografie středověké kachle nebo akvarelu pro studijní  
účely vyžaduje někdy i značný náklad a je navíc spojeno i  
s řadou jednání a akcí.

Divadelní historik vypěstuje v sobě časem určité vědomí,  
kde všude - a kde především - je možné materiál pro určité  
období hledat. I třeba knihovny a muzea, vzniklé v téže sto-  
letí, mají různě rozvinuté a proto pro nás i různě užitečné  
fondy, vždy podle toho, jakou roli v tom či onom úseku stole-  
tí hrály. Divadelní historik musí se krátce a dobře měnit  
v detektiva shromažďujícího krok za krokem stopy dávno zanik-  
lého divadelního díla. Pravý historik vždy musí věřit, že se  
mu dříve nebo později určité stopy podaří objevit, protože ji-  
nak by se vlastně ani nemohl pouštět do výzkumu minulosti di-  
vadla.

x

Řekli jsme již, že divadelní historik, který studuje he-  
rectví, vytváří si obraz zaniklého artefaktu na základě růz-  
ných informací. Nemůže-li již mít k dispozici umělecké dílo  
samo, klade si za cíl vytvořit pokud možno nejdokonalejší je-  
ho rekonstrukci, kterou pak analyzuje a hodnotí. Podniká "kří-  
žový výslech" informací s cílem dobrat se poznání co nejkon-  
krétnějšího. Vzájemnou konfrontací různých pramenů, stop, in-  
formací dobírá se představě o zaniklé realitě. Výsledek tako-  
vého počínání je závislý nejen na množství a kvalitě informa-  
cí, ale i na účelné manipulaci s nimi.

Každou informaci, které k výzkumu využíváme, je třeba  
kriticky zhodnotit, protože máme vždy co dělat s informacemi  
různé ceny. Především záleží vždy na tom, kdo je informátorem.  
V zásadě je možno říci, že většina informací o hereckém umění

se zachovala zásluhou inteligence, která již svým vzděláním  
a někdy i profesí (kritika) je nejspíše povolána informace  
tohoto druhu podávat. Máme tedy co činit hlavně s informacemi  
jediné, většinou ne právě základní divácké skupiny, která se  
nemusí nikterak krýt s názory většinového občanstva. Infor-  
mace podávané ostatními diváckými skupinami, především průměr-  
ným divákem (masovým konzumentem), jsou v menšině. V praxi se  
setkáváme i s informacemi, které o svém díle podává sám herec  
(nebo jiný tvůrce inscenace).

Jinou otázkou, která při kritickém rozboru informací vy-  
vstává, je, kdy byla informace podána. Je-li vzdálenost mezi  
hereckým dílem a informací příliš veliká, může se její kvalita  
značně snížit.<sup>x)</sup> Tak tomu bývá např. v memoárech, které vzni-  
kají zpravidla z většího časového odstupu. Naproti tomu bez-  
prostřední záznam hereckého díla může mít značnou konkrétnost.

Vzhledem k tomu, že o herectví není nikdy informací dost,  
jsou badatelé nuceni používat k rekonstrukci konkrétních he-  
reckých děl velmi často informací bez ohledu na dobu jejich  
vzniku. Studujeme-li např. Shylocka Zdeňka Štěpánka, nevysta-  
číme pouze s informacemi vzniklými bezprostředně po premiéře  
a reprízách, ale musíme sáhnout i k informacím mladším, např.  
do různých vzpomínkových statí. Na základě těchto informací  
z různých časových rovin dospíváme k rekonstrukci jakési "i-  
deální podoby" díla, tj. k poznání podstatných, charakteristic-  
kých a trvalých rysů role, které byly obsaženy ve všech va-  
riantách (o premiéře, o reprízách). Pouze výjimečně dovoluje  
materiál odpovědět na otázku, zda herecův výkon prodělal během  
repríz nějaký vývoj.

Vzájemnou konfrontací kriticky zhodnocených informací  
můžeme tedy v některých případech dospět i k velmi konkré-  
tnímu popisu herecova díla. Ten lze podat, je-li dostatek kva-  
litních informací, s větší či menší konkrétností. Toto zjiš-  
tění není již iluzorním východiskem výzkumu, ale realitou prů-  
kazně doložitelnou.

x) Historikové národních a obecných dějin běžně vyznačují ze  
jménem svědka, s jehož svědectvím pracují, jeho stáří, nebo  
počet let, které uplynuly od jevu, o němž dotyčný svědek svěd-  
čí. V uměnovědných pracích jsem se zatím s tímto velice u-  
žitečnými údaji nasetkal.



Výsledek našeho úsilí je tím problematičtější, čím konkrátnější úkol si položíme. Poměrně snadné je dospívat k exaktním závěrům o určitých vývojových tendencích, hereckých stylech a školách, protože je děláme na základě informací o mnoha jevcích a jsme více méně zbaveni povinnosti vystihnout specifika těchto jedinců v rámci těchto tendencí. Studium díla jedné herecké osobnosti je již problém složitější, protože jsme povinni postihnout nejen to, co herce spojuje s obecnými tendencemi, ale i to, co jej od nich odlišuje a je právě jen pro něho příznačné. Z menší materiálové základny jsme nuceni podat závěry daleko konkrátnější než v prvním případě. Konečně ještě složitější je analýza jediného hereckého výkonu, při níž teoreticky nemůžeme počítat s ostatními informacemi a dílech téhož herce.

Pokusili jsme se dokázat, že z informací si lze udělat určitou předetavu o herecké tvorbě, kterou lze považovat za objektivní realitu. Protože však herecká tvorba je umělecká činnost, která má své hodnoty estetické a která zároveň společensky působí, nelze informací používat pouze jako zdroje popisu, jak jsme dosud ukazovali, ale i jako zdroje pro poznání umělecké a společenské hodnoty hercova díla.

Výzkum dobové umělecké a společenské hodnoty jakéhokoli artefaktu je složitým problémem ve všech uměnovědách, který není dosud uspokojivě řešen. Často si tento problém někteří uměnovědci ani nekladou. Daleko častější je však stav, kdy uměnovědec - zejména pokud jde o estetickou hodnotu - akcentuje ahistoricky ty kvality díla, které jsou právě pro něho nejživější.

Umělecká a společenská hodnota hereckého díla se projevuje v okamžiku, kdy jeho dílo vzniká a zároveň zaniká. Nepodaří-li se herci při představení diváka umělecky zaujmout a zároveň na něho zapůsobit i ve společenském smyslu, nepodaří se mu to již nikdy, protože divák se k jeho dílu již nemůže vrátit. Herec si nemůže počínat jako např. Stendhal, který se nedal mýlit malým ohlasem svého díla u současníků, protože věřil, že je doceněn příští časy. Herec musí získat úspěch ihned, neboť zítra, bude-li živ, bude již před jiným obecn-

stvem tvořit jiné herecké dílo, které se mu může, ale také nemusí podařit. Tak jako každé umělecké dílo, může i herecké dílo jako artefakt již neexistující působit ve smyslu uměleckém a společenském v dalším vývoji. Předpokladem takového působení - nebo opaku - je zase jeho umělecká a společenská hodnota v době jeho vzniku a zároveň zániku.

Pro stanovení umělecké a společenské hodnoty hereckého díla má většinou určitou cenu již fakt, že o některých hereckých dílech informace existují a o jiných ne. Už tedy existence určité informace, např. fotografie, pořízená v době, kdy se ještě běžně herci nefotografovali, může být hodnocením. V zásadě je však třeba toto tvrzení brát velmi opatrně, protože jsme si vědomi, že je velmi nebezpečné. V moderní době dochází totiž např. k výrobě fotografií herců mnohdy pouze z reklamních důvodů, automat, který mechanicky v určitém intervalu na scéně animá představení, není schopen hodnocení, nevelký počet optických informací např. o herectví českého obrozeneckého divadla není také projevem hodnocení významu tohoto herectví pro českou společnost, jako spíše dokladem malé zámožnosti českých herců.

Hlavním zdrojem informací o dobové hodnotě jsou hodnotivá písemná svědectví v nejširším slova smyslu. V našich zemích je to od konce 18. století především divadelní kritika, společenská instituce, která byla přímo zřizována k tomu, aby veřejně podávala soudy o hodnotě divadla. Jako pramen ke studiu herectví je divadelní kritika - ve srovnání např. s rytinou, fotografií, filmem - celkem nedokonalým informátorem o optické a akustické stránce výkonu, i když někteří kritikové i v tomto směru mnohé dokázali (např. J. Vodák).<sup>x)</sup> Jako zdroj poznání hodnoty umělecké a společenské jeví se však jako pramen nejzávažnější a nenahraditelný. V každé divadelní kritice je obsaženo hodnocení. Z vyspělých divadelních kritik lze se dokonce dovědět, proč herec diváky zaujal, která místa jeho výkonu byla

x) Jindřich Vodák (1867-1940) byl mistrem popisu hereckého výkonu v období českého psychologického realismu. Viz soubory jeho statí: Eduard Vojan, Praha 1943; Shakespeare, Praha 1950; Tři herecké podobizny, Praha 1953; Tváře českých herců, Praha 1967.

považována za zvláště účinné atd. I toho, co není v kritice přímo řečeno, lze badatelsky využít.

Na divadelní kritiku v širším smyslu považujeme každý hodnotivý soud o divadle, např. i různé zákazy církevní (zákazy ve středověku), cenzuru, ale i hodnotící záznamy v denících, dopisech, kronikách atp.

Protože na hodnocení hercova díla se podílejí různí kritičtí, stává se často, že jejich závěry jsou rozporné. (Naopak v popisu role, charakteristice metody a stylu, i koncepcie postavy dochází většinou mezi kritiky ke shodě.) Tato skutečnost nestojí historikovi v cestě za poznáním, když si je schopen uvědomit uměleckou a společenskou pozici jednotlivých hodnotitelů. To, co určitý kritik vytýká, co rázně odmítá, může být jen potvrzením soudu kritika, který výkon přijal. Rozporuplné rezonance jakéhokoli uměleckého díla v třídně i vzdělanostně diferencované společnosti je zákonitý jev. Proto i v případech, kdy reakce všech kritiků je shodná, je třeba předpokládat, že příčiny jednotlivých reakcí nejsou shodné.

Poukázali jsme již na to, že by nebylo moudré omezovat informaci o umělecké a společenské hodnotě hercova díla pouze na kritiku v širokém slova smyslu. Na druhé straně je však třeba vidět, že jiné informační zdroje mohou badatele dezinformovat právě při průzkumu historické hodnoty díla. To platí zejména o různých informacích optických (zvláště o filmu a fotografií) a zvukových (o gramofonové desce). Optický nebo zvukový záznam kreace, která byla vytvořena - a přímo načasována - pro zcela konkrétní společenský a umělecký kontext, vnímáme nyní z kontextu svého, který je zcela odlišný. Tak může dojít k podstatným rozporům mezi naší reakcí a reakcí někdejších diváků. Někdy jde o reakci zápornou, protože mezi našimi normami a normami, které plnil herec, je veliká propast. Ones např. hlas Bohuše Zakopala, uchovaný na gramofonových deskách, působí až komicky i v tragické roli na vnímatele, který je uspokojován zcivilněným hlesovým projevem např. K. Högra, R. Hrušínského, R. Lukevského nebo J. Hanzlíka.<sup>x)</sup>

x) Máme na mysli nahrávku Zakopalova Marmeladova z Borovy dramatisace Dostojevského Zločinu a trestu (přes. 21. I. 1928) v Městském divadle na Král. Vinohradech pořizenou v r. 1929 Českou akademií. SUPRAPHON 20372, 20373, 20374.

Zkušenost z práce např. s filmem nebo s gramofonovou deskou učí, že naše reakce na herectví tragické, které podléhá velkým proměnám, se může lehce zvrátit v pravý opak, zatímco v herectví komickém, které prodělává proměny menší, toto nebezpečí opačné reakce z odstupu času je menší. Dochází-li z naší strany ke kladné reakci, nemusí to však ještě znamenat, že k ní došlo na týchž místech a z týchž příčin, jako u diváků, pro něž bylo hercovo dílo stvořeno. Můžeme dokonce reagovat příznivě právě na ty kvality, které se současníkům jevíly nepodstatnými. Na základě subjektivní reakce nelze v žádném případě zjišťovat historickou uměleckou nebo společenskou hodnotu hercova díla. K tomuto účelu hledáme odpověď u přímých svědků.

Ukázali jsme, že z informací hodnotivého charakteru může divadelní historik, pracuje-li s nimi kriticky, poznat uměleckou a společenskou hodnotu hercova díla. Při výzkumu těchto hodnot postupují v podstatě obdobným způsobem i jiní uměnovědci, kteří také mohou dospívat k závěrům o historické hodnotě pouze na základě různých informací.

Závěry výzkumu, které provedl např. historik výtvarného umění, může si celkem snadno ověřit odborník i laik, porovná-li je s originály nebo s reprodukcemi. Výsledky výzkumu divadelního historika lze však ověřovat pouze studiem použitých informací. V některých případech, je-li tématem herecké dílo, pro které jsou ještě pamětníci, může mít také jistou cenu provedení výzkumu pamětníkem. Avšak to je případ zcela výjimečný. Je-li tedy kontrola historického výzkumu herectví tak komplikovaná, je naprosto nezbytné, aby divadelní historik velmi precizně v aparátu svých prací uváděl, kterých informací použil. Poznámkový aparát tak sice naroste, ale je to jediná cesta, jak kontrolu umožnit.

Cílem naší úvahy nebylo analyzovat složitou problematiku historického výzkumu herectví beze zbytku. Jsme si např. vědomi, že herecké dílo je vždy součástí jevištní struktury, kterou spoluvytváří a která zároveň i je spolutvoří, takže historik herectví musí studovat herecký výkon v složitých strukturálních vztazích. Pokud pak jde o divadlo 20. století, stává

se spoluautorem hercova díla hlavně režisér, který byl ovšem v nějaké podobě přítomen jako sjednotitel kolektivního uměleckého usilování i v minulých obdobích divadla. Avšak těmto - a jiným problémům - jsme se zde věnovat nechtěli. Šlo nám pouze o problematiku poznatelnosti minulosti herectví - a vlastně inscenačního umění vůbec.

Dospěli jsme k závěru, že na základě kriticky zhodnocených informací - a při vhodné operaci s nimi - lze se dobrat k exaktním závěrům a neexistujícím hereckým dílům. Není-li dostatek informací, nezbyvá než resignovat nebo se - po dobré úvaze - pokusit o hypotézu. Naše závěry jsou tím konkrétnější, čím obecnější otázku řešíme.

Skepsi, která leží ve všech badatelích, obírajících se výzkumem divadla, jsme se snažili využít k poznání specifické problematiky východisek teatrologického výzkumu a k hledání řešení.

#### ZÁKLADNÍ DRUHY PRAMENŮ PRO POZNÁNÍ MINULOSTI DIVADLA

Různorodé divadelní prameny bychom mohli rozdělit podle různých kritérií do několika skupin.

Užijeme-li tradičního dělení na prameny přímé a nepřímé, dospějeme k pozoruhodnému paradoxu, že totiž přímé prameny, relikty určitého divadelního díla, jsou pro poznání minulosti divadla v zásadě daleko méně důležité než tzv. prameny nepřímé. Za přímé prameny k poznání divadla považují určité trojrozměrné předměty, které se z divadelního díla mohou případně uchovat. Hovořili jsme již o těchto reliktech, které se uchovávají bez ideových a uměleckých vztahů, jež měly v inscenaci, v předchozí kapitole.

Naproti tomu nepřímé prameny, různé informace (stopy, svědectví) o zaniklém díle jsou pro historika divadla pramenem významu základního.

Pramennou základnu můžeme také utřídít podle povahy věci na muzeálie (předměty) a archiválie (listiny). Toto členění, kryjící se téměř s dělením na prameny přímé a nepřímé, má určitou praktickou cenu pro přípravu materiálu, protože může

badatele vést k místu uložení hledaného fondu.

Zvukové a filmové, případně i televizní prameny k poznání divadla jsou většinou chápány i jako muzeálie, i jako archiválie.

Nejvíce se však historikovi divadla osvědčuje dělení pramenů na materiál, jehož původci jsou tvůrci inscenace, a na materiál, který zanechali ti, kdož divadelní dílo viděli a slyšeli a nějakým způsobem hodnotili.<sup>x)</sup> V prvním případě jde o pohled tvůrců díla z jeviště a zákulisí, v druhém pak o pohled diváků z hlediště. Pro historika, pátrajícího po dobové hodnotě díla, je přirozeně důležitější svědectví těch, kdož dílo viděli a slyšeli.

x

Povšimněme si nejprve pramenů, které zanechávají ti, kdož divadelní dílo tvoří.

Na prvním místě se zmíníme o textu, který byl divadelníky inscenován. Byl-li tento text fixován, mohl se uchovat např. v cenzurní, režijní, napovědní, inscipientské knize a případně i v textech herců nebo v jiném zápise. Vzniklo-li divadelní dílo na textu nefixovaném, myšleném, představovaném, vznikalo např. určitý text kolektivní činnosti tvůrců divadelního díla během zkoušek a nebyl písemně fixován, můžeme studovat tento text pouze v té podobě, kterou nalézáme v tomto divadelním díle.

V různých formách hudebního divadla je součástí inscenovaného textu i partitura.

Fixované texty obsahují slovní rozlohu textu a případně i různé poznámky inscenátorů, cenzora atp., někdy i v několika vrstvách, takže je pak značně obtížné a třeba i nemožné je odlišit. Mohou to být poznámky několika lidí k jedné inscenaci nebo - hlavně ve starší době - vpisky vzniklé při různých nastudováních, protože určitého textu se z úsporných důvodů užívalo třeba i léta, i třeba v různých divadlech.

x) Toto dělení považuje pro divadelní výzkum za nejužitečnější i Z. Raszewski, Dokumentacja przedstawienia teatralnego, in: Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych, Wybrane problemy, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970.

Tyto textové prameny dělíme na ty, které vznikly před premiérou a mají charakter projektu, a na ty, které vznikly po premiéře jako záznam určitého divadelního díla pro potřeby repríz, jako historický dokument atd. V praxi se někdy stává, že jeden a týž text je i projektem inscenace (případně určité role) i jejím lepším či horším dokumentárním záznamem.

Ve 20. století pro poznání inscenace mají velkou cenu režijní knihy, z nichž některé byly publikovány i knižně. Tak např. máme vydánu režijní knihu K.S. Stanislavského k Čechovovu Rackovi<sup>x)</sup> a Shakespearovu Othellovi<sup>xx)</sup>, které mají jednoznačný charakter režijní knihy-projektu. Týž charakter má např. i režijní kniha M. Reinhardta k Shakespearovu Macbethovi, připravená pro inscenaci v berlínském Deutsches Theater v roce 1916<sup>xxx)</sup>. Naproti tomu Dullinova režijní kniha Lakomce je projekt, v němž je zřejmá uložena mnohá z různých inscenací této Molièrovovy hry, v nichž Dullin od roku 1913 až do čtyřicátých let hrál Narpsona<sup>xxxx)</sup>.

Jak zřejmo, chceme-li pracovat s nějakým textem, kterého bylo použito při inscenaci, musíme nejprve velmi dobře uvážit, co vlastně držíme v rukou.

Pro historickou práci je třeba vždy určit, zda ideové a umělecké intence, zachycené v tomto typu textů (tím spíše pak jednotlivosti), mají pouze charakter projektu nebo zda byly skutečně v inscenaci realizovány. Odpověď na tuto otázku mohou dát pouze ti, kdož vnímali dílo z hlediska, např. kritik, fotograf, autor zvukového záznamu atp. Když to prameny tohoto typu nepotvrdí, nelze bezpečně tvrdit, že určitý projekt byl v divadelním díle skutečně realizován. V nejlepším případě

x) Čajka v postanovke Moskovskogo chodožestvennogo teatra, Moskva 1938.

xx) Stanislavskij, K.S.: Režisjorskij plan Othello, Moskva-Leningrad 1945. Český vyšlo v překladu A. Kurše pod názvem Režisérský plán Othella, Praha 1954.

xxx) Max Reinhardt Regiebuch zu Macbeth, in: Schweizer Theater Jahrbuch XXXI/XXXII, 1965/66, Basel 1966. Herausgegeben von Manfred Grossmann.

xxxx) Molière: L'Avare, mise en scène et commentaires de Charles Dullin, Paris 1946. Viz též slovenský překlad F. Káliny vydaný pod názvem Dullin, Ch.: Režijná kniha Molièrovej hry Lakomec, Bratislava 1960 (studie E. Lehuta).

můžeme pak poznámky omezené např. v režijní knize považovat za určitou intenci, která byla sledována, avšak mohla být v určité fázi práce na inscenaci případně i opuštěna.

Vedle textů, v nichž sami tvůrci divadelní inscenace nějakým způsobem fixovali buď projekt divadelního jevu, nebo jeho výslednou podobu (případně to i ono), vznikají v posledních letech i tzv. deníky inscenace, do nichž pověřený pracovník při každé zkoušce lépe či hůře zaznamenává to, co bylo na ní dohodnuto. Tento materiál má už většinou hodnotu svědectví o realizovaných ideových i uměleckých intencích tvůrců divadelního jevu.

Také fixaci dovršených inscenací obyčejně nedělá režisér, ale jeho asistent či jiný pracovník.<sup>x)</sup>

V obou těchto případech je tedy autorem svědectví už spíše vnímatel divadelního jevu než jeho spolutvůrce.

Další skupinou pramenů, vycházející z rukou tvůrců divadelního jevu, jsou scénické a kostýmní návrhy, které opět mohou být, ale také nemusí, v divadelním díle realizovány. Projekt scény se někdy od její realizace až k nepoznání z různých příčin liší. Ještě větší rozdíly mohou vzniknout mezi návrhem kostýmu a jeho realizací. Kostymér dává se nejednou unést svou fantazií tak, že vytvoří projekt, který je na člověku neuskutečnitelný. Jako výrazný příklad bychom mohli uvést řadu návrhů divadelních kostýmů od Salvatora Dalliho, které esmy o sobě jsou smělymi a vzrušujícími výtvarnými díly, ale realizovat je bez podstatných změn prostě nelze.

Návrhy scénické výpravy a kostýmů jsou především cenným dokladem pro tvůrčí intence většinou nejen jevištního výtvarníka a kostyméra, ale i režiséra, případně dirigenta, choreografa atd.

V praxi se setkáváme i s výtvarnými díly, majícími charakter návrhů scény nebo kostýmů, které však výtvarník vytvořil z nějakého důvodu až po premiéře (např. pro výstavu, publikaci), takže v těchto případech už nejde o projekty, ale o dokumentaci divadelního díla.

x) Tak např. Skrbkové edice Burianovy voicebandové kompozice Máje z roku 1936, nazývaná autorkou "dirigentká kniha", je záznamem dovršeného díla. Skrbková, L.: E.F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje, Brno 1976.

V některých případech dochovávají se historikům tzv. makety. x) miniaturní malované, plastické nebo kombinované modely scény, které jsou vytvářeny před premiérou, případně jako doklad pro žádost o pořízení nové dekorace, pro orientaci souboru při zkouškách, pro technický personál v malírně a dílnách i z jiných důvodů. V těchto případech je maketa projektem výtvarného řešení scény. Je-li maketa vytvořena po premiéře např. pro výstavu, jde tu už o přesnější či jen přibližný dokumentární záznam scény divadelního díla.

V některých případech dochovávají se evidenční knihy technického personálu, z nichž lze poměrně velmi přesně zjistit, co vše bylo k vytvoření scény určité inscenace použito. Jde buď o soupis objektů vybraných a přivezených do divadla pro určitou inscenaci z divadelního fondu nebo o soupis všech součástí originální výpravy.

V posledních desetiletích našeho století má historik někdy už k dispozici i zvukové a fotografické, filmové a tele-recordingové záběry z některých etap práce na inscenaci.

Velmi cenným materiálem může být také korespondence tvůrců inscenace, jakož i listinný materiál z registratury určitého divadla, který osvětluje genezi díla, jeho zveřejnění, další osudy. I s tímto materiálem je třeba pracovat kriticky, protože obsahuje stanoviska těch, kdož dílo tvořili, na těch, kdož je vnímali.

Pro historika divadla mají větší cenu archiválie vzniklé bezprostředně při práci na divadelním díle, protože z odstupu času se mohou autofi dopisů či jiných dokumentů již stylizovat v souladu se změnami společenských a divadelních kontextů.

Určení autora a datace určitých archiválií, např. dopisů, není vždy snadné a někdy ani možné. Máme-li s tímto materiálem pracovat, musíme jej určit alespoň s jistou přibližností.

Pisemných dokumentů - včetně dopisů - velmi ubývá, protože lidé nyní vyřizují někdy i velice závažné záležitosti telefonicky.

x) Slovo maketa vzniklo z jména francouzského profesora dějepisu Alexandra Maqueta, který pro spisovatele Alexandra Dumas se et. shromažďoval materiál a psal první nástin, jakési synopsu jeho románových prací.

Cenné jsou dále i různé interviewy a veřejná vyjádření tvůrců či jiných pracovníků divadla v divadelních programech, televizi, časopisech, rozhlasu atp.

Informace v těchto dokumentech je samozřejmě také třeba prověřovat svědectvím těch, kdož posuzují divadelní dílo z hlediska.

Víme přec dobře z denní praxe, jak často se liší záměr např. režiséra nebo dramaturga, otištěný v programu k inscenaci, od toho, co pak vidíme a slyšíme na jevišti.

Poměrně velice starým pramenem, kteří někteří divadelníci už od renesance zanechávali v evropském prostoru o svém díle, jsou divadelní cedule.

Divadelní cedule různého druhu, nazývané též plakáty, jsou oznámení tvůrců divadelního díla určená divadelnímu publiku, jejichž cílem je diváka informovat a (většinou) i získat pro návštěvu divadla.

Divadelní plakáty v širokém slova smyslu (tj. divadelní programy, benefiční pozvánky, cedule vylepované na nárožích, anonce v denících či časopisech atd.) mohou přinášet informace optické a slovní. Pokud jde o informace optické, je třeba povědět, že v době barokní měla některá divadla i ve středoevropském prostoru cedule více či méně kreslené s ohledem na negramotné diváky. I dnešní plakáty přinášejí však optické informace, ať už grafická díla nebo fotografie, z nichž některé mohou mít pro poznání divadla značnou cenu.

V souvislosti s vývojem všech forem plakátu uplatnili se od konce minulého století jako autofi divadelního plakátu i tak významní čeští výtvarníci, jako byl např. Alfons Mucha, Josef Wenig, Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Josef Gabriel, Libor Fára. Na Slovensku vyniká v této oblasti výtvarné tvorby Čestmír Pechr. Velké autory měl i divadelní plakát v některých jiných zemích. x)

x) Divadelní plakáty typické pro různá období otiskují Dějiny českého divadla I, II, III, Praha 1968, 1969, 1977. Viz též publikaci Český divadelní plakát, Praha 1973, kterou připravily L. Koci-páčová a H. Tomšová a k níž doslov napsal E. Turnovský. Z ostatních edic divadelních plakátů uveďme zejména vynikající edici E. Makomaské Polski afisz teatralny 1765-1939, Warszawa 1974. Z katalogů výstav divadelních afišetů se zmíně alespoň o publikaci Mengü-Theaterplakate, München 1973.

Divadelní plakáty obsahují však především určité slovní informace. Těchto informací může být málo i velmi mnoho. Bývá pravidlem, že plakát obsahuje minimálně jména autora a název hry, místo, den a dobu, kdy se hraje, a také název divadla (souboru). Ve výjimečných případech, např. u starých českých loutkářů, některé základní údaje nebyly nutné, protože se například nikdo nemohl zmylit v místě, kde se hrálo. Proto se na plakáty, vytvářené tzv. patronami,<sup>xx)</sup> obsahujícími zpravidla jméno loutkářského principála a název hry, připsával někdy jen den a hodina představení.

Většinou však divadelní plakát, zejména některé jeho typy, obsahuje daleko více slovních informací.

Vedle údajů, které lze považovat za základní, může být na plakátě případně i jméno překladatele textu či jeho upravovatele, autora scénické hudby, režiséra, jeho asistentů, dirigenta, ebormistra, choreografa, jevištního výtvarníka, kostýméra, inspicienta, nespovědy a samozřejmě i jména herců a rolí. Ve výjimečných případech - v minulosti - najdeme tu například i jména jevištního mistra, který vymýšlel složité jevištní mechanismy. Dále může program obsahovat i jména technických pracovníků, zejména ve vedoucím postavení, například vedoucí týmu jevištní techniky, krajčovny, divadelních dílen a v některých případech i jména všech technických zaměstnanců. V poslední době objevují se na plakátech v některých případech i jména ředitele divadla, šéfa činohry a dramaturga atd.

V ideálním případě může divadelní program přinést jména všech pracovníků, kteří se více či méně podíleli na vzniku divadelní inscenace.

Plakát někdy přináší i označení žánru, které se může lišit od žánrové charakteristiky dané autorem, stručnou charakteristiku díla, jeho obsah, hodnocení a případně i zdůvodnění uvedení hry. Takové údaje měly na rozhraní 19. a 20. století i některé velké plakáty profesionálních divadel.

Na některých plakátech najdeme i informace o vetupném, xx) patrona-šablona s určitým textem vyřezaná z lepenky nebo pergamenu, která sloužila loutkářům k levné a rychlé výrobě plakátů. Stačilo šablona přetřít černou barvou a případně k ní něco připsat rukou - a plakát byl hotov.

typu předplatného, o místě a době předprodeje atd. Jsou tu i pokyny pro diváky, například Mládeži nepřístupno!

Divadelní plakát nemůžeme také přijímat nekriticky. Na všechny údaje musí odpovídat skutečnosti. Může se totiž přihodit, že se oznámené představení nehraje, protože je v poslední chvíli třeba zakázáno nebo onemocní někdo z hlavních herců, může dojít k náhlé změně obsazení, nehraje se pro špatné počasí v přírodním divadle, ale v sále, atd. Tím spíše pak různá na cedulích formulovaná hodnocení hry, záměry inscenátorů atd. nemusí souhlasit. Divadelní historik si proto - pokud je to ovšem možné - ověřuje i tyto informace.

Divadelní plakáty jsou však vzácné materiály a ve veřejných fondech jich stále není dost. Jsou to tiskoviny, které většina lidí ihned po představení zahodí. Lidé, pracující v divadelnictví, ne tedy snad jen divadelní historikové, by měli plakáty chránit a zabránovat jejich ničení. Zdá se, že v žádném fondu pro žádné divadlo nejsou na území ČSSR dochovány všechny plakáty.<sup>x)</sup>

Divadla sama by pak měla denně někoho pověřovat, kdo by opravil na úředním souboru plakátů, jaký se v divadlech chová, všechny, i zcela nepatrné změny, k nimž mezi vytištěním plakátu a představením došlo.

Základní fakta, uváděná běžně na cedulích, pro většinu inscenací před rokem 1900 neznáme. I třeba pro inscenace z 19. století je někdy nemožné zjistit jména hlavních herců. V některých případech se určitá základní fakta dovidáme pouze po namáhavé práci s různými typy materiálu. Nelze se však takové činnosti vyhnout, máme-li tyto divadelní jevy studovat. Zjištěním základních údajů o inscenaci, které od konce 18. století nejčastěji přináší právě cedule, začíná vlastně historický výzkum divadelního jevu. Je vždy jen k prospěchu výzkumu určitého divadelního díla, známe-li pokud možno detailně jeho "křestní list".

x) Závažný pokus o evidenci cedulí kočovných divadelníků představuje práce A. Buchnera Cedule kočovných divadelních společností v Čechách a na Moravě, Praha 1968, která podává soupis tohoto fondu v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.

x

Mezi cedulemi mají v novějším divadelním vývoji zcela zvláštní místo divadelní programy prodávané nebo rozdávané před představením. Jsou to jakési drobné tisky, obsahující informace o inscenaci a často i ještě jiné materiály. V některých případech divadelní program je zároveň jakousi drobnou monografií o uváděném díle a jeho autorovi, případně i o divadle atp. Některé programové sešity jsou kulturně-politickou revuí přesahující svět divadla.

x

Jiným pramenem, který většinou po sobě zanechávají ti, kdož divadlo tvoří, jsou divadelní ročenky, almanachy, kalendáře, sborníky, jubilejní tisky atp., které obsahují různé informace a materiály. Velmi často jsou tu základní personální údaje a soupis činnosti divadla v určitém časovém úseku. V textové části mohou někdy být pro historika divadla i velmi závazné stati. Pofadatelem a vydavatelem takových tisků jsou však příležitostně i lidé, kteří nepatří do řad divadelních tvůrců, takže v takových případech jde již o pohled a tedy i pramen jiného charakteru.

x

Velice hledaným pramenem k poznání divadla jsou memoáry různých divadelních pracovníků, především herců, které podávají subjektivní svědectví o tom, jak se dělalo divadlo, když se na něm tím či oním způsobem sami podíleli. Cena divadelních memoárů tkví především v tom, že jejich autor může připomenout určité závažné skutečnosti, o nichž bychom se jinak nikdy nedověděli. Nenahraditelnost memoárů pro divadelní výzkum tkví tedy ne snad v tom, že uvěříme autorovu vzpomínání, ale že nás ze svého "žákulisního pohledu" orientují k průzkumu jevů, jimiž bychom se zřejmě bez jejich upozornění nikdy neobírali. Dobré divadelní memoáry přinášejí fakta, která obyčejně není schopen nikdo jiný povědět než právě ten, kdo byl jejich svědkem.

S divadelními memoáry je ovšem vždy třeba pracovat opatrně. Memoáry píše lidé zpravidla v stáří, kdy již paměť může i klamat. Kromě toho autoři hodnotí minulost obyčejně ze

značného odstupu a tedy i ze zcela jiného společenského a divadelního kontextu. Jsou také již dávno někým do značné míry jinými, než byli v době své aktivity. Je třeba počítat i se skutečností, že staří lidé mají sklon posuzovat zápas a boje svých mladých a zralých let s určitou dávkou odpuštějící ehovivavosti. Kromě toho každý, ať už své memoáry píše dříve nebo později, se určitým způsobem stylizuje, má zájem vytvořit o sobě příznivý obraz. Autor velmi často chce svými vzpomínkami obhájit či alespoň osvětlit své dílo, která v době, kdy je píše, je už překonáváno, i kdyby bylo sebevýznamnější. V každém vzpomínání, i když je vzpomínající velice upřímný a otevřený, je i řada velmi podstatných jevů zamčena. Neexistují memoáry, které by byly napsány bez autocenzury.

Subjektivita memoárů, kterou nikdy nebude možno odstranit, je však spíše než nedostatkem jejich předností. Vzpomínky by měly říkat, jak jejich autor určité věci viděl a dělal. Tento osobnostní přístup je velice důležitý pro historické poznání. Dovoluje nám totiž alespoň zčásti pochopit určitého člověka v konkrétním dění složitě diferencovaného divadelního vývoje.

Témata divadelních memoárů jsou velice rozmanitá a někdy i pozoruhodně překračují svět divadla. Není zde proto možno vypočítávat, čím vším se autoři divadelních memoárů zabývají. Užitečnější bude, upozorníme-li, že každý autor, i kdyby se tomu sebevíc vyhýbal, ukládá do svých vzpomínek i určitou koncepci divadelní práce. Tento jeho divadelní program, osobní teorii, můžeme ze vzpomínek při pozorné analýze vysledovat. I ten autor, který se brání teoretizování, určitou teorií má.

Divadelní historik by měl nejen s memoáry tvořivě pracovat, ale i soustavně dbát o to, aby je různí divadelníci jeho času psali. Měl by všemi způsoby napomáhat vzniku nových memoárů. Není vždy třeba hned myslet na knižní publikaci. Prostor k zveřejnění divadelnických vzpomínání by se jistě našel i např. v divadelních programech, kulturních kalendářích měst, různých denících, časopisech, revuích atp. Určité záznamy lze uchovat pro příští časy i na magnetofonových páscích.

Při rozhovorech s pamětníky je třeba užít klást užitečné

otázky. Divadelníci totiž časem mají své vzpomínky do určité míry už zmechanizovány, zformulovány, protože je již mnohokrát vyprávěli zejména při nekonečných čekacích dobách v divadelních šatnách, ve filmových a televizních ateliérech či v rozhlasových studiích. Historik, jenž se potřebuje dostat k určitým faktům, musí proto taktně i takticky rozbit tento pevný okruh vzpomínání neobvyklými, avšak užitečnými otázkami. Takový rozhovor můžeme uskutečnit ovšem až teprve tehdy, když už sami o věci něco víme.

V memoárech divadelních pracovníků někdy nalzáme i hodnotící soudy, které se netýkají divadelníků, s nimiž vzpomínající v divadle pracoval, ale které poznal právě jen jako divák např. v mládí, při pohostinských hrách, na cestách po světě, z návštěv divadel ve své vlasti. Tato místa, podobně jako vzpomínky na divadlo, uložené v memoárech lidí, kteří divadlo nevytvářeli, ale pouze je navštěvovali, patří však již do druhé skupiny pramenů.

x

Druhou velkou skupinu pramenů divadelního umění zanechávají lidé, kteří sami divadelní dílo nevytvářeli, ale vnímají je z hlediště. Přesně vzato, i divák se na inscenaci podílí, avšak tuto nepopíratelnou skutečnost můžeme v úvahách o provenienci pramenů celkem pominout.

Divadelní umění, které vždy a ve všech žánrech nejvíce zaměstnává zrak diváků, bylo už od dávných časů ztvárňováno především opticky. Dokonce i o divadelních prvcích v maskovacích praktikách a obřadech a zvycích si můžeme udělat představu právě díky kresbám našich předků. Divadelní dílo mohlo být opticky po dlouhé věky zachyceno pouze výtvarným umělcem, od poloviny minulého století už i fotografem a ve dvacátém století i filmem, telerekordíngem či videozáznamem (videodeska, videopásek, videokazeta). O optickou dokumentaci vždy do určité míry dbali i sami divadelníci, protože jí potřebovali především k propagačním účelům.

Specifikem obrazové dokumentace je právě lepší či horší postihování optické stránky divadelních jevů, kterého jinými

způsoby, a to ani sebedokonalším slovním popisem, nemůžeme dosáhnout.

Pro divadelního historika není obrazová dokumentace snad jen jakousi ozdobou, mající zvýšit atraktivnost studie, ale tak jako ve výtvarném umění - velice závažným pramenem i zároveň organickou a nenahraditelnou součástí výkladu. Divadelní historikové ne náhodou mají ve zvyku ve svých pracích mluvit o obrazové části, ne o obrazové příloze, protože toto slovo nevystihuje význam obrazové dokumentace pro jakýkoli výklad o minulosti divadla. Naproti tomu historik dějin, literatury, hudby atp. se bez obrazové dokumentace může případně obejít.

Výtvarná díla s divadelními náměty se uchovala na mozaikách, egrafitech, reliéfech, v plastikách, olejomalbách, kresbách, akvarelech, pastelech, kvaších, volné i užitě (knižní) grafice, na keramice, porcelánu, kachlích, perníkových formách, drobných užitných předmětech (např. karty, dóza) atd.

Ne každé výtvarné dílo, které nám dnes připomene divadlo, je však nutně výtvarnou stylizací divadla. Badatelé, kteří se obírají středověkem, jsou velmi často na rozpacích, zda určité výtvarné dílo bylo inspirováno konkrétními divadelními jevy, či zda se naopak divadlo inspirovalo určitými výtvarnými konvencemi.

Pouze v některých případech jsme schopni vyslovit celkem zdůvodněnou hypotézu, že ta či ona postava či realita středověkého výtvarného díla byla s největší pravděpodobností soubou divadelní praxí inspirována.<sup>x)</sup>

Ne každý výtvarník i v dobách daleko pozdějších zobrazoval divadlo s úmyslem dokumentárním, i když většinou jeho díla určitou dokumentární hodnotu vždy mají.

Teprve za renesance vznikla v Evropě výtvarná díla, která už byla prokazatelná a záměrná, byť obyčejně dosti volným záznamem určitého divadelního představení.

x) Můžeme to např. s velkou pravděpodobností tvrdit o venkovské nástěnné malbě kostela ve Chvojnu u Konopiště, kde "dračí tlama" zcela zřetelně připomíná tesaři zrobenou "domečkovou" dřevěnou konstrukci potaženou plátnem či jiným materiálem, nebo o nástěnné malbě v Pičíně na Šumavě, kde postavy mají masky prozrazující svoji umělost a dělanost. Dějiny českého divadla I, Praha 1966, obr.67 a IV.



Až prakticky do poloviny minulého století se často setkáváme např. na benefičních pozvánkách i s drobnou grafikou na námět propagované hry, která vznikla už před premiérou. Lze se však většinou domnívat, že autoři těchto grafik, předjímající jaksi budoucí inscenaci, znali současné divadelní konvence a své "výjevy ze hry" zpracovávali v živých slohových intencích.

Při práci s výtvarným dokumentem je třeba často zvažovat i modifikace způsobené dobovými výtvarnými konvencemi. Tak např. romantikové divadelní jevy silně monumentalizovali a secesní mistři měli zase sklon potlačovat prostorovost divadla v zájmu plošné stylizace. Nelze však nevidět, že určitý proces monumentalizace nebo i potlačování prostorovosti probíhal také v samotném romantickém a secesním divadle. Nejde tu tedy o nenáležitost těchto výtvarných tendencí, ale pouze o míru jejich rozvinutí, které je ve výtvarném umění zpravidla větší, než je to možné v divadelním umění. I divadelní fotografie mohou být - v některých případech dokonce velmi výrazně - ovlivněny soudobými výtvarnými tendencemi.

Výtvarné zpodobení divadelního díla udrželo si značnou poznávací cenu i po vynalezení fotografie a dalších způsobů optické dokumentace. Specifikem a tedy i předností výtvarných záznamů divadelních jevů je, že na rozdíl od mechanické dokumentace tíhnou k postižení podstaty a obsahují zvýrazněné hodnocení. K tomuto výtvarnému zpodobení divadla směřuje i ta linie divadelní fotografie, která chce být spíše než dokumentem výtvarným svědectvím o díle. Výtvarný záznam, včetně karikatury, má tedy stále pro historiky divadla význam.

Velký pokrok v optické dokumentaci divadla přinesl vynález daguerrotypie na konci třicátých let minulého století, který byl prologem k mohutnému rozvoji černobílé fotografie. V druhé třetině 20. století začala se pak již šířit i fotografie barevná. Kromě toho už na počátku tohoto věku si v některých zemích fotografovali herce dokonce stereoskopicky, takže vznikly dokumenty, které je dovolují vidět trojrozměrně. V současnosti by bylo možné pořizovat alespoň v určitých případech i barevné stereoskopické fotografie.<sup>x)</sup>

x) Viz sérii černobílých stereoskopických fotografií, vydanou v Praze kolem roku 1905 nakladatelem B. Kočim, které obsahuje záběry rolí H. Kvapilové, E. Vojana, J. Mošny, L. Danzerové aj.

Nejstarší dagerotyp s divadelním námětem, o kterém jsem se zatím v literatuře dověděl, vznikl okolo roku 1840 ve Varšavě a zachycuje herečku Leontynu Halpertovou v roli Rity Hiezpánki.<sup>x)</sup>

Nejstarší divadelní fotografie nevznikaly ovšem přímo při představeních. Prakticky až do konce 19. století se snímky pořizovaly v ateliéru, takže jejich dokumentární cena je zejména ve scénografické složce snížena. Třebaže v některých případech mohly být v ateliéru instalovány některé kulisy, event. i nábytek, kterých bylo použito na scéně, je třeba spíše počítat - pokud jde o prostor obklopující herce - s běžným ateliérovým vybavením. Připomíná-li pozadí téměř vždy jevištní dekorální praxi před rokem 1900, je to proto, že tehdejší fotografové vybavovali své ateliéry pod silným vlivem dekorací jevištních. Od let šedesátých 19. století se objevují i fotografie, které vznikaly v plenéru, např. na zahradě divadla, na divadelním balkóně, terase. Teprve vlastně až v našem století se začalo fotografovat přímo na jevišti.

V českém divadle začal snad první fotografovat na jevišti již v roce 1892 v Praze - dovoláváme se údaje P. Buzkové - dr. Baštýř.<sup>xx)</sup> Hlavní zásluhu o fotografii, pořizovanou už na scéně, měl však Karel Váňa (1867-1951), herec Národního divadla v Praze, a František Kutta (1870-1939), divadelní inspektor v Městském divadle na Král. Vinohradech.

Od počátku 20. století existovaly již tedy vedle sebe celkem běžně divadelní fotografie exponované na jevišti a fotografie ateliérové a plenérové.

Fotografie se zmocňovala divadelní skutečností postupně. Zprvu fotograf zachycoval pouze herce v jednotlivých rolích. Jen ojediněle se v letech šedesátých a sedmdesátých 19. století nalezne snímek několika herců v jevištní akci. Daleko častější jsou případy, kdy fotograf zachytil kostýmovaný herecký ansámbl, seskupený kolem protagonistů na způsob školních tabléau. Pouze na některých takových snímcích nalézáme alespoň

x) Viz cit. studii Z. Raszewského.

xx) Buzková, P.: Hana Kvapilová, strojopis, s. 362. Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha.

u některých herců náznak akce. Na počátku 20. století však už je fotografie, zachycující několik herců v akci, jevem častým. Po celou druhou polovinu minulého století tvoří fotografové herecké studie. Místem ateliérové portrétní divadelní fotografie byl v druhé polovině 19. století francouzský fotograf Nadar (vl.ja. Gaspard Félix Tournachon).

Mezi českými portrétisty divadelních umělců vynikli koncem 19. a na počátku 20. století ateliéroví fotografové Jan Mulač, J.F. Langhans a František Drtikol.

Od šedesátých let 19. století známe už první pokusy zachytit herce v několika fázích určité role. Zatím nejstarší taková série, o které víme, pochází z Krakova z let 1865-1869 a zachycuje v několika rolích tragédku Helenu Modrzejewskou.<sup>x)</sup> Ještě větší krok dopředu udělal roku 1883 petrohradský fotograf Konstantin Šapiro, který vyfotografoval herce Andreje Burlaka v pětadvaceti fázích jeho výkonu v Gogolových Bláznových zápiscích.<sup>xx)</sup>

V českých zemích zasloužil se o rozvoj fázované fotografie ateliér pražského fotografa J.F. Langhansa, v němž bylo v roce 1898 vyfotografováno v dekoracích přivezených z Národního divadla 11 záběrů z hry B. Vikové-Kunětické Neznámá pevnina.<sup>xxx)</sup>

Mezi knižní publikace, přinášející průkopnický fotografický seriál z jedné inscenace, patří i sovětská publikace věnovaná inscenaci Čechovova Višňového sadu v Moskevském uměleckém divadle.<sup>xxxx)</sup> Přínosem této publikace je, že kombinuje řadu ansámblových (celkových) záběrů z jeviště s fotografiemi hereckých sól.

V dalším vývoji objevují se již fázované záběry z určité

x) Got.J.: Helena Modrzejewska na scenie krakowskiej 1865-1869, Kraków 1956. Zde jsou tyto fotografie reprodukovány-viz zejména série záběrů herečky v roli Ofelie v Shakespearově Hamletovi.

xx) Jeden záběr z této série reprodukuje J.Skopec, Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Praha 1963, s. 264.

xxx) Vikové-Kunětická: Neznámá pevnina, Praha 1899.

xxxx) Efros,N.: Višňový sad, Pjessa A.P.Čechova v postanovke Moskovskogo chudožestvennogo teatra, Petěrburg 1919. Jde o režijní dílo V.I. Němiroviče-Dančenka.

inscenace nebo určitého herce stále častěji. Na vyšší rovině na tento způsob optické dokumentace navázal černobílý a pak i barevný film.

Ne všechny podstatné divadelní jevy, které zajímají historika divadla, byly fotograficky zdokumentovány. Tak především nebylo dlouho možné fotografií pořídit v každém místě. Pořízení fotografie, právě proto, že bylo z počátku svázáno s ateliérem, bylo velmi těžkopádné. Hercům se také nedostával čas, protože studovali nerovnatelně větší počet rolí než v době současné a daleko častěji hráli. Konečně je si třeba uvědomit, že pro většinu herců byla fotografie cenově až donedávna těžko dostupná. Fotografie dlouho totiž nevznikala z podnětu a za peníze divadla, ale z iniciativy a prostředků herců, protože herci fotografie potřebovali jako rekomandaci, když sjednávali na dálku angažmá, nebo jako propagační materiál pro pohostinné hry. Herec ovšem nedokázal vždy přesně odhadnout, který z jeho výkonů by měl být a který naopak nemusel fotograficky zachycen. Pokud se pak od počátku 20. století objevují fotografie vzniklé na objednávku divadla, nezachycují také vždy pouze podstatné inscenace a výkony. Kromě toho se ještě na počátku 20. století někteří umělci fotografování vyhýbali. Rozpoznali totiž, že fotografie, zachycující pouze optickou stránku výkonu v určitém okamžiku, bude o nich z odstupu času podávat třeba i velmi nepřesné svědectví. Někteří významní herci, působící mimo hlavní kulturní centra, jak se zdá, vůbec vyfotografování nebyli. Z některých inscenací sice máme fotografie herců epizodních rolí, ale chybí snímky protagonistů.

Třebaže většina fotografií vznikla z praktických potřeb divadelníků, nelze vyloučit, že při jejich pořizování hrál jistou roli i zřetel dokumentační.

První, kdo v českých zemích veřejně označil fotografii za dokument pro dějiny divadla, byl Jan Neruda, který 19.IV. 1864 v časopise Hlas přišel s návrhem, aby se Jan Kaška dal vyfotografovat jako "historický již Honza" z Tylova Jiřikova vidění. Vědomí o významu fotografie pro dějiny divadla se prosadilo koncem století zvláště u badatelů, kteří šli po stopách lidového divadla barokního. Také tvorba českých kočovných

loutkářů byla fotografována hlavně z důvodů dokumentárních.

Ve 20. století se pak tento dokumentární zájem postupně prosadil v celé divadelní obci.

Rozvoj fotografické techniky, jakož i stále lepší možnosti pro práci fotografa na scéně, způsobené zdokonalováním světelného parku divadel, vedly od dvacátých let k prudkému rozvoji divadelní fotografie rozdílného zaměření. I když lze říci, že v zásadě všechny divadelní fotografie jsou schopny historikovi podat určitá svědectví o divadelním jevu, je třeba vidět, že někteří fotografové neusilují o dokumentární záběr, ale spíše o výtvarné dílo, vyjadřující jejich osobní zážitek, dojem, hodnocení fotografovaného divadelního jevu. Pouze ty záběry, v nichž fotograf volí příliš neobvyklé úhly pohledu, jakož i ty, v nichž se velice vzdálí skutečnosti jeviště, jsou pro divadelního historika jako pramen většinou neužitečné.

K práci pro divadlo se v uplynulém půlstoletí zaměřilo také několik vynikajících českých fotografů. Byli to např. Karel Orbohlav, Miroslav Háek, Josef Heinrich, Václav Chochole, Josef Koudelka, Jaroslav Krejčí, Jan Lukáš, Miloň Novotný, Alexander Paul, Vilém Sochůrek, Jaroslav Svoboda, Zdeněk Tmej a Miroslav Tóma.

Divadelní historik musí zahájit práci s divadelní fotografií nejprve její kritickým zhodnocením. Především je třeba zodpovědět otázku, co fotografie zobrazuje, jakož i kde a kdy byla pořízena. K odpovědím může napomoci stupeň vývoje fotografické techniky a jméno fotografa a samozřejmě hlavně sémantický a slohový rozbor fotografie. Při identifikaci některých starých fotografií srovnáním s fotografiemi identifikovanými může být teatrologům platný i antropolog.

V řadě případů se však fotografii identifikovat nepodaří.

Když popisujeme starou fotografii, je třeba na ni opatrně zapast zároveň i naše jméno a rok, abychom tak budoucím uživatelům naznačili, že jde pouze o náš popis (názor), který případně nemusí být správný.

Neškodí ještě poznamenat, že v některých případech byly fotografie zejména pro tisk kolorovány.<sup>x)</sup> Vzniká proto otázka

do jaké míry barva odpovídá skutečnosti.

V některých případech dochovaná fotografie je vlastně lepší či horší montáží vytvořenou opět převážně pro potřeby publikační, případně propagační. Tak je tomu např. i s proslulým závěrem z Burianovy inscenace Wedekindova Procitnutí jara - se scénou hry manželů Gaborových v silně naddimenzovaném filmovém obraze Wendliny tváře.<sup>xx)</sup> Montáž byla pro tisk pořízena proto, že soudobá fotografie ještě nebyla schopna zachytit složitý optický princip Burianova a Kouřilova Theatregraphu. Ve zmíněné scéně šlo o hru herců za průhledným tylovým ekranem, na který byl z hlediště promítán film.

Historik divadla musí počítat i s tím, že černobílá fotografie bledne a že barevné fotografie - a také filmy - časem modrají nebo červenají.

Při kritickém zhodnocování tohoto typu pramenů se můžeme setkat s různými složitostmi.<sup>xxx)</sup>

x

Velice užitečný způsob dokumentace kinetických divadelních jevů umožňuje film, jehož specifikum tkví právě v tom, že postihuje tuto kinetičnost. Film uchovává jednak obraz tvorby některých divadelních herců ve filmových rolích, jednak i přímo slouží k divadelní dokumentaci. I když přirozeně divadelní a filmové herectví od počátku vývoje kinematografie nelze ztotožňovat, má jistě pro historiky divadla velikou cenu, že známe z filmových rolí např. Eleonoru Duseovou (film Popely, 1916) nebo Marii Hübnerovou (film Loupežník, 1931).

x) Viz záběry z Burianovy inscenace Máchova Máje (1936) a Wedekindova Procitnutí jara (1937) otištěné v revui Život 15, 1937, č.3-4. Svědectví M.Kouřila z roku 1969.

xx) Viz reprodukci této montáže v cit. revui Život. Na genezi záběru upozornil rovněž M. Kouřil v roce 1969.

xxx) O vývoji fotografie - včetně divadelní - viz cit. knihu R.Skopce. O vývoji divadelní fotografie zejména V. Ptáčkové: Divadelní fotografie, Československá fotografie 1960, č.7, a K. Dvořák: Fotografie a divadlo, Československá fotografie 23, 1972, č.6. Připomeneme i stať A.Buchnera Divadelní fotografie Karla Drbohlava v Časopise Národního muzea v Praze, Řada historická, CXLVII, 3-4, s. 185-199. Názory různých fotografů (M. Háek, K.Drbohlav, J.Svoboda), jakož i scénografa Vl. Synka přináší sborník Divadelní fotografie 1960, Praha 1960. Zde i stať M. Obeta O významu fotografie pro historika a teoretika divadla. Viz též sborník Jaromír Svoboda-Divadelní fotografie, Praha s.a.

Tím větší význam mají zpočátku němé, později už i zvukové černobílé záznamy vysloveně dokumentární. V druhé polovině našeho století lze tyto dokumenty natáčet již i barevně. V blízké budoucnosti se už jistě v dokumentaci divadla uplatní i barevný plastický film.

Mezi první filmové dokumenty divadla jsou záběry francouzské pozdně romantické herečky Sarah Bernhartové. Záznam částí jejího výkonu v roli Marguerity Gauthierové v Dumasově *Dámě s kaméliemi* je z roku 1910.

Patrně vůbec první filmovým záznamem divadelní akce, který vznikl už v roce 1897, tedy v třetí roce existence filmu, byl z poloviny dokumentární a z poloviny hraný nedochovaný americký film o německých pašijových hrách v Hořicích na Šumavě.<sup>x)</sup>

Filmová dokumentace divadla se rozvinula z krátkých záběrů k větším celkům, vytvářeným obyčejně pro filmové zpravodajství (tzv. žurnály, týdeníky), až konečně dospěla k záznamům celých inscenací.

Zcela výjimečně máme filmař už zachyceny i divadelní zkoušky.<sup>xx)</sup>

Záznamy divadelních představení filmař mohou být pořizovány s důsledným zájmem dokumentární, takže kamera se omezuje v pohybu a zabírá divadelní dění zásadně z pozice vnitřního úhlu většiny diváka. Z toho rodu jsou některé dokumentární záznamy inscenací Moskevského uměleckého akademického divadla. Také např. záznam Strehlerovy inscenace Goldoniho *Služebníka svého pána*, pořizený v Praze 1958 za pohoetinské hry *Piccolo Teatro della città di Milano*, je z tohoto rodu.<sup>xxx)</sup>

x) Štábla, Z.: *Otazníky kolem hořického pašijového filmu*. Praha 1971.

xx) Tak např. byly ve zkratce natočeny zkoušky na Krejčovu inscenaci Shakespeareovy tragédie *Romeo a Julie*, které měla premiéru 25.X.1963 v Národním divadle. Film pořídil Divadelní ústav v Praze.

xxx) Snímek pořídil Divadelní ústav v Praze. Postavu sluhy hrál proslulý *Harlekýn* Marcello Moretti.

Poněkud jiného rázu jsou filmové záznamy divadelních jevů, které mají působit jako živé umělecké dílo. Do této skupiny patří především různé televizní přenosy či průřezy divadelních představení. V těchto záznamech se obyčejně určitá místa už vypouštějí a jiná případně dopisují, někdy se poněkud pozastí i scéna, aranžmá, hudba. I sám herecký projev se obyčejně více či méně přizpůsobuje filmové či televizní obrazovce. Záznam, který divák vnímá, je většinou výsledkem práce několika kamer, které volí různé druhy záběrů bez ohledu na vnitřní konvence divadelního diváka. Výsledkem je montáž vytvářená ze záběrů více kamer.

Jakýmsi kompromisem je západoněmecký televizní záznam nastudování Goethova *Fausta* v Hamburku - patrně z konce 50. let - s proslulým Mefistem Gustafa Gründgense. Místa, v nichž vystupuje Gründgense, mají charakter přírodního dokumentu, ostatní scény jsou však vysloveně komerční dotáčkou revuálního charakteru, nadbíhající průměrnému televiznímu divákovi.

I tento druh pramenů je třeba vždy podrobit kritice.<sup>x)</sup>

Optickou tvář divadla určitým způsobem už po dlouhá staletí uchovává i slovo. Převést vizuální - či akustický - vjem do slov je přirozeně nemožné. V silách člověka však nicméně je, jak ukazují např. práce významných divadelních kritiků, určitě informace o optické podobě divadla s užitkem podat. Bylo by velkou chybou, kdyby divadelní kritikové, odvolávající se a spoléhající se na fotografy, filmaře a malíře, na tuto činnost rezignovali.

x

Jestliže dokumentace optické stránky divadla je prastará, pak záznam jeho zvukové stránky je možný teprve od konce 19. století, kdy člověk vynalezl první přístroj k mechanickému záznamu zvuku. Až do té doby dokumentovalo zvukovou stránku divadla slovo, jehož možnosti jsou i v tomto případě, podobně jako při optické dokumentaci divadla, velice omezené.

x) O filmové dokumentaci divadla viz zejména několik polských studií. Gawrak, Z.: *O filmowej dokumentacji teatru*, *Pamiętnik Teatralny* 5, 1956, č.1, s.165-176; týž: *Filmowa dokumentacja teatru*, *Pamiętnik Teatralny* 6, 1957, č.1, s.177-178; Marczak-Oborski, S.: *O filmowej dokumentacji teatru*, *Pamiętnik Teatralny* 10, 1961, č.2, s.245-254.

Chce-li člověk slova zachytit promluvu herce nebo zpěváka, může postupovat dvěma způsoby. V prvním případě podá určité objektivní "technické" informace např. o hlasovém rejstříku (např. tenor, alt) a specifických hercovy či zpěvákovy práce s tímto jejich důležitým výrazovým prostředkem. Podobně může podat - s určitou přesností - taková fakta i o tvorbě dirigenta, orchestru atp. Druhá cesta tíhne k evokaci určitých zvukových hodnot prostřednictvím metafor. Hlas je charakterizován tak, že je srovnáván s nějakou obecně známou skutečností, přičemž cílem tohoto postupu je vyvolat u čtenáře pokud možno ekvivalentní zvukový dojem. Kritik např. řekne, že hlas toho či onoho herce připomíná violu nebo skřehotání žab, burácející víchr nebo lehký podvečerní váněk. Zásluhou některých divadelních kritiků, kteří dovedli spojit obě možnosti slovní fixace zvukových kvalit divadelního díla, můžeme si udělat někdy i dosti konkrétní představu o hlase a jeho užití v minulém divadelním vývoji.

Ve výjimečných případech bylo možné - a je i dnes - znamenat hereckou deklamaci notami, jak se o to např. v našich podmínkách pokusil L. Janáček.<sup>x)</sup>

Jsem přesvědčen, že i v dnešní době má slovní způsob fixace zvukových hodnot divadelního jevu svůj smysl, protože obsahuje vždy i určitou míru dobového hodnocení.

Převratný krok v dokumentaci zvukové stránky divadla udělal však samozřejmě až Edisonův fonograf, vynalezený v roce 1877, který umožnil mechanický záznam zvuku na staniolový a později voskový povrch válce. Odtud pak vedla cesta ke gramofonové desce, vynalezené v roce 1887 E. Berlinarem. Ve 20. století umožnily zvukový záznam divadelního jevu i zvukový film, rozhlasová fólie, magnetofonové pásky, telerekording, stereo-desky a videodesky.

Pracovníce všech fonodokumentů, fonografického válečku, zmocnilo se už koncem 19. století divadlo i ve středoevropském prostoru. První zpráva o fonografickém záznamu českých herců a zpě-  
x) Δ (Leoš Janáček): Othello, Hudební listy 1, 1885. Autor sleduje intonační rozsah přednesu tří herců společnosti Jana Pištěka, působící tehdy v Brně.

váků je z roku 1891, kdy se v Praze konala Všeobecná zemská výstava. Na této výstavě budil pozornost stánek firmy Edison and Comp., protože v něm agent této firmy Viktor Dlugogenský předváděl fonografické nahrávky hlasů J. Šmahy (monolog Othella ze Shakespeareovy tragédie, monolog Jana Výravu ze stejnojmenného dramatu F.A. Šuberta a monolog Vojnara z Jiráskovy Vojnarky) a J. Seiferta (monolog Pelopa ve Vrchlického Námlových Pelopových). Výstavní časopis Praha nás zároveň informuje, že v nejbližších dnech "reprodukovati se budou i ukázky z písní p. Veselého, Heše, z monologů pí. Sklenářové a jiných našich umělců".<sup>x)</sup> Z jiné zprávy pak víme, že fonograf tehdy zachytil i známé pražské salónní (tj. šantánové) komiky.<sup>xx)</sup>

V Edisonově pavilónu se ovšem předváděly i nahrávky nedivadelního rázu.

Edisonovy fonografické válečky byly zprvu v celém světě pouze jakousi senzací.

Nicméně od konce 19. století máme už pro český prostor doklady i o tom, že někteří prozíraví lidé začali oceňovat význam fonografu pro současnou divadelní praxi. Jako první, pokud vím, byl to asistent Českého vysokého učení technického František Svoboda, který již v roce 1890 v úvaze o využití fonografu n.j. napsal, že "poslouží fonograf hercům ke studiu přednesu a hry".<sup>xxx)</sup> Také Josef Šmaha jako jeden z prvních pochopil, jak by fonograf mohl být užitečný divadelní praxi, protože by mohl herci pomoci hlasově zpracovat "některá zvláště choulostivá místa".<sup>xxxx)</sup>

V tutéž dobu začínají si někteří jedinci uvědomovat význam fonografu i pro dokumentaci divadelního umění. Tak např. referent časopisu Čas v roce 1896 upozornil, že výkon herce J. Mošny v roli Kalinského v Palmově dramatu Náš přítel Něklu-

x) Anonyma, Edisonův fonograf na výstavě, Praha, Denní list výstavní, 21.V.1891.

xx) Š., Edisonův fonograf na české jubilejní výstavě, Zábavné listy 13, 1891, č.22.

xxx) Svoboda, F.: O fonografu, Velký slavanský kalendář, roč. 20, 1891, Praha s.a. (1890), s. 105.

xxxx) Šmaha, J.: Z měst a vesnic, Reminiscence, Praha 1901, s.89-90.

žev by si zasloužil "zachycení na válec fonografu a na desky kinetoskopu".<sup>x)</sup> Když týž herec hrál v roce 1897 k oslavě svých šedesátin titulní roli Molièrova Lakomce, bylo vysloveno přání, aby se založilo "muzeum pro herecké výkony", neboť "kinematograf a fonograf jsou užitečné k lepším věcem, než zachycovat pro budoucí věky scény ze sněmů hokyň a hřmějící odrhovačky vojenských kapel."<sup>xx)</sup> Také herec J. Šmahla si byl vědom významu fonografu pro divadelní historii.

Záznam hlasu na fonograf byl dlouho velice obtížný. Herec nebo zpěvák mohl se uplatnit pouze nedlouhým monologem, kupletem nebo árií. Při natáčení mimo divadelní prostor musel sedět a hlavu měl sevřenou jakousi vidlicí, aby nevznikly nežádoucí doprovodné zvuky, šelesty atp. Žádalo se také po něm, aby mluvil co nejhlasitěji. Musel - jak se říkalo - "překřičet váleček". Fonografické válce měly nadto malou trvanlivost, rychle se "ohrály", lehce se rozbily nebo zplasnivěly. Do našich časů dochovalo se pouze nespočet válečků s divadelními nářečty. Pokud takové válečky existují, zachycují převážně operní zpěváky a šantánové či kabaretní komiky.

Až dotud se nepodařilo objevit navzdory mnohaletým rešeršům fonografický váleček, který by uchovával zvukový záznam hlasu nějakého českého činoherce v divadelní roli.

Na výrobu fonografických válečků se specializovaly některé velké firmy, např. Edison a Columbia, a také někteří podnikaví amatéři. V českých poměrech na rozhraní 19. a 20. století natáčel hlasy umělců fotograf Tomáš a zřejmě i další lidé.<sup>xxx)</sup> Na počátku století vznikla na Královských Vinohradech zásluhou Karla Sternwalda (1880-1961) první česká továrna výroby fonografických zlatolitých válců Čechie, která se specializovala - pokud jde o divadlo - na nahrávky operních zpěváků a kabaretierů. Po vypuknutí světové války Sternwald, sám ostatně spíše umělec než podnikatel, svoji firmu zlikvidoval.<sup>xxxx)</sup>

x) Kinetoskop - mechanizované kukátko, zaváděné po vynálezu fotografie (též autoskop, zoopraxinoskop), v němž několik fotografií, umístěných za sebou, vyvolávalo dojem pohybu.

xx) Oba doklady uvádíme z knihy O. Fischera Činohra Národního divadla do r. 1900, Praha 1933, s. 246.

xxx) Wenig, J.: Největší diskotéka v Československu, Národní listy 12.VI.1938. Viz i cit. práci J. Šmahly.

xxxx) Katalog této firmy z r. 1910 je v archivu autora této práce.

Gramofonová deska, produkovaná ve velkých nákladech od počátku století, se stala v kapitalistické společnosti velice výhodným obchodním zbožím, zajímavícím všechny společenské vrstvy. To, co bylo natáčeno, muselo mít naději na odbyt. Gramofonové výroby všech zemí zaměřovaly se proto i v oblasti divadla k těm jevům, které se těšily veliké popularitě, a dlouho většinou opomíjely hodnoty třeba i sebevětší, avšak ne masově rezonující. V první polovině 20. století setkáme se na gramofonových deskách především s nahrávkami árií a písní z oper, operet a revue. Často se natáčely i sólové výstupy komiků. Záznamy činoherního divadla komerční firmy téměř nepřinášely.

V kontextu zábavního repertoáru prvních gramofonových podniků se uchovaly i nemnohé vzácné dokumenty z pražského divadla v předvečer první světové války. Je to Jindřich Mošna přednášející monolog Dědeček a deklamovávku Jíra v pánu. Soudobou šantánovou produkcí připomínají některé kuplety, např. Burešova interpretace Zeffiho kupletu Barbora Hacsperková od Sedmi čertů, nebo i patetické vlastenecké scénky o Janu Husovi, Janu Žižkovi a Karlu Havlíčkovi, které hrával v Pražském Dvorním pivovaru ve Štěpánské ulici se svým souborem A. Tichý. Daleko nejčastěji byly však zaznamenávány hlasy operních zpěváků, např. E. Destiniové a K. Buriana, i kabaretní písně K. Mašlera.<sup>x)</sup>

Protože v oblasti divadelního humoru se mezi dvěma světovými válkami stali v českém divadelnictví přitažlivými hvězdami Vlasta Burian, Jiří Voskovec, Jan Werich a Josef Skupa, zachovaly gramofonové firmy pro dějiny divadla i poměrně mnoho záznamů těchto mimořádných umělců.

Proti komerční praxi, která, jak jsme ukázali, výjimečně také přinesla cenné záznamy, se ztížka prosazovaly od počátku 20. století určité snahy dokumentární. Tak např. v českých zemích bylo v roce 1929 z podnětu fonografické komise České akademie věd a umění realizováno mimo jiné i 14 dokumentárních činoherních nahrávek, na jejichž výběr měl vliv prof. dr. Otokar Fischer. Tak se uchovaly úryvky z hereckých prací některých

x) Bližší údaje viz Šornová, E.: K problematice zvukové dokumentace českého divadla, in: Dějiny českého divadla, Soubor zvukových dokumentů k I.-IV. svazku, Praha 1971, s.34.

velkých starých herců, zejména M. Hübnerové a B. Zakopala, i mladších umělců. Na realizaci nahrávek se podílelo několik francouzských fonetiků, gramofonová firma Pathé Disque a pražský Radiojournal. Z meziválečných let jsou rovněž známy ojedinělé případy, že herci sami si určité místo svého výkonu dali nahrát. Za druhé světové války založila v roce 1942 firma Ultraphon Diskotéku dramatického umění - Divadelní profily, kterou redigoval a režíroval režisér Jiří Frejka. Až do osvobození země vydala v této řadě 53 snímků ze 43 her.

Záznamy divadelních jevů na gramofonovou desku se děly až do poloviny 20. století v ateliérech, přičemž byly dlouho také vázány poměrně nevelkým rozsahem gramofonové desky. To, co posluchač desky slyšel, nejenže nebyl záběr ze scény, ale v nejednom případě to ani nebyl původní celý text atp. Záběry také dlouho tíhly k monologům, které ovládly už fonografické válce, a pouze zvolna se přesouvaly k dialogům o dvou pólech či dokonce o více partnerech.

Velký rozmach gramofonových desek s divadelními náměty nastal v řadě zemí od poloviny 20. století. Jednou ze zemí, která soustavně vydává i tyto snímky, je i ČSSR, kde po revoluci vzniklo veliké množství divadelních fonodokumentů různého typu. Některé nahrávky dosáhly světové úrovně.

V současné době lze zaznamenat divadelní jev vytvářený sebevětším kolektivem tvůrců - případně i celý - na dlouhohrající stereofonní desku. Záznam je možno poříditi při hře na jevišti nebo v hledišti, takže pak obsahuje i různé průvodní a tedy i nežádoucí zvuky a šelesty i samozřejmě zvukové reakce diváků. Je jej však možno dělat v divadle i bez přítomnosti diváků a případně i v ateliéru. Tak např. stereofonní nahrávka Stroupežnického Našich furiantů, pořizená v roce 1971 Supraphonem, vznikla v pražském nahrávacím studiu Domovina.<sup>\*)</sup>

Pro fonodokumentaci divadla měl velký význam vynález zvukového filmu, protože umožnil (prakticky až od počátku třicátých let) zprvu jen v krátkých záběrech, vytvořených pro filmové týdeníky (žurnály), zaznamenávat zvukovou stránku divadelního jevu jednak přímo při hře na jevišti, jednak ve vztahu

<sup>\*)</sup> L. Stroupežnický, Naši furiantí, Obraz ze života v české vesnici o 4 dějstvích, SUPRAPHON STEREO 1181341-43, 1973.

k ostatním prostředkům divadelních herců, zpěváků, tanečníků, loutkářů atd. Z těchto krátkých dokumentárních záběrů se došlo - mluvili jsme již o tom, k speciálním dokumentárním záznamům celé inscenace.

Komplexní záznam audiovizuálního divadelního jevu umožňuje v naší současnosti - vedle filmu a telerekordingu - i tzv. videozáznam (videodeska, videopásek, videokazeta).

x

Blíže jevištní skutečnosti než běžná ateliérová gramofonová nahrávka měly také některé rozhlásové fólie, užívané od třicátých let, protože rozhlas v některých případech zachytil celkem bez textových změn určité větší plochy divadelní inscenace, přenesené do rozhlasu z jeviště třeba i velkým množstvím herců.

Takovým velice cenným záznamem je např. pražská rozhlasová fólie, obsahující voicebandové partie z Burianovy inscenace Beaumarchaisova Lazebníka sevillského (1936).

K poznání hlasu určitého herce, zpěváka či loutkáře a jeho práce s hlasovými orgány je od konce 19. století v některých případech možno využít i nahrávek jiného umělce, s nímž byl ten či onen umělec současně právě v této hlasové rovině srovnáván. Je samozřejmé, že takový postup vede jen k víceméně hypotetickým závěrům. V každém případě je tu třeba postupovat velice opatrně a střízlivě.

Jinou možností, jak dospět k přibližným závěrům o hlasu určitého herce či zpěváka z výše připomenutého časového období, nabízejí někdy - jak ukázal J. Kazda - kriticky zpracované a analyzované imitace těchto umělců. V projevech imitátorů při všech rozdílnostech bývají určité společné rysy, které ukazují k imitovanému hlasu.<sup>x)</sup>

Určitý záznam práce s hlasem je zachycen i v dramatickém

x) Kazda, J.: Zvuková dokumentace s hercem, dipl. práce, strojopis, 1971, archiv oddělení dějin a teorie divadla filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Práce je i v dalších směrech přírodních pro metodologii výzkumu zvukové stránky divadelních jevů.

textu a ještě přesněji v hudební partituře. Víme dobře, že určitý typ činoherního dialogu orientuje např. herce spíše k zvýrazňování melodiky hlasového projevu (pozdě romantické drama) a jiný zase naopak k důrazu na timbre (realistické a naturalistické drama). V textu bývají většinou i určité pokyny pro herce, jak má s hlasem pracovat, zda má mluvit tiše či nahlas, pomalu nebo rychle atp. Tyto intence obsažené v textu, ať už v dialogu nebo ve scénických poznámkách, mohou však někdy badatele zavádět, protože divadelní tvůrci jich vědomě a třeba až s určitou provokativností nemusí dbát. Obecně lze říci, že tyto intence bývají nejvíce respektovány v době vzniku textu či partitury, protože mají nejbližší k některé ze soudobých divadelních konvencí. Úvahy o zvukové stránce divadelního díla, opřené o text či partituru, mohou tedy vést pouze k hypotéze, nemáme-li pro ně potvrzení v jiném materiálu.

Každý typ zvukové dokumentace má své přednosti i nedostatky. Divadelní historik si musí být této skutečnosti vědom.<sup>x)</sup>

x.

Mezi lidmi, kteří viděli a slyšeli určitý divadelní jev, mají pro historiky divadla zcela mimořádný význam ti, kdož nějakým způsobem slovně zafixují své hodnocení tohoto jevu. Zatímco popis divadelního jevu, jak jsme už víckrát pověděli, slovo zná jen ztěžka, zatímco optickou a zvukovou podobu divadla můžeme dnes už zachycovat daleko dokonaleji mechanicky, pro poznání historické ideové a umělecké hodnoty určitého divadelního jevu je a vřady bude fixované slovní hodnocení nepochybně nenahraditelné.

Mluvíme-li o slovním hodnocení divadelního jevu, máme vlastně na mysli kritiku, avšak ne pouze v tom smyslu, jak se vyvinula v souvislosti s rozvojem časopisectva, ale ve smyslu daleko širším. Máme na mysli jakékoli hodnotící soudy o divadle.

x) Zevrubný výklad vývoje zvukové dokumentace podal Jiří Struška ve studii 100 let záznamu zvuku, která tvoří součást gramofonové edice téhož názvu, vydané n.p. Supraphon v Praze 1977.

xx) Pracovníci vatikánského rozhlasu shrnuli všechny papežské dokumenty o divadle od roku 341 až do roku 1966 do knižní publikace, která vyšla ve Vatikánu 1966.

dobové kritické stanoviska, obsažená v Evropě např. v různých uesených katolické církve, seznamech trestů -penitenciálních, kázáních, různých státních aktech, cenzurních a policejních spisech, kronikách, cestopisech, soukromých dopisech, časopiseckých divadelních kritikách atd. Ve všech těchto případech jde o dobové hodnotící soudy buď o divadle jako celku, nebo o některých jeho jevech. Divadelního historika-marxistu vždy přirozeně velice zajímá, na jaké společenské pozici ten či onen hodnotitel stál.

Po dlouhé období nalézáme hodnotící soudy o divadle především v různých aktech představitelů vládnoucí třídy. V naprosté většině mají tato akta charakter negativní kritiky, zákazu, příkazu, omezení atp. Tyto prameny zachovaly přímo názor vládnoucí třídy na divadlo a nepřímo - právě proto, že většinou jde o různé zákazy - i názor příslušníků vykořisťovaných vrstev.

Mnohé prameny, které svědčí o dobové hodnotě divadla v dávnejších časech, mají vlastně charakter cenzurních verdiktů, i když se divadelní cenzura jako státní instituce ustavila v Evropě až v druhé polovině 18. století.<sup>x)</sup> Různé cenzurní akty, např. cenzurní posouzení textů, zpráva o generální zkoušce, policejní hlášení (relace) o premiéře a reprízách atp., mají pro poznání dobové hodnoty divadelních jevů veliký význam, protože cenzorů mnohdy značně pečlivě a citlivě evidovali vše, co se dostávalo do rozporu se zájmy vládnoucí třídy. Cenzorské záznamy, i když se z odstupů času jeví mnohdy malichernými a směšnými, bývaly většinou věcné a střízlivé, protože cenzor-byrokrat musel počítat s tím, že bude muset při případném odvolání svůj postoj obhájit. Od divadelních cenzorů dovidáme se nejen mnohé z toho, co se v divadle realizovalo, ale i o záměrech divadelníků, které nemohly být realizovány - právě pro zásah cenzury.

Divadelní cenzura, velká brzda vývoje pokrokového divadla

x) Také v Rakousku, jehož součástí byly i české země, konstitovala se cenzura koncem 18. stol. K tomuto procesu přináší cenné materiály Glossy, C.: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur, in: Jahrbuch der Grillparzergesellschaft VII, Wien 1897. Viz též Marx, J.: Die oesterreichische Zensur im Vormärz, Wien 1959.



v řadě zemí, se bezděky zasloužila o to, že si dnes můžeme udělat poměrně velmi dobrou představu právě o mnoha nejprogressivnějších divadelních intencích a dobové hodnotě dovršených uměleckých děl.

Cenzor mohl ve svých aktech zanechat také např. určité informace o hře, jejíž text se ztratil. Tak je tomu např. s Tylovým dramatem Car Petr Veliký, jehož některá místa (dialogy) známe právě jen díky cenzorově pečlivosti při formulaci zákazu inscenace.<sup>x)</sup> Cenzurní a policejní akta poskytují též mnohdy jediný doklad, že se nějaká inscenace připravovala nebo i realizovala. Historikovi divadla mohou však tyto fondy přinést i jiné základní údaje, např. o datu představení, jeho hercích, místě, kde se hrálo. Pokud jde o vlastní hodnocení inscenace, všimali si cenzoři a policisté, citliví na ideové vyznění divadelního díla, téměř vždy reakci diváků, o nichž bychom jinak většinou nic nevěděli. Sledovali i podstatné odchylky od schváleného textu v aktuálních slovních extemporech. Někdy posuzovali i akce herců, které vyznívaly aktuálně, ač to na základě textu, který schválili, nepředpokládali.

V dokumentech dohlédacích orgánů lze se leckdy o divadelních jevech dovědět názory, které by nikdy vládnoucí třída nezveřejnila. Máme zde na mysli takové hodnocení, která, kdyby byla veřejně zastávána, byla by veřejností přijata jako podstatné ohrožení pokrokových divadelních snah.<sup>xx)</sup>

V souvislosti s rozvojem časopisectví setkává se divadelní historik často s časopiseckou divadelní kritikou, kterou píše nejčastěji příslušníci inteligence více či méně pro tuto

x) Businský, V.: Osud jedné Tylovy hry, Sborník Národního muzea v Praze, řada C, 2, 1957, č.1-2 (obálka).

xx) Tohoto druhu je např. elaborát gestapa, který pod názvem Důvěrná zpráva gestapa o českém kulturním úsilí v roce 1940 otiskl F. Springer v časopise Svobodný zítřek 2, 1946, č.3. Ve zprávě se věnuje pozornost i protinacistické roli českého divadla.

xxx) Vynikající pomoc při určování pseudonymů, šifer atp. přináší pro historiky českého a slovenského divadla dílo J. Vopravila Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře, Praha 1973.

činnost kvalifikovaní. Tyto divadelní kritiky či publicisty, píšící buď pravidelně nebo pouze příležitostně, známe už obvykle jménem, i když třeba publikují pod pseudonymy nebo pod šiframi.<sup>\*\*\*</sup> Každý divadelní kritik zaujímá k divadlu nejen své osobní postoje, které jistě nelze podceňovat, ale zároveň a především i postoj určitého společenství, určité sociální skupiny, ke které v složitě diferencované společnosti patří. Jeho pozici není možné však posuzovat mechanicky podle lietu, do něhož píše, ale z analýzy jeho kritických postojů. Víme totiž, že např. v meziválečném období měli v některých evropských buržoazních listech divadelní kritikové určitou názorovou autonomii a někdy se dokonce dostávali i do otevřených kontraverzí s politickými záměry orgánů, do nichž psali.

Divadelní kritik nemusí ovšem vždy publikovat své soudy v tisku. Jsou divadelní kritikové, kteří pracují pro rozhlas nebo televizi. Některé kritikové hodnotí třeba jen příležitostně určité inscenace pouze pro interní potřebu jejich tvůrců (divadel) atp. Jsou různé způsoby, jak divadelní kritik může zveřejňovat, fixovat své soudy o divadle.

Divadelní kritik může i jako časopisecký publicista zveřejňovat své hodnotící soudy různými způsoby. Může psát speciální stati, kterým říkáme recenze nebo kritiky, pojednávající o premiérách, případně i o některých reprízách, "jubilejních" představeních, derniérách. Stejně dobře může své závěry ukládat i do kritické poznámky neboli glosy, kurzívy, fejetonu, jubilejní zdravice, nekrologu, kritické studie, kritického eseje, případně i knihy atp. Místem různých forem divadelní kritiky byl Jan Neruda.

Už v kapitole o poznatelnosti minulosti dějin hereckého umění jsme se dotkli známé skutečnosti, že totiž divadelní kritikové - případně i jiní hodnotitelé - se velmi často v hodnocení rozcházejí. Tato skutečnost, vznikající nejen z rozdílné schopnosti a kvalifikace kritiků, ale především z jejich rozdílného společenského zařazení, je v zásadě neodstranitelná. I ve vyspělé socialistické společnosti nebude nikdy naprostá shoda v ideovém a uměleckém hodnocení uměleckého díla.

Precujeme-li s divadelními kritikami jako s pramenem poznání minulosti divadelního umění, uvědomíme si záhy, že rozporné soudy nejsou vážnou překážkou výzkumu. Setkáme-li se s řadou rozporných hodnocení, je pravděpodobné, že už sám hodnocený divadelní jev byl rozporuplný. V některých případech můžeme negativního závěru, mluvili jsme již o tom, použít i jako potvrzení kladného hodnocení.

Divadelní kritiky je se prostě třeba naučit číst tak, aby vydaly co nejvíce informací o podobě divadelního díla a o jeho dobové ideové a umělecké hodnotě. Určitým hodnocením už je to, čeho všeho si kritik všimá, v jakém pořadí analyzuje a hodnotí divadelní dílo a jakou pozornost a rozsah věnuje textu, režii, jednotlivým složkám inscenace, jednotlivým členům divadelního kolektivu, publiku atp. Pro výzkum je možno zhodnotit i to, čeho si kritik nevěšmal. Výrazným hodnocením je ovšem i to, když kritik, píšící pravidelně, o určitém jevu nepíše, anebo píše-li o některé inscenaci odborník, který jako kritik vystupuje pouze příležitostně. Určité hodnocení je i v tom, jak kritik např. vypráví obsah. Je také v jeho slovníku, zvoleném tónu či podtextu, v jeho ironii či humoru. Z těchto hodnot můžeme však těžit dobře jen tehdy, známe-li kritikův způsob vyjadřování z více jeho prací. Hodnocením je samozřejmě i délka referátu, případně i volba jeho žánru, i umístění kritiky v periodiku.

V divadelním referátu je vše v složitých vztazích, které je třeba analýzou poznat.

Ze své praxe jsem dospěl k závěru, že velice cenné informace o divadelním díle podávají ti kritikové, kteří je z nějakých důvodů odmítají, protože musí, má-li mít jejich odmítavý postoj váhu, argumentovat. Kritik, který jev přijímá, obvykle takovou úsilovnou práci při formulaci své chvály nevyvíjí. Je samozřejmě, že těmito odmítači jsou někdy i kritikové konzervativní. To však neznamená, že bychom se měli vyhýbat informacím, které je možno z jejich prací získat. Badatel, který by si takto předem omezoval materiálovou základnu, dává najevo, že mu o poznání nejde.

Nejdůležitější divadelní kritiky - i ostatní divadelní

stati - byly a jsou většinou tištěny mimo speciální divadelní tisk, i když přirozeně i v odborné zájmové publicistice najdeme některé významné výjisky.<sup>x)</sup> V zásadě je však třeba vidět, že nejzávažnější a nejrychlejší dobová hodnocení divadelních jevů a zároveň i největší počet těchto hodnocení byl otištěn a stále je publikován v denících a různých týdenících i měsíčnících. Tato periodika, vyjadřující zájmy rozsáhlejších společenských skupin, měla a mají eminentní zájem na účinné průběžné formaci divadla v duchu jejich kulturně-politických představ a zároveň měla a mají i prostředky k tomu, aby si do funkce divadelního kritika angažovala mnohdy i přední odborníky. Také ti, kdož se vyslovovali k divadlu pouze čas od času, psávali převážně právě do těchto periodik.

Historik divadelních dějin určitého národa může nalézt divadelní kritiky ve velikém množství periodik různého typu, které vycházejí v řeči tohoto národa. O divadle tohoto národa může se psát ovšem i v periodikách jiných národů a národností, které žijí v téže státním útvaru. Kromě toho takové informace může případně podat i krajský tisk vycházející mimo území státu. Konečně i tisk jiných zemí může si alespoň čas od času všimnout jeho divadla. Byla by to zajímavá a užitečná kniha, kdybychom si shromáždili, co např. o českém divadle napsaly třeba jen v minulém století časopisy rakouské, německé, italské, ruské, polské, bulharské aj.

V dosavadní badatelské praxi se však zatím pracuje převážně s kritickým materiálem, tištěným v řeči toho národa, jehož divadlo zkoumáme, což je stav neuspokojivý.

V obrovském časopiseckém fondu naší planety je uložen fantastický počet informací o divadle v různých zemích.

Kritik, který přistupuje k určitému divadelnímu jevu z jiného národního a sociálního kontextu, může vidět určité hodnoty, které vyvstávají ostře právě jen před cizinci, ale nemusí pochopit dobovou společenskou a uměleckou hodnotu divadelního jevu pro společnost, pro níž byl vytvořen. Se soudy i třebas

x) Soupis českých divadelních periodik pořídil M. Laiske: Divadelní periodika v Čechách a na Moravě 1772-1963 I, Praha 1967.

sebekvalifikovanějších cizinců je třeba pracovat opatrně nejen v minulosti, ale i v současnosti. Pro poznání historické hodnoty určitého divadelního jevu v jeho domácím prostředí mívají zpravidla význam dosti omezený.

V divadelních kritikách mohu, jak jsme již několikrát pověděli, hledat informace o podobě pomíjivého divadelního jevu. Divadelní historikové by byli rádi, kdyby tomu tak bylo i dnes navzdory dnešní optické i skustické dokumentaci divadelního umění. Především se však tito badatelé k divadelní kritice obracejí proto, aby se dověděli, proč v tu či onu dobu určité divadelní dílo dosahovalo úspěchu u diváků anebo naopak bylo zamítáno. Divadelní historik se ptá, čím dílo bylo současníkům, co jim říkalo. Jedině dobový svědek může např. povědět, v kterém místě byl určitý herec vynikající a proč. Divadelní kritika - a všechny jiné fixované hodnotivé soudy o divadle - jsou pro poznání dobové hodnoty pramenem naprosto nenahraditelným.

Mezi divadelními tvůrci a mezi divadelními kritiky existuje napětí, které nikdy nebude moci být odstraněno. Není to snad jen proto, že celkem vždy mezi kritikem a kritizovaným, i kdyby působil v kterákoli jiné pracovní odvětví, musí časem dojít třeba jen k dočasným napětím, konfliktům, sporům, protože sotva si lze představit, že by si kritizující počínal vždy tak, aby naprosto uspokojil kritizovaného. V divadelnictví má však toto napětí myslím příčinu ještě i v tom, že herci alespoň posledního století tuší anebo vědí, že divadelní kritik konec konců je korunní svědek jejich tvorby pro příští časy. U koho jiného má se totiž člověk třeba z roku 2077 poučit, zda např. tragéda Václava Vydrů považovali jeho současníci za skutečně zcela mimořádnou hereckou osobnost či ne, a také proč tomu tak bylo. V tu dobu se už budou lidé, zamilovaní do zcela jiných stylizačních postupů, třeba i velice hlasitě smát jeho hlasu, mimice, gestice, pohybu, jak jim je uchová film a gramfonová deska.

Budou tu však naštěstí, jak pevně doufáme, lepší svědkové Vydrovy velikosti. Budou tu kritické stati např. J. Vodáka, V. Tilleho, M. Majerové, J. Fučíka, O. Fischera, M. Rutého,

M. Novotného, E. Konráda, A.M. Pišá, J. Trágra, J. Sajice, K. Engelsüllera, A. Veselého, Z. Háskové, O. Srbové, A.M. Broušila a dalších divadelních kritiků.

Na pařížském hřbitově Père-Lachaise je hrob jednoho slavného francouzského herce, na jehož náhrobek dal kdosi pod jeho jméno odcítovat, chtěje tak budoucím časům dochovat hercovův význam, úryvek z dobové divadelní kritiky.

x

Většinu fixovaných hodnotivých soudů zanechali - a stále zanechávají - příslušníci inteligence. Pro divadelního historika má proto vždy velikou cenu, když se setká s hodnocením člověka, který patřil do okruhu většiny diváka, pro něhož se divadelní díla především tvoří. Mohou to být záznamy v soukromých dopisech, kronice, památníku, v tzv. dopisech čtenářů, uveřejňovaných v novinách a časopisech, záznam pořízený z odstupe času na magnetofon nebo písemně, případně i optické zobrazení, např. karikatura, lidová keramika. Historie divadla však zatím věnovala právě těmto pramenům, dovolujícím poznat hodnocení především lidových a maloburžoazních vrstev, celkem malou pozornost.

x

Jako příslušník té generace českých teatrologů, která měla v úmyslu postavit výzkum divadla na seriózní vědecký základ, považoval jsem za užitečné o pramenné základně pohovořit zvlášť důkladně.

Zbývá už jen dodat, že všechny tyto materiálové možnosti jsou k ničemu, nedovedeme-li s nimi tvořivě pracovat.

Je třeba se učit hledat a osvětlovat složité proměnlivé vztahy uvnitř divadelních jevů i vztahy těchto jevů k jevům nedivadelním.

#### INSTITUCE SPRAVUJÍCÍ MATERIÁLOVÉ FONDY

Divadelní historik musí zatím zpravidla většinu energie a času, který má k zvládnutí určitého výzkumu, věnovat přípravě materiálu. V některých případech se musí zaměřit v detektiva,

shromažďovat prameny dokonce po různých zemích, procházet veřejné instituce i byty soukromníků. Doba věnovaná kritice pramenů, rekonstrukci, analýze a hodnocení divadelního jevu je většinou kratší než doba příprav materiálové základny.

Je ovšem samozřejmé, že ani v budoucnosti nevznikne snad nikdy situace, že by divadelní historik našel veškerý materiál shromážděný v určitých institucích. Divadelní historik bude muset vždy věnovat přípravě materiálu o něco více energie a času než jiní uměnovědci. Vyplývá to ze skutečnosti, že divadelní jev zanechává informace různorodé a v nejspolehlivějším množství, které se nadto velice snadno rozptýlí, takže vlastně nikdy nelze s definitivní platností tvrdit, že už máme k dispozici prameny všechny. Relativně nejprozkoumanější jsou v evropském prostoru prameny pro poznání antiky a středověku, protože je už zpracovávaly generace badatelů. Zde nové informace mohou přinášet už vlastně jen archeologové, kteří krok za krokem odkrývají to, co před lidmi skryla země. Mohou je však přinášet i badatelé, kteří ze známé a tisíckrát zpracované materiálové základny dovedou složitými metodami uvolnit nové informace.

I když tedy z povahy pramenů divadelní historie vyplývá, že dějepisec divadla bude mít s jejich přípravou vždy určité potíže, je možné i nutné udělat postupně mnoho pro to, aby se doba potřebná k přípravě materiálu ve většině případů značně snížila.

x

Prameny k dějinám divadla nalézáme převážně v speciálních divadelních institucích muzejního charakteru, které sbírají trojrozměrné předměty nebo-li muzeálie, dále v archivech, v nichž se soustřeďuje různý listinný materiál neboli archiválie, v institucích shromažďujících filmové a zvukové dokumenty (filmotéka, fonotéka) a konečně i v knihovnách, které divadelnímu historikovi umožňují přístup k časopiseckým kritikám. V praxi samozřejmě tyto instituce svojí kompetencí obvykle všelijak překračují, což přirozeně nemusí být věci na škodu. Všechny tyto instituce mají za úkol shromažďovat, zabezpečovat a zpřístupňovat prameny k poznání minulosti divadla.

I když v řadě zemí už existují speciální instituce tohoto druhu, divadelní prameny jsou uloženy i v řadě jiných institucí. Tuto skutečnost nikdy zcela neodstraní ani sebestřísnější delimitace fondů. Není možné např. vyjmout určité divadelní archiválie z fondů státních archivů nebo divadelní a jiné časopisy, obsahující teatralia, z fondů velkých veřejných knihoven. Taková delimitace, která by onesla maximum divadelních pramenů na jedno či dvě místa, byla by ostatně nežádoucí i z hlediska bezpečnostního, protože nikdy není dobré, aby všechny materiálové fondy byly takto zkoncentrovány.

Divadelnímu výzkumu by však velice posloužilo, kdyby v každém státě v určitém divadelním, muzejním a archivním fondu byla vedena centrální evidence pramenů uložených na státním území ve veřejných fondech a pokud možno i v soukromých sbírkách či prostě držení. Zatím je situace taková, že každá instituce, obvykle s velkým zpožděním, zpracovává pouze své fondy. Jsem přesvědčen, že v socialistické společnosti, která se snaží racionálně vyřešit tolik závažných otázek, se časem dospěje k takové centrální evidenci pramenů. Budování základních informačních bank v jednotlivých zemích se pozvolna dostává na pořad dne.

Má-li tato centrální - i jakákoli jiná - evidence mít smysl, musí být ovšem divadelní prameny zpracovávány na úrovni, kterou umožňují vyspělé metody informatiky našeho času. Jde o to, aby se badatel rychle a z mnoha stran dostal k určité informaci. Tak např. k určitému režisérovi by se měl dostat nejen přes jeho jméno, ale i přes určitou hru, kterou režíroval, divadlo, v němž pracoval, a město, v kterém toto divadlo působilo. K pramenům pro divadelní vývoj řekněme před rokem 1900 bychom se měli mít možnost dostávat i podle dat (roků). Prozatím jsem se setkal jen s rozběhy k takto dokonalé - a velice užitečné - evidenci pramenů.

V zájmu ochrany pramenů by se také mnohé - např. scénografické návrhy i fotografie - neměly dostat každému zájemci v originále do rukou.

Je třeba zkrátit dobu přípravy materiálové základny.

Určité zlepšení je v celém světě závislé na třech faktorech, finančních prostředcích, pracovních silách a prostorech, jichž se zatím všude nedostává.

Je také třeba, aby v divadelních muzeích a archivech byli schopní odborníci skutečně dobře vyškolení nejen v otázkách divadelní vědy, ale i informatiky. Názor, že do archivu patří lidé, pro něž zrovna není jiné uplatnění, nebo absolventi vysokých škol, kteří jakžtakž dostudují, je také jednou z příčin neuspokojivého stavu těchto fondů.

x

Také odbornou literaturu a teatralia z různých periodik bychom potřebovali mít v každém státě centrálně evidovány. Po pravdě řečeno v tomto směru je už léta situace uspokojivější, i když přirozeně zatím nikde taková centrální evidence neexistuje. Vytvořit určité bibliografie publikovaných titulů, jejichž počet je v každém roce zjistitelný, není úkol tak ne snadný.

#### KRITIKA PRAMENŮ, REKONSTRUKCE, ANALÝZA, SYNTÉZA

Historik divadla, který chce zpracovat určité téma, musí nad materiálem vykonat čtyři rozdílné činnosti, bez nichž nelze vědecký výzkum zvládnout. Musí prameny podrobit kritice, musí se pokusit na základě různého materiálu rekonstruovat zaniklé divadelní dílo, analyzovat je a konečně určit jeho dobovou společenskou a uměleckou hodnotu, případně i hodnotu soudobou. Tyto čtyři různé činnosti je třeba podnikat více méně paralelně, protože kterákoli operace bez ostatních není možná. To nic nemění na skutečnosti, že jde o činnosti zcela specifické a nezaměnitelné. Výsledkem těchto činností jsou odpovědi na otázky, které zajímají historika divadla.

V některých teatrologických pracích se setkáváme s poměrně rozsáhlými výklady, majícími povahu rekonstrukce např. určité inscenace nebo herecké postavy, po nichž pak následuje partie, mající charakter výrazně analytický a hodnotící. Podíváme-li se však důkladněji na výklad, zjistíme, že tzv. rekonstrukce obsahuje, byť v podobě do jisté míry skryté, i hod-

nocení pramenů i určitou míru analýzy i hodnocení.

Bylo by naivní si myslet, že si lze vytvořit určitý obraz zaniklého divadelního jevu bez výše uvedené komplexní činnosti. Jinou otázkou ovšem je, zda badatel vždy zřetelně ve svém výkladu všechny tyto činnosti připomíná.

V některých pracích se tedy analýza a syntéza provádějí - můžeme to tak říci - ve dvou patrech či etapách.

#### KRITIKA PRAMENŮ

Kritika pramenů je činnost, při níž zjišťujeme, jakou konkrétní poznávací cenu má ten či onen pramen pro výzkum, který chceme podniknout. Badatel musí s materiálovou základnou pracovat kriticky. Už tímto nenaivním přístupem k materiálovým fondům liší se od diletanta. Ač jsme na toto téma to podstatné řekli už v různých výkladech (zejména v partiích o typech informací), neuškodí, když se ještě nad touto nezbytnou aktivitou každého divadelního historika souborně zamyslíme. Připomeneme zde základní otázky, které si musí badatel nad materiálem vyřešit, chce-li s ním spolehlivě pracovat. Pořadí, jak si otázky položí, může být ovšem různé. Ne vždy si může pořadí určit sám. Někdy nás sám materiál nutí položit si je v jistém - a ne jiném - pořadí, které musíme respektovat, máme-li v našem podnikání uspět. Konečně i cíl, pro nějž určité informace chceme použít, může ovlivnit sled těchto otázek.

Každý badatel se musí přesvědčit, zda materiál, který má vědecky zpracovat, je autentický či podvržený. Tato otázka, na první pohled neobvyklá, má svou důležitost, protože falza se neobjevují snad jen v literatuře či výtvarném umění. Dnes se např. historikům českého divadla už stává, že se setkávají s falzy loutek tradičních lidových loutkářů, která vyrábějí padělatelé, vědomí si velkého zájmu domácích i zahraničních sběratelů. Ve světovém měřítku lze se setkat např. s falzem scénického návrhu některého klasika světové scénografie. Avšak i některé dopisy, škrty, přípisky mohou být zfalšovány. Mohou se vyskytnout i problémy, k jejichž řešení si teatrolog musí pozvat na pomoc odborníky z jiných vědných disciplín.

Do této kategorie falz patří i často se vyskytující edice různých divadelních statí, zejména kritik, které autor pro nové vydání opravil, nebo které - většinou až po jeho smrti - nějak pozměnil editor. Jde o různé doplňky, škrty, pozměněné formulace vzniklé z nejrůznějších příčin. Nelze jistě nic namítat proti tomu, že autor z odstupů času na svém textu pracoval dále tak, jak se mu to jeví nejužitečnější. Přiznáváme jistě i editorovi právo na určité zásahy do editovaného textu. Utají-li však autor nebo editor, že do textu nějak zasáhl, vydává-li text za dokument pro jistou neopakovatelnou dobu, třeba právě s cílem ukázat svoji tehdejší myšlenkovou podstatnost, je možno mluvit o vědomém klamání čtenáře - je možno si tedy třeba vždy uvědomit potencionální nebezpečí, že text, který máme v ruce, nemusí odpovídat originálnímu textu. V nejlepším případě tu mohou být třeba jen drobné věcné chyby (např. v datech). V edicích rukopisů může zas vyvstat jiné nebezpečí. Může tu dojít k určitým omylům v důsledku editorova chybného čtení.

Protože z divadelní publicistiky bývají z odstupů času editovány zejména divadelní kritiky, je třeba především konstatovat, že nelze považovat za informaci o určitém divadelním díle kritiku, jejíž podstatné části byly z odstupů času autorem nebo editorem změněny. +)

Jinou otázkou, která zajímá divadelního historika, je, kdo je autorem pramene. I když samozřejmě je dobré, známe-li autora jménem, víme-li to či ono o jeho životě a díle, nejde nám přirozeně pouze o toto. U většiny pramenů pro dějiny divadla bychom ostatně jméno autora stejně nezjistili. Daleko důležitější pro nás je poznat pokud možno nejpřesněji z pramenu samého, na které třídní pozici původce pramenu stál. Tuto skutečnost můžeme nejlépe poznat z hodnocení divadelního jevu, které v pramenu nalzáme. Třídní postoj se však může určitým způsobem projevit i v konkrétním popisu divadelního jevu. K poznání třídní povahy pramene může případně významně přispět i

+ ) Za příklad takové edice uveďme výbor statí V. Mrštika Moje sny, Pia desideria: Epištoly, úvahy, eseje, studie, články, kritiky, polemiky s pamflety, I-II, Praha 1902, 1903. Mrštík do textů velmi podstatně zasahoval.

kontext, v němž se určitý divadelní pramen uchoval. Je např. důležité vědět, s jakým společenským okruhem souviseli různí středověcí anonymové, zapisující divadelní texty, či k jakému okruhu měli nejbližší. Historika zajímá třeba i to, jakou třídní pozici zastával list, do něhož psal kritik X.Y. či Y.X. Tyto třídní postoje, mluvili jsme již o tom, nelze ovšem chápat staticky.

Protože společnost je ve všech vývojových etapách více či méně diferenciována, je naší snahou se dopátrat pokud možno nejpřesnější představy o společenském zařazení původce určitého divadelního pramene. Toto úsilí se setkává s plným zdarem většinou až při studiu novodobého vývoje. Naše zjištění však nesmí vést k tomu, abychom tuto snahu neměli i při studiu pramenů pro starší etapy vývoje divadla.

V souvislosti s průzkumem autorství pramene si klademe nutně otázku doby jeho vzniku. I to jsou otázky někdy velmi složité. Tak např. různé vrstvy vpisků ve starých napovědních, inepicientských či jiných divadelních textech, které byly používány divadly třeba pro několik inscenací, nebo které posloužily i více divadlům, nelze většinou spolehlivě časově odlišit. Složitou situaci lze řešit úspěšně jen tehdy, najdeme-li tu rukopis, který umíme, na základě jiných pramenů, spolehlivě identifikovat, či zachytíme-li v určité vrstvě poznámek určité reálie, které máme odjinud doloženy pro určité nastudování hry. Datační problémy přináší ovšem i různý archivní materiál, cedule, optická dokumentace atp. Mnohdy je třeba zmobilizovat nejen všechny své znalosti, ale i různé další specialisty, abychom dospěli alespoň k přibližnému časovému určení.

Speciální otázkou jsou různé rekonstrukce, např. makety, pořizené třeba i samotným tvůrcem z odstupů let pro nějakou výstavu, dodatečná fotodokumentace a fonodokumentace divadelního díla, či tak zvané jevištní rekonstrukce určité inscenace či její části. O takovýchto rekonstrukcích nelze šmahem říci, že by neměly pro historika divadla větší či menší významy. V zásadě je však třeba si uvědomit, že jde o umělecká díla, která i při největší snaze o podobnost s dílem dávno zaniklým jsou konec konců produkty zcela jiného historického okamžiku.

Kritiku určitých pramenů podniká badatel konečně vždy z hlediska výzkumu, pro který si prameny shromažďuje. Kritiku pramenů neděláme nikdy samoučelně. Pouze ti, kdož pro veřejné či soukromé fondy shromažďují divadelní archiválie a muzeálie, nepřihlížejí při akvizicích ke konkrétním výzkumným úkolům, ale posuzují je z hlediska značně širokého. Kládou si otázku, zda určitý materiál v zásadě může sloužit cílům, pro něž byla ta či ona instituce či soukromá sbírka zřízena. Divadelní historik však hodnotí prameny, jak jsme už pověděli, z hlediska jejich užitečnosti pro konkrétní výzkum, který má podniknout. Zajímají jej tedy pouze určité informace. Je proto běžné, že jednoho a téhož pramene používají pro různé práce - a ze zcela různých příčin - různí badatelé. I jeden a týž badatel může případně určitých informací použít v jedné a téže práci k různým účelům.

Divadelní historik, zkoumající kriticky pramennou základnu, si klade otázky, na něž hledá v pramenech odpovědi. Zkoumá, které prameny jsou schopny na jeho otázky podat odpověď. Historik tu v první řadě hledá informace přímé, které ovšem dokáže přečíst také jen tehdy, má-li pro tuto činnost určitou kvalifikaci. Obecně lze říci, že zejména bez určitých znalostí sociálně-ekonomické formace to možné není.

I při úvahách o tzv. přímých informacích narážíme na různá úskali. Tak např. to, co dnes ve středověkém umění jsme náchylni šmahem považovat za komické, mohli ti, jimž bylo dílo určeno, přijímat i jinak. Čerti středověkých náboženských bludů byli jistě velmi často komičti, byli však také - na to nezapomínejme - obávanou náboženskou policií, strážící peklo, nepřijemné místo, kam církev také - posílala lidi. Místa, v nichž byl např. předváděn zápas Krista se strážci pekla, byla sotva hrána a přijímána jako legrace. Badatel, hledající v pramenu přímé informace, musí mnohdy proniknout i k osobitému (třebas symbolickému) způsobu vyjadřování autora pramene, pochopit osobitou náplň určitých slov, pojmů.

Většina pramenů obsahuje vedle informací přímých i informace nepřímé, za něž považujeme ty, které z pramene vydedukujeme. Upozornili jsme na tuto skutečnost už např. ve výkladu

o informacích, které dává divadelní kritika v širokém slova smyslu, když jsme hovořili o tzv. "čtení mezi řádky". Informace nepřímé, k nimž na základě studia pramenů můžeme někdy dospět, mohou být pro naše poznání dokonce důležitější než tzv. informace přímé.

Řekli jsme, že zkoumáme prameny z hlediska, do jaké míry mohou být užitečné pro zodpovězení celé řady otázek, které potřebujeme mít zodpovězeny. Může se však stát, že na některou otázku, třeba i velmi důležitou, odpověď v pramenech nenajdeme. V takovém případě je někdy možno vytvořit hypotézu. Jsou však i situace, kdy nezbyvá než říci, že odpověď zatím neznáme.

#### REKONSTRUKCE

Divadelní dílo, jak jsme již několikrát řekli, se neuchová a nelze je nikdy vzkřísit či oživit. Čtete-li někdy tu a tam, že rekonstrukce je jakési znovuzřízení, obnovení či napodobení zaniklého divadelního díla, je to přirozeně omyl, protože něco takového možné není. Paganiniho nebo Kubelíkův houslový koncert také nemohu obnovit. I třeba sebedokonalější filmový záznam divadelního představení je rovněž jen poměrně velmi dokonalá informace o něm.

Slovo rekonstrukce, které jsem před lety pomáhal udomácnit v naší teatrologii, je slovo, označující jen nepřesně to, co máme na mysli, a budeme-li je i nadále užívat, učiníme tak jen proto, že jsme na lepší termín zatím nepřišli. Proces, který označujeme tímto ne dost výstižným slovesem, je činnost, spočívající ve studiu rozdílných informací, které po sobě zanechává zaniklé divadelní dílo, vyvíjená proto, abychom si o něm udělali lepší či horší představu. Je samozřejmé, že v některých případech pro nedostatek materiálu takové studium nemůžeme uskutečnit a dospějeme nejvýše k určitým hypotézám.

Každý, kdo chce divadlo minulosti analyzovat, snaží se z dostupných informací (pramenů, materiálu, stop, evědectví) udělat si určitou představu.

Rekonstrukce divadelního jevu neděláme samoučelně. Divadelní historik buduje si svou představu o ztraceném divadelním

díle tak, že v materiálu hledá odpovědi na celou řadu otázek, které potřebuje mít zodpovězeny. Pořadí, v jakém si otázky klade, není závazné. Záleží na tom, jaké téma studujeme, co nás speciálně na něm zajímá, jaký materiál je k dispozici atp. Důležité ovšem je, aby si badatel dříve nebo později položil všechny podstatné otázky.

Je velmi pravděpodobné, že ne na všechny otázky, které si badatel vytkne, nalezne v materiálu odpověď. Z praxe víme, že i pro jevy zcela nedávno je leckdy materiálu málo nebo docela chybí. Domnívám se však, že je třeba určitou problematiku v práci nastolit i tehdy, když ji zatím nejsme schopni pro nedostatek pramenů řešit.

Rekonstrukce divadelního jevu je jedna z činností, které musí divadelní historik nad prameny udělat, má-li poznat podobu a dobovou společenskou a uměleckou hodnotu studovaného jevu. Které otázky je si třeba položit, nelze obecně říci, protože to v zásadě vyplývá z badatelova vědeckého zájmu a jeho metody. Divadelní historik musí se krátce a dobře pokusit zrekonstruovat vše to, co chce na určitém divadelním jevu studovat. Upozorňujeme znovu, že ani tato činnost není sobě účelem, ale právě jen prostředkem k cíli - k poznání.

Rekonstrukce divadelního díla nevzniká najednou, naše představa o ztraceném díle se postupně vytváří tak, jak si nad materiálem klademe a zároveň zodpovídáme závažné otázky. K zodpovězení těchto otázek můžeme však dospět až právě na závěr studia. Kdybychom totiž odpovědi věděli už na počátku, nebyl by výzkum nutný.

Teprve po průzkumu řady různých otázek, jak ještě povíme, jsme tedy také schopni poznat a hodnotit činnost režiséra, který především vede divadelní kolektiv k určitým ideovým a uměleckým cílům. Je velkým nedorozuměním, hledáme-li odpověď na tuto otázku pouze v přímých informacích o práci režiséra.

x

V úvahách o poznatelnosti herectví zmínili jsme se již o tom, že v určitých případech - při nedostatku pramenů - používáme k rekonstrukci hereckého jevu materiálu z různých ča-

sových období, ne pouze z premiéry nebo určité reprízy, takže dospíváme k jakési "ideální" rekonstrukci artefaktu, postihující trvalé hodnoty, které v inscenaci doložitelně byly v různých fázích jejího vývoje.

x

Ve výjimečných případech rozhodne se badatel i pro precizní rekonstrukci historické podoby celé inscenace. Impuls k takové práci může např. přinést divadlo, které se chce z nějakých důvodů pokusit obnovit některou svou hlavní premiéru. Jako příklad bychom mohli uvést práci J. Gota-Spiegela, kterou připravil pro krakovskou rekonstrukci prapremiéry Wyspiańskiego dramatu *Wesele* v Teatru *Ślowski* (1973).

Práce polského badatele, vydaná v roce 1977 knižně, obsahuje především premiérovou verzi Wyspiańskiego dramatického textu a režisérské poznámky dramatikovy, který si hru zároveň režíroval, i ještě svědectví jiných lidí o podobě této inscenace. Protože není jasné, zda všechny režisérovy intence byly realizovány, neboť ne všechny potvrzuje ostatní materiál, je možno říci, že publikovaná rekonstrukce obsahuje možná i některé jevy, které mají jen charakter intence a projektu. Kniha J. Gota-Spiegela, vnášející cenné impulzy do metodologie rekonstrukce divadelních děl, obsahuje dále v několika samostatných kapitolách výklad o přípravách inscenace, o scénografii, světle, recitaci textu, hercích premiéry a hudbě a má řadu fotografických dokumentů.<sup>x)</sup>

Práci J. Gota-Spiegela na rekonstrukci prapremiéry významné hry polského národního dramatu jsme věnovali více pozornosti proto, abychom ukázali, jak velice obtížná činnost takové rekonstrukce je.

Takové detailní rekonstrukce jedné inscenace však zřejmě budou vždy v divadelní historiografii výjimkou.

x) Wyspiański, S.: *Wesele*, Tekst i inscenizacja z roku 1901, Opracował Jerzy Got, Warszawa 1977.



## ANALÝZA

Třebaže v divadelním díle jsou všechny jevy v složitých proměnlivých vztazích, ačkoli tu všechny části tvoří organický celek, výzkum divadelního díla musíme nicméně podnikat v uměle izolovaných částech. Kdybychom chtěli zodpovědět - a tedy i poznat - všechno najednou, nedosáhli bychom ničeho, protože by se náš výzkum změnil v chaos. Určitá izolace jevů, kterou musíme z pracovních důvodů podniknout, nesmí nás ovšem vést k zanedbávání zmíněných vzájemných vztahů.

Dříve, než badatel započne analýzu divadelního jevu, je nezbytné, aby se obeznámil se společensko-ekonomickou problematikou doby, z níž studovaný jev vyrůstá a na níž působí. Je třeba mít také základní znalosti o kultuře národa nebo obyvatel vyššího nadnárodního celku, do níž studovaný jev patří, a speciálně divadla. Chybí-li tyto vědomosti, většinou už dnes dobře získatelné z různých syntetických prací, mluví materiál k badateli jen velmi nejasně anebo vůbec ne. Chci-li skutečně proniknout k divadelní kultuře v určitém období, pak se musím k tomuto období prodrat nejen po všeobecně užívaných "dálnicích", ale i po docela zarostlých stezkách.

Při analýze divadelního díla musíme si položit určité otázky, které z hlediska cíle výzkumu považujeme za nutné. Pořadí, v němž tyto otázky budeme klást, nemusí být vždy stejné. Velmi často vyplyne samo z materiálu. Kvalitní vědecká práce se pozná právě podle toho, že její autor zvládl umění klást si užitečné otázky v účelném pořadí. Analýzu bychom mohli označit za operaci, rozvíjenou účelně krok za krokem s cílem dobrat se poznání. Řídit úspěšně tento proces výzkumu nenaučí se ovšem nikdo naráz.

Při průzkumu divadelního díla zajímáme se vždy o text, který všichni tvůrci díla svými prostředky realizují, a jeho určitou - třeba nesmírně volnou - interpretaci. Drama či partitura může být východiskem k bezpočtu různých inscenací, aniž by se pozměnila jeho rozloha a podoba. Příklad hry her, Shakespeareův Hamlet, podává důkaz nejpádňější. Víme dobře, že dokonce v jedné a téže době a v jednom a téže městě a divadle může být Hamlet hrán s diametrálně rozdílnými ideovými a u-

měleckými záměry.

Složitější situace je v případě, kdy text fixován není. V takových případech nemůžeme zjistit, jaká byla jeho původní podoba. To, co posoudit můžeme, máme-li k tomu materiál, je právě až ta podoba textu, kterou divadelními prostředky (třeba pantomimicky) vyjádřili tvůrci inscenace.

Poněkud složitější situace nastává v případě, kdy jde o fixovaný text přeložený. Překlad totiž vždycky zcela nutně je už určitou interpretací původního textu. Tato interpretace se může blížit interpretaci tvůrců inscenace, ale také nemusí.

Text, ať už psaný nebo pouze myšlený, je vždy východiskem k divadelní umělecké aktivitě divadelního souboru, protože vždy se hraje o něčem a toto "něco" vždy lze s větší či menší přesností formulovat slovy. Text chápeme jako určitou možnost k vytvoření divadelní inscenace, která více či méně důsledně sleduje určité ideové a umělecké cíle.

Text, který soubor určitým způsobem za vedení režiséra zpracuje, právě tak jako režijní práce nejsou složkou divadelní struktury, protože text i režie jsou vždy určitým způsobem obsaženy ve všech složkách této struktury.<sup>x)</sup> Na omyl, kterého se při úvaze nad divadelním dílem dopustili strukturalisté a který se obecně traduje, upozorňuji ve svých univerzitních přednáškách již od poloviny 60. let. Text a režie jsou tedy jevy jiné kategorie než jevy, které právě za složky divadelní struktury považujeme, jako jsou složka herecká, scénická, taneční a hudební. Ne v každém divadelním jevu jsou přirozeně všechny složky přítomny.

Činnost divadelního kolektivu vždy někdo v době příprav inscenace více či méně usměrňuje - řídí - k dosažení určitých ideových a uměleckých cílů u publika. Činnost tohoto pracovníka, jeauž od konce 18. století v našem prostoru říkáme režisér, ne- x) Estetik Josef Durdík už na počátku 80. let 19. stol. velice správně rozpoznal, že dramatický text (v Durdíkově terminologii "dramatická básně") prostupuje všechny složky inscenace: "všechny ostatní umění spojily se, aby vyslovení básně co možná úplným se stalo; básně sama zůstává ostatním výtvarům podlohou, páskou jich (podtrhl F.Č.), však nestává se odnášečkou jich vad." Durdík, J.: Poetika jakožto Aesthetika umění básnického I, Praha 1881, s. 83.

můžeme však poznat dříve, dokud neprovedeme rekonstrukci a analýzu jednotlivých složek inscenace. Režisér nepracuje totiž s vlastním specifickým materiálem, ale projevuje se v divadelním díle více či méně prostřednictvím činnosti všech tvůrců inscenace.

V našich výkladech i v řadě divadelně teoretických a historiografických prací se mluví často o cíli, záměru, případně i o programu divadelních tvůrců s naprostou samozřejmostí, ač k tomu vlastně nemáme právo. To, co můžeme učinit předmětem analýzy, máme-li dostatečné množství informací, je dovršené a zveřejněné divadelní dílo, u něhož je přesně vzato často těžké říci, co v něm bylo výsledkem záměrné činnosti a co nahodilostí. Pouze tehdy, má-li divadelní dílo důslednou ideovou a uměleckou výstavbu, nejsme v rozpacích, že je výsledkem záměrné činnosti. Avšak určitá programová svědectví divadelníků, právě tak jako třeba režijní knihy, projekty a scénické návrhy, které snad dosvědčují, jak jsme už pověděli, určité intence divadelníků, mohou mít pro naše hodnocení velmi problematickou cenu. Pokud jejich záměry nedoloží alespoň do jisté míry analýza zveřejněného díla, nemůžeme se o tyto výpovědi bezpečně opírat. V naprosté většině případů není nám tedy znám cíl, který divadelník sledoval, ale pouze stav, k němuž soubor či jedinec při divadelní tvorbě došel, z něhož pak dodatečně s větší či menší přesností můžeme usuzovat na cíl, záměr či program divadelníků. Vskutku, kdo může doložit, zda člověk, který formuloval určité záměry, tyto záměry skutečně měl, zda se z nějakých důvodů nestylizoval, zda neformuloval pouze představu, kterou pak nebyl s to umělecky ztvárnit. Naše pochyby však přirozeně mizí v okamžiku, kdy tyto intence divadelníků potvrzují pravany o dovršeném a zveřejněném divadelním díle.

Krátce a dobře je si třeba uvědomit, že tzv. cíl, intence, záměr, program inscenátorů historik zjišťuje na základě analýzy jejich díla. Za této situace není vyloučeno, že jim můžeme podkládat i záměry, které jsou sice v díle doložitelné, ale které jim byly cizí.

x

Velice důležitou součástí průzkumu divadelního díla je průzkum jednotlivých složek divadelní struktury, kterých může být různý počet.

Protože každý divadelní jev se realizuje v určitém prostoru, tvoří neodmyslitelnou součást divadelní struktury scénická složka, přičemž není vždy nutné, aby se na vzniku divadelního díla podílel i jevištní výtvarník. Divadlo lze totiž docela dobře hrát i v prostorách pro divadelní akci nikterak neoznačených a neupravených. V řadě případů stačí jen tichá dohoda mezi herci a diváky či pomyslné vyznačení hrací plochy třeba uprostřed stanového tábora nebo v pokoji. Většinou však už po dlouhá staletí bývá jevištní prostor určitým způsobem jevištním výtvarníkem záměrně vytvářen. Scénická složka většinou vzniká rozmanitou činností člověka, jejímž cílem je vytvořit více či méně konkrétní hrací prostor. Jsou to nejen různé plošné malby, plastické objekty a stavby, cedule označující místo hry, ale i světlo. Scénu může spoluformovat i diapozitiv nebo film, a to i tehdy, když mají ještě jiné funkce, např. dočasně zastupují herce.

Dočasně může scénickou složku spoluvytvářet i složka herecká. Je tomu tak tehdy, když se herec dočasně změní v nějaký předmět, např. zeď. Scénu může spoluformovat i určitá akce herce, mající podávat výpověď o prostoru. Tak např. herec se snaží vyvolat dojem prostoru, deště, zimy, noci. Fyzickým jednáním se namnoze ve velmi rozvítených partiích charakterizuje prostor zejména v tradičním čínském divadle. Herec tu vyvolává představu krajiny s řekou (předvádí jízdu na loďce za bouře či slunečního dne), těžko schůdné hornaté partie (předvádí namáhavou chůzi tímto terénem) atd. Herec může scénu spoluformovat i slovním projevem.

Také hudební složka, případně i jiné zvuky, může spoluvytvářet hrací prostor.

Na rozdíl od složky herecké, která může být dočasně zastoupena složkou scénickou nebo hudební, nemůže být scénická složka nikdy jinou zcela zastoupena, protože vždy přinejmenším trvá blíž neurčený a neosvětlený prostor, který představuje nejprimitivnější podobu scénické složky. V našich formulacích jsme

proto uváděli, že herecká nebo hudební složka může pouze spolu-  
vytvářet nebo spoluformovat divadelní prostor.

x

Konstantní složkou každé divadelní struktury je také herecká složka, jejíž analýze věnujeme při výzkumu divadelního díla zpravidla největší pozornost, protože jejím prostřednictvím se divák nejučinněji získává pro sledované ideové a umělecké cíle. Analýzou herectví se tu však nechceme a ani nemůžeme obírat. Využijeme zde této složky pro sledovaný záměr pouze v tom, abychom připomenuli, že každá složka je nejen v proměnlivém vztahu k ostatním složkám, ale že zároveň i sama je složitou strukturou, podobně jako složka scénografická, hudební atd. Herecká složka má své určité proměnlivé souvztažnosti mezi přímými a pomocnými hereckými prostředky (obličejová maska, kostým), mezi jednotlivými prostředky (hlas, mimika, gestika, pohyb), mezi různými hodnotami např. hlasu (poloha hlasu, síla, timbr atd.) atd.

Všechny složky divadelní struktury - právě tak jako všechny složky jednotlivých složek - jsou ve složitých vzájemných vztazích, které musíme umět v závěrečném hodnocení spojit v celek.

x

Při studiu divadelního díla zkoumáme to, co divadelní tvůrci určitým způsobem z určitých důvodů řekli o skutečnosti divákům, pro něž svoji práci připravili.

Tomuto badatelskému záměru bychom mohli říkat výzkum stylizačního principu životní reality.

Slohem uměleckého díla rozumíme jisté více či méně jednotné zpracování životní skutečnosti v umělecký obraz. Každé umělecké dílo je určitou stylizací životní skutečnosti, rozdíl tkví pouze v tom, že někdy se tato stylizace velice blíží naší smyslové zkušenosti a jindy se od ní naopak vzdaluje. Pojem slohu není tedy v žádném případě pouze označení pro aktivitu formální, ale i pro aktivitu myšlenkovou, ideovou. Slovo sloh či styl mohli bychom proto formulovat i jako způsob uměleckého sdělení určitého obsahu.

Každý umělec z nekonečných možností, které nabízí skutečnost, volí pouze některé, které jej zvláště z nějakých příčin zajímají, a toto své "poselství o světě" způsobem více či méně komunikativním ztvárňuje. Stylizací materie je tedy už to, co umělec ze skutečnosti ztvárňuje, i to, jak tuto skutečnost ztvárňuje.

Výzkum slohu divadelního jevu je tedy výzkum, mířící k poznání podstaty zobrazovacích postupů jeho tvůrců.

x

Při tzv. rekonstrukci inscenace, právě tak jako při její analýze a hodnocení zajímají divadelního historika zpravidla určitá klíčová místa, která ovšem nikdy nejsou předem známa, takže je lze poznat pouze výzkumem. Dokonce ani proslulý Hamletův monolog Být či nebýt? nemusí vždy být jedním z klíčových míst inscenace a herecova výkonu. Tato klíčová místa, pokud jsou ovšem vůbec zjištělná, dávají zpravidla tu přednost, že v sobě koncentrují vedoucí ideovou a slohovou intenci. V těchto místech se s typickou platností obráží to podstatné, co historik divadla při výzkumu hledá, totiž stylizační řád divadelního díla a jeho společenský smysl. Pověsim si však, že mluvíme o několika místech, ne o místě jediném.

x

Velice složitým problémem, který musí řešit historikové divadla, je průzkum diváků. Přímých dokladů o publiku a o jeho reakcích na určitá místa divadelního díla zanechává i naše současnost velice málo. Všechny dosavadní postupy, jak dokumentovat aktivitu diváka, ukázaly se zatím velice nedokonalými. Jejich vážnou vadou mnohdy je, že divák ví, že je zkoumán, studován, takže jeho reakce jsou pak zkreslené. To, co víme o divadelním divákovi z dosavadního vývoje divadla, dovidáme se především ze samotné divadelní tvorby, která při podrobné analýze prozrazuje svoje společenské určení. Repertoár, inscenace, umístění premiéry, počet repríz, umístění divadla, ceny míst, jakož i řada jiných faktů pomáhá nám poznat diváka, pro něhož divadlo hrálo. Výjimečně máme k dispozici i soupisy určité kategorie diváků, např. předplatitelů, přímé charakteristiky

z divácké ankety atp.

Domnívám se, že divadelní historik se nikdy nemůže přiblížit poznání dobové hodnoty divadelního díla, když si neujasní, pro koho bylo dílo především vytvořeno. Zdůrazňuji: především. Víme totiž z dějin divadla, že některé divadelní jevy, např. pařížský romantický pantomim Debureau, byly schopny komunikovat s diváky z více (a třeba i ze všech) sociálních vrstev.

Stará otázka Cui prodest? - Komu je to užitečno? - má i při průzkumu divadla velký význam.

x

K průzkumu divadelního uměleckého díla má ovšem velký význam i studium dalších divadelních jevů neumělecké podstaty, které vyplývají z divadelní tvorby jako sociálního fenomenu. Hovořili jsme o těchto věcech již na několika místech našeho textu. Velmi důležité např. je poznat organizační formy divadelního provozu, pracovní a sociální podmínky divadelních pracovníků, vztah dohledacích orgánů různého typu k divadelní tvorbě, divadelní školství a kritiku. To vše jsou rovněž otázky, jimiž se musí teatrolog obírat. Jestliže však v průzkumu této problematiky mohou lépe či hůře vypomoci divadelní historikům i kolegové z jiných vědeckých disciplín, pak k průzkumu divadelního uměleckého díla, k němuž se vědomě v této práci zaměřuji, to možné není.

### SYNTÉZA

Divadelní dílo je složité a ustavičně proměnlivé opticko-akustické realita, kterou divák vnímá vždy jako celek, i když se sebevíc zaměřuje pouze k jeho některé části. Také třeba divadelní aktivita určitého národa v určitém historickém okamžiku je složitý celek. Badatel, který divadelní jev, ať již jakýkoli, analyzuje, musí si jej z pracovních důvodů ovšem izolovat na řadu jevů, protože by jinak nemohl pracovat. Nikdy však nesmí zapomenout, že tato izolace má právě jen pracovní povahu a že realitě samé neodpovídá. Už při analýze jednotlivých složek inscenace si musíme být více či méně vědomi, že jednotlivé slož-

ky jsou v divadelním díle vždy v složitých proměnlivých vztazích.

Vyvrcholením dílčích analýz je tzv. syntéza, v níž tato dílčí studia shrnujeme. Slovo syntéza je řeckého původu a znamená spojení, sjednocení. Syntézu můžeme tedy považovat za výpověď o celku, obsahující podstatná zjištění, k nimž jsme postupně dospěli na základě dílčích výzkumů-analýz. Bylo by však velkým nedorozuměním, kdybychom za syntézu považovali pouze jakési shrnutí dílčích výzkumů. V syntéze musí být obsaženy na základě dílčích výzkumů podstatné závěry, které se již netýkají pouze ushře izolovaných dílčích jevů, ale studovaného předmětu jako celku, ať je to již např. určité etapy vývoje divadla, některého žánru, inscenace, role, dílo režiséra nebo autora scénické hudby.

Vědecký výzkum, který nedospěje k syntéze, není dovršen. Někteří badatelé, schopní velice pronikavé analytické práce, nejsou z různých příčin schopni dovršit své výzkumy do syntézy. Pracujeme-li na syntéze, musíme se soustředit k podstatě celku, ať už tímto celkem je cokoli, a oprostiti se od všeho nepodstatného. V syntéze se musíme pokusit přesně charakterizovat určité vztahy uvnitř studovaného jevu v jejich proměnlivé složitosti i určité stálosti a vztah divadelního jevu k mimo-divadelní skutečnosti. V syntéze velmi záleží na tom, aby byl nalezen vhodný poměr mezi obecným a jedinečným. Ve výpovědi o výzkumu by totiž měly být obecné formulace v dialektickém vztahu k určitým konkrétním jevům průkazně dokladového charakteru. Tento požadavek na syntézu vystupuje zvláště silně v divadelní vědě, jejíž předmět, divadelní dílo, zaniká ve chvíli svého zrodu.

Syntéza by měla být vypracována vždy tak, aby ji čtenáři, třeba i po vynaložení značné práce, přesně mohli pochopit.

Rezumé, které se někdy připojuje k vědeckým pracím, nelze považovat - a tedy zaměňovat - za syntézu. Rezumé je zjednodušující stručná informace o výsledku výzkumu.

## ANALOGIE - HYPOTÉZA

V určitých případech, když přeměny mlčí, jsme nuceni usuzovat na určité divadelní jevy na základě doložených analogií. Vyslovujeme domněnku, hypotézu, že i v tom či onom prostoru se patrně vyskytly tytéž divadelní jevy jako v okolním prostoru blízkém či vzdálenějším. Každá analogie je jen domněnkou, hypotézou, kterou může další výzkum dříve nebo později odstranit. Analogie bychom měli v každém případě vytvářet pouze po velmi zralé úvaze. Základním předpokladem, zda určitý jev mohl frekventovat i v blízkém prostředí, ač o tom materiál mlčí, je příbližně též stav rozvoje společensko ekonomické formace.

Hypotetické výklady můžeme ovšem budovat i z jiných důvodů, než jsme uvedli.

Přesně vzato všechna výzkumná práce není vlastně než cestou od hypotéz, které začínou badatelé vystávat na určitém stadiu práce s materiálem, k doložitelným, prokazatelným soudům. V některých případech musíme na stadiu hypotézy setrvat, protože dále jít nemůžeme. Nebojme se uvážené hypotézy budovat, protože i to je jedna z cest, jak přispívat k rozvoji poznání.

"Při stavbě budovy vědění je hypotéza pouze lešením a stavitel ví předem, že při provádění svých plánů je opět strhne dolů". To jsou slova Konrada Lorenze, autora knihy Osm smrtelných hříchů civilizovaného člověka, která vyšla poprvé v Mnichově v roce 1973. "Je to jen provizorní předpoklad, který má cenu jen tehdy, je-li praktická možnost vyvrátit ho fakty, k tomuto účelu zvláště vyhledávanými. Hypotéza, kterou není možno "falzifikovat", je neověřitelná a pro vědeckou práci tedy také nepoužitelná. Tvůrce hypotézy musí být vděčný komukoli, kdo mu ukáže nové způsoby důkazu její neadekvátnosti, neboť celé ověření spočívá ve vykazání toho, že hypotéza vzdoruje pokusům o její vyvrácení. Práce každého vědce je v podstatě hledáním takových zkoušek. Mluvíme tedy o pracovních hypotézách, které jsou tím plodnější, čím větší prostor dávají ověřovací práci: pravděpodobnost oprávněnosti takové hypotézy vzrůstá s počtem shromážděných faktů, které se s ní shodují."

Na tomto místě je třeba říci, že historikové divadla zatím o mnohých jevech vědí velice málo nebo vůbec nic a je otázka, zda jednou výzkum těchto jevů pokročí. Historik však nikdy nesmí propadat skepsi, jinak by bylo lepší, aby si vyhlédl jinou oblast působení. Velmi si ale váží historiků, kteří dovedou naznačit problém, k němuž pak po pravdě řeknou, že odpověď zatím neznají. Právě ti nejvýznamnější divadelní historikové dovedou slovo "nevím" čas od času veřejně pronést. Naproti tomu dilettanti se vyznačují tím, že na všechno mají pohotovou odpověď.

## TÝMOVÝ VÝZKUM DĚJIN DIVADLA

Individuální výzkum dějin divadla, který se dnes udržuje především na vysokých školách, má stále - a vždy bude mít - své oprávnění. Avšak sama složitost divadelního umění, předmět výzkumu, vede dnes badatele stále větší měrou k hledání tvořivých kontaktů s jinými teatrology a případně i s odborníky jiných vědních disciplín.

Ve světové teatrologii ubývá velkých syntetických historiografických děl, zejména dějin světového divadla a dějin národních kultur, napsaných jediným autorem. Poslední práce tohoto druhu, zejména pak Theatergeschichte Europas Heinze Kindermanna, lze považovat za epilog individuálních sepirací tohoto druhu. Ukazuje se totiž, že ani sebevětší a sebepilnější historiografický talent není s to kvalitně tento úkol již zvládnout. Ostatně i tyto velké individuální práce jsou jen do určité míry pracemi individuálními. Nevznikly by, kdyby jejich autor neměl k dispozici poměrně značný štáb pomocných pracovníků a kdyby neměl možnost - zejména na vysoké škole - plánovitě přidělovat určitá disertační a jiná monografická témata, která nebyla dosud vůbec nebo dostatečně zpracována a která je třeba z hlediska velké syntézy zvládnout. Bylo by nemoudré nechávat velikost a význam těchto smělejších pokusů o syntézu. Bylo by však i nerozumné nevidět, že jde o individuální výkon opřený o poměrně rozsáhlou skupinu spolupracovníků.

Doba velkých individuálních výzkumných akcí v oblasti dějin divadla se podle mého názoru uzavírá. Na postupu je naopak

týmové práce, ať se nám to líbí nebo nelíbí, a to nejen v teatrologii. V našich zemích a v našem oboru jakýmsi prologem k ní byly už v roce 1895 Příspěvky k dějinám českého divadla, redigované Janem Ladeckým, později Ottův divadelní slovník, jehož duší byl především Karel Engelmüller a Karel Kamínek, dále pak pětisvazková Dějiny Národního divadla z období prvorepublikánského (autoři: J. Bartoň, O. Fischer, A. Matějček, Z. Nejedlý, V. Tille) a okupační České umění dramatické, redigované Götzem, Tetauerem, Hutterem a Chalabalou. Po druhé světové válce kladl na vysokých školách základy ke kolektivnímu výzkumu divadla v Praze na filosofické fakultě University Karlovy Jan Mukařovský a v Brně na Masarykově universitě Frank Wollman.

Význam kolektivní práce ve společenských vědách vystoupil zcela v našich zemích po roce 1945. Myslím, že příčiny tohoto zájmu netkví pouze v tom, že na prahu nové společenské etapy bylo nejednou žádáno, aby rychle vznikly syntetické historio-  
grafické práce. Toto vysvětlení nedostačuje prostě proto, že i v jiných zemích, např. v Rakousku, podobné snahy po kolektivním výzkumu národního divadla existují. Není také možné považovat týmovou práci za produkt dogmatického velikášství, jak se kdysi kdesi psalo, protože o takovou teatrologickou práci se usilovalo už přece i v dobách liberálního demokratismu, ba i dříve a - jak už jsem řekl - usiluje se o ni - třeba ne vždy s úspěchem - i v těch zemích, které dogmatismem v první polovině padesátých let neprošly, např. v Anglii.

Tak jako v ostatních společenských vědách, dochází i v teatrologii k pokusům o týmovou práci tehdy, když úkol, který je z nějakých důvodů třeba zvládnout, je nad síly jedince. Potřeba sdružovat síly je právě v teatrologii snad dokonce o něco větší než např. v muzikologii nebo v dějinách umění, a to ze dvou podstatných důvodů. První příčinou je neobyčejná složitost divadelní kultury kterékoli doby i složitost jednotlivých divadelních jevů. Je si opravdu těžko představit, že by dnes někdo měl odborné předpoklady a také dostatek síly k původnímu výzkumu např. starého českého divadla, jehož prologem jsou divadelní prvky v obřadech a zvycích slovanského etnika od poloviny prvního tisíciletí a epilodem divadlo 18. století.

Druhou příčinou, proč dochází k sdružování sil při řešení velkých výzkumných úkolů právě v teatrologii, je, že studium zaniklé divadelní kultury je neobyčejně obtížné. Je skutečně nad síly jedince opatřit si a zhodnotit informace z velkého časového úseku, které po zaniklém divadle zůstaly, a bude to vždy úkol těžký, i když bude stav archivních a muzejních fondů našich i cizích - o obě skupiny totiž vždy jde - na žádoucí úrovni.

K týmové práci vedou však i požadavky společnosti, divadelní praxe, které vědec nemusí vždy respektovat, ale nesmí je také ignorovat. Společnost krátce a dobře žádá určité práce a nechce z nějakých důvodů čekat neúměrně dlouho. Uveďme příklad nad jiné průkazný. O české divadelní dějiny se vedl - neúspěšně - zápas již od konce 18. století. Mohl bych přinést výzvy z různých dob, aby takové dílo bylo napsáno, spolu s dobovou argumentací, proč je třeba je napsat. Víme také dobře, jak i my, kdož jsme akademické Dějiny českého divadla připravovali, jsme se stále více ocitali v tlaku veřejnosti divadelní i ne-divadelní, které se zdálo, že už by tu měly být, protože by jich bylo třeba.

Jsou však zcela zřejmě ještě i jiné, subtilnější příčiny, které vedou k týmové práci, přinášející výsledek sice ne rychle, ale přece jen dříve, než práce individuální. Zdá se mi např., že lidé moderní doby jsou realističtější než naši předchůdci, nemají chuť ani trpělivost stavět si cíle "do nekonečna", vědí až příliš dobře, že život může být velice krátký.

Roste i náročnost konzumenta na vědecké dílo, výzkum je podrobován kontrole daleko intenzivnější než v minulosti, a to nejen v autorově vlasti, ale i v zahraničí, stoupá riziko. Není chůf vstupovat do výzkumu, o kterém nejsem přesvědčen, že jej mohu dokonale po všech stránkách zvládnout.

Týmová práce se rozvíjí ve vědeckém výzkumu všeho druhu. Kdybychom se jí chtěli bránit, kdybychom ji chtěli popírat, počínali bychom si asi tak, jako naši předkové, kteří kvůli koňce nenáviděli vlak.

Kolektivní práce se může - právě tak jako individuální práce - vydařit anebo nevydařit. Ale to ještě není důvod, aby-  
chom proti ní vystupovali.

Týmové práce historiografické, které v oboru divadla vyšly, vycházejí nebo se připravují, jsou práce různého charakteru. Představy o kolektivitě, koncepcie týmové práce, metoda jsou různé. Ve starších dobách, a někdy i dnes, spokojují se autoři a redaktori tím, že spojí jednotlivé stati na způsob sborníku bez hlubšího úsilí sjednocovacího.

Vyšší typem kolektivní práce výzkumné je týmová práce, jejíž cíťžadostí je vytvořit práci několika jedinců - za vědní redaktora nebo redaktorů - pokud možno jednotný organismus. Od takové týmové práce se žádá, aby měla na vyšší rovině všechny přednosti vynikajících individuálních děl. Na první místo by měla mít skutečně jednotnou koncepci. Bylo by myslím nepravdivé tvrdit, že takto koncipovanou týmovou práci se již podařilo - ve společenských vědách jako celku - naplno realizovat. Jsme na začátku. Myslím si však, že cílem by měla být takováto představa o týmové práci. Nemělo by nám jít o mechanický součet jednotlivých autorských přínosů, byť sebelepších, ale o nový jednotný organismus, vzniklý prací autorů a samozřejmě také redaktora nebo redaktorů.

Autoři kolektivního teatrologického díla by se v zásadě neměli omezovat pouze na problém, jehož zpracování jsou pro své odborné kvality pověřeni, ale měli by mít od počátku zájem o celek a podíl na něm. Měli by se podle svého názoru podílet na rozpracování koncepce, metodologie a periodizace celku.

Protože by mi mohlo být špatně rozuměno, dodávám ihned, že už před započatím práce musí být pochopitelně ze strany vedoucího kolektivu určitá představa o metodologii, koncepci, periodizaci atd., protože na ní závisí výběr autorů a samozřejmě i souhlas autorů k spolupráci. Ne každý autor je ochoten přijmout spolupráci na díle určité koncepce, metodologie atd. Tato výchozí představa musí však být tvořivě propracována, a je-li třeba, i zásadně korigována a pozměněna výzkumem jednotlivých badatelů-autorů. Pro kolektivní práci mají velký význam právě ti autoři, kteří projevují zájem o celek, ne pouze o svůj úkol.

Úspěch kolektivní práce záleží především na tom, zda se podaří v duchu výchozích zásad shromáždit kvalitní odborníky pro řešení úkolu. Zkušenost učí, že týmu prospívá, je-li sestaven z lidí svetonázorové a metodologicky blízkých, tj. zpravidla na generační základně. Při přípravě Dějin českého divadla učinili jsme však dobré zkušenosti i s autory z generace mladší a starší, s J. Bartošem, J. Brabcem, J. Knapem, J. Malíkem a J. Portem, kteří výborně znali svoji věc a projevili snahu se sblížit s výchozí koncepcí a metodologií spisu. Dobré také je, není-li autorský tým příliš velký, protože pak sjednocovací proces je zvlášť obtížný.

Mám vážné pochybnosti o tom, je-li ve společenských vědách možno sestavit badatelský tým, schopný dospět k užitečným výsledkům, direktivním byrokratickým příkazem nějakého nadřízeného činitele či orgánu.

V takovém případě by alespoň jádro týmu museli tvořit pracovníci, kteří se pro tuto práci rozhodli s plným přesvědčením a tedy více či méně dobrovolně.

To, že týmový výzkum přináší objektivní výsledky z hlediska společnosti a umění, zdůraznil jsem již několikrát. Má však i pro autora veliké výhody. Autor kontaktem s ostatními odborníky velmi získává mnoha směrů pro svou vlastní odbornou práci. Tvořivé diskuse o celku dovolují mu pronikavěji vidět předmět jeho studijního zájmu. Diskuse mohou být pro něho i přínosem metodologickým. Při spolupráci se zpravidla i rozšiřuje jeho materiálová základna zásluhou redaktorů a ostatních autorů.

Kolektivní práce má pro autora i řadu nevýhod. Tak jako herec v moderním divadle je ve svých právech omezen ve srovnání např. s hercem - protagonistou 19. století, tak určitému omezení se nevyhne ani autor kolektivního díla. Spory, které při práci na díle vznikají např. v otázce koncepce, periodizace, rozsahu i o jednotlivé závěry, je možné nejen vyhrát, ale i prohrát. Může nastat i situace, kdy autor nemůže nadále v kolektivu setrvat.

Pro autora je nevýhodné i to, že týmová práce, která od

náho vyžaduje víc než jen autorské zpracování určitého problému, je stejně honorována jako individuální výzkum.

Svým způsobem kolektivní práce nesporně přináší určité sebeomezení autora v zájmu celku, k němuž se autor rozhodne rád nebo teprve po určitém čase. (A někdy, jak jsem řekl, na určité omezení přistoupit nemůže.) V této souvislosti je třeba upozornit na napětí, které prostupuje každou týmovou práci, totiž napětí mezi redaktorem a redaktory na straně jedné, kteří myslí na celek a mají větší či menší tendence unifikace, a autorem, zaměřeným především na tu část, kterou autorsky zpracovává. Tak je tomu i v případě, když jde o autora, který skutečně projevuje o celek zájem a podílí se na jeho formaci. Jak toto napětí překonávat, nelze obecně říci. V zásadě se však domnívám, že redaktoři by neměli v unifikačním úsilí jít tak daleko, až by zmizela individualita autora, která se přirozeně neprojevuje pouze v konkrétních závěrech výzkumu, ale i v metodě a slohu. V žádném případě nelze tisknout nic, co by autor neautorizoval.

Týmová práce má také z hlediska celku některé nevýhody. Autorský kolektiv není nikdy stejnorodý, i když je názorově a metodologicky sjednocen. V průběhu práce může dojít z různých důvodů k značným zpožděním u některého autora nebo autorů, které zdrží práci ostatních členů týmu třeba i na velmi dlouhou dobu. Někdy z badatelského kolektivu v průběhu práce - opět z nejrůznějších příčin - autor vystoupí nebo je vyměněn. A stává se, že práci naruší i smrt.

Týmová práce vyššího stupně vyžaduje kvalitní řízení, které by soustavně vedlo autorský štáb - a další spolupracovníky - k dosažení společných představ o výsledku.

x

Na výzkum dějin divadla podílejí se v týmech zatím většinou teatrologové. Perspektivně bude však zřejmě příležitostně třeba vytvářet i týmy, v nichž by za vedení teatrologů zkoumali minulost divadla svými metodami i badatelé jiných vědeckých disciplín. Budou to týmy, v nichž budou prováděny interdisciplinární výzkumy, jejichž potřeba se uznává, avšak praxe je zatím téměř nezná.

x

Snažil jsem se ukázat, že týmový výzkum dějin divadla v některých případech, tam, kde jde o úkoly, jdoucí nad síly jedince, je zcela nezbytný, tak jako je nezbytný v jiných vědách. Nechtěl bych však vzbudit dojem, že jsem proti výzkumu individuálnímu. Jsem hluboce přesvědčen, že pro kvalitu těchto velkých děl, a tím spíše pro osobní odborný růst divadelních historiků, je nutné, aby týmová práce byla střídaná s prací individuální. Moderní věda, a tedy i teatrologie, musí počítat s oběma typy. Odborník, který jeden z obou typů zahrnuje, si nepočíná uváženě.

#### ŽÁNRY DIVADELNĚVĚDNÉ LITERATURY

Divadelní historik ukládá výsledky svého studia do různých žánrů vědecké literatury. V zásadě je možno povědět, že výsledek každého bádání je možno uzavřít do textu různého typu a rozsahu. I např. obraz vývoje určité národní divadelní kultury lze zformulovat do několika řádků, když to vyžaduje např. populární slovník, i do několika svazkových díla. Ne každý to ovšem - to je přirozené - dokáže. Je samozřejmé, že na příliš malé ploše míra přesnosti výkladu je problematická.

V běžné praxi objevuje se nejčastěji žánr vědecké studie, která zveřejňuje výsledky studia určité dílčí otázky. Druhem vědecké studie je vlastně i vědecký esej, žánr kdysi dosti oblíbený, který se snaží podat určité závěry výkladem esteticky účinným. Větším žánrem divadelněvědné literatury je monografie, věnovaná určitému jevu (osobnosti, období, divadlu atp.). Dobré vědecké monografie se poznají podle toho, že vedle průzkumu tématu, které je vyjádřeno už v názvu, přispívají k poznání širší historické a teoretické problematiky. Vědeckou monografií jsou i různé vysokoškolské vědecké práce disertační, kandidátské, habilitační atd., které většinou nejsou knižně publikovány.

Jakýmsi střežovým žánrem divadelního dějepiscectví jsou - tak jako ve všech uměnovědách - syntetické práce, které někdy mají i více svazků. Tato díla dnes na úrovni mohou vytvořit už



pouze badatelské týmy. Jde tu jednak o velké vývojové syntézy, např. o dějiny divadla určitého národa nebo kontinentu, nebo díla encyklopedická.

Vedle toho existují i žánry, kterých historik užívá, když určitou problematiku zpracovává populárně. Jde tu o článek, určený pro časopis či rozhlas atp., nebo knihu menšího rozsahu (brožura). I monografie a případně i syntézy mohou být vytvořeny s populárněvědným záměrem.

Divadelní historik by si měl uvědomit, že vše, co publikuje, by mělo být dobře přístupné ne snad jen deseti učeným přátelům z vědeckého světa, ale všem zájemcům o divadlo a zejména jeho profesionálním i amatérským tvůrcům.

x

V této souvislosti se zmiňme i o edicích pramenů, které jsou také vědeckou prací sui generis. Edice divadelních pramenů jsou však stále - s výjimkou kritických vydání dramatických textů významných dramatiků - nedostatečně rozvinuté ve všech zemích. Pokud něco vydáno je, jde většinou o materiále k divadlu dávných období. Pro edici listinného materiálu divadla našeho století je málo pochopení u jednotlivých badatelů, teatrologických institucí i v různých nakladatelstvích.

Jednou z nemnoha vzácných výjimek je práce slovenského divadelního historika Ladislava Lajchy Zápas o zmysel a podobu SND 1920-1938, kterou vydalo nakladatelství Tatran jako účelový tisk bratislavského Divadelního ústavu. Jde tu o dva svazky, obsahující velice široký výběr archivního materiálu z různých centrálních fondů, vztahující se ke všem úsekům činnosti Slovenského Národního divadla v Bratislavě v uvedeném časovém úseku. Těmito dvěma svazky je zároveň předřazena editorova studie. x)

Teatrologové prakticky všeh zemi budou tedy teprve muset postupně knižně vydat základní listinné i jiné prameny.

x) Lajcha, L.: Zápas o zmysel a podobu SND 1920-1938, I., Bratislava 1971; Zápas o zmysel a podobu SND 1920-1938 (Dokumenty 1920-1932), II, Připravil L. Lajcha, Bratislava 1975; Zápas o zmysel a podobu SND 1920-1938 (dokumenty 1933-1938), III, Připravil L. Lajcha, Bratislava 1975.

Je to třeba udělat nejen proto, aby se urychlila a také zdokonalila výzkumná práce, ale i proto, aby se tyto prameny ustavičným procházením zbytečně nepoškozovaly.

Edice pramenů je ovšem práce velice náročná.

Ti, kdož ji zlehčují, podávají prašpatné svědectví o svých znalostech věcí.

#### STYLISTIKA LITERATURY O DĚJINÁCH DIVADLA

Závěr svých výzkumů divadelní minulosti by měl historik divadla formulovat jak co nejpřesněji, tak co nejpřístupněji. Jde o to, aby se čtenář mohl dozvědět skutečně přesný závěr ve formulaci nekladoucí mezi něho a autora zbytečné překážky.

Stylistická úroveň vědeckých výkladů bývá většinou nevalná. Někteří autoři dokonce dovedou svoji komunikaci s čtenářem tak znesnadnit, že se až rozbije. Výklad měl by být především účelně - podle předmětu výkladu - rozdělen do odstavců (a samozřejmě i kapitol a případně i hlav). Autoři by neměli užívat vět, které spojují několik předmětů výkladu, takže je pak někdo nestihne sledovat. Vzniká souvětí třeba i delší než stránka, připomínající dopisy mélo gramotných lidí či některá humotná Hrabalova vyprávění. Věta, na kterou je zavěšeno příliš mnoho vložených vět (např. příležitostných), může také ztěžovat komunikaci. Kromě toho je se třeba vyvarovat nadbytečného užívání cizích slov. Bylo by samozřejmě hloupé, kdybychom se chtěli po způsobu jazykových puristů zřikat vžitých a hlavně nutných cizích slov. Stejně podivné je však i to, když čtete větu, v níž je většina slov cizích. Někteří autoři jako by náporem cizích slov chtěli dát svým výkladům nádech vědeckosti. Udělal jsem však zkušenost, že ti autoři, kteří vědí, co chtějí říci, dovedou to říci docela prostě. A i já sám se naopak přistihuji, že bezděky volím nadměrné množství cizích slov tehdy, když si nejsem docela jistý. Vědecký pracovník užívá ovšem běžně mnoha cizích slov. Je to příznačné pro jeho hantýrku. V konečné formulaci rukopisu by se však měl z tohoto zvyku v zájmu čtenářů alespoň zčásti vymanit. Pro užitek našich prací, určených divadelníkům a zájemcům o divadlo, je velmi důležité, abychom si

vypracovali komunikativní stylistiku.

Divadelní historik by měl při formulaci svých výzkumů také počítat s estetickou hodnotou jazyka. I když přirozeně vědecká práce - na rozdíl od umělecké - tihne k pojmovému vyjadřování, nic nebrání tomu, aby vědecký jazyk do jisté míry působil esteticky. V dějinách evropské kultury bychom našli mnoho vědeckých prací, které vynikly i mimořádnou stylistickou úrovní.

Speciální otázkou je užívání odborných termínů. Jsou autoři, kteří s termíny pracují v zásadě velmi lehkomyšlně, jsou i jiní, kteří divže smysl větší historiografické práce nevidí v úvahách o termínech. Autoři první skupiny, kteří se vyznačují zmíněnou lehkomyšlností, jsou obvyčejně málo teoreticky fundováni. Autoři druhé skupiny jsou zas naopak většinou špatnými divadelními historiky. Jejich činnost spočívá v tom, že nad každou historickou prací vždy především vedou diskusí o pojmech.

Není sporu, že divadelní historik musí tihnout k přesným pojmům různého druhu. Pokud jde o speciální divadelní pojmy, je možná určitá jednota v definici a slovním označení mnoha jevů mezi badateli téhož světového názoru a tedy i téže metody. Jsme však svědky ale i toho, že i badatelé téže metody definují a označují do určité míry různě určité jevy a někdy pro tyto rozdíly i vstupují do ostrých debat a konfliktů. Nemyslím si, že je to ku škodě poznání. Určité věci jsou skutečně velice složité. Kromě toho poznání všech jevů se stále rozvíjí.

Při formulaci určitých jevů v divadelně historiografické práci je především důležité, aby bylo jasné, co pod určitým termínem rozumíme. Daleko menší chybou je, není-li název docela výstižný, než to, když obsah určitého pojmu vymezíme nedostatečně či špatně. Pro některé jevy je opravdu velice těžké vyhledat či vytvořit přesný termín.

Některí autoři užívají dokonce programově synonymních výrazů ze stylistických důvodů.

#### VLASTNOSTI DIVADELNÍHO HISTORIKA

Tak jako každý profesionální pracovník, musí i divadelní historik v sobě už od mládí rozvíjet určité návyky a shromážďovat určité znalosti a zkušenosti, aby mohl dobře pracovat. I když není vyloučeno, že někteří lidé přicházejí na svět s určitými buňkami pro historickou práci, jisté je pouze to, že historikem se člověk postupně stává. Výchova historika - tedy i divadelního historika - se uskutečňuje jednak působením učitelů třeba i různých oborů, jednak - prostřednictvím studia literatury - sebevýchovou.

Divadelní historik-marxista by měl být dobře obeznámen s dialektickým a historickým materialismem a vědeckým komunismem i s marxistickou teorií umění.

Vedle těchto předpokladů společných i s jinými historiky, umění by měl zvládnout teorii divadla.

Dějepisec divadla měl by v sobě soustavně rozvíjet i smysl pro uměleckou hodnotu.

Měl by si vypěstovat živý vztah k současnému divadelnímu dění ve vlastní zemi i v zahraničí a snažit se na něm podílet svou vědeckou prací.

Alespoň příležitostně by se měl podílet na současné divadelní praxi i jako kritik.

Další vlastnosti, které připomeneme, jsou opět společné s historiky všech zaměření.

Historik by měl být člověk všestranně vzdělaný, což je něco podstatně jiného než - být informovaný.

Historik by měl v sobě rozvíjet historické myšlení a citění.

Od mládí by měl být veden k úctě k materiálu. Měl by také po celý život soustavně pomáhat materiál chránit a rozmnožovat. Měl by mít rovněž střízlivost pracovat precízně. Historik, který neumí přesně uvést např. jméno, název knihy, datum nebo citát, je k ničemu.

Od historika společnost stále více také žádá, aby v sobě rozvíjel smysl pro kolektivní práci.

Je se též třeba naučit přesně a sdílně formulovat výsledky výzkumu.

Výzkumu dějin divadla by se měli věnovat lidé, kteří mají tuto práci rádi a jsou přesvědčeni o jejím smyslu. Někdy se však stává, že ji dělají jedinci, kteří zjistili, že by se jiným způsobem, hlavně jako aktivní umělci, neuživili. Celá ta činnost se pak pro ně redukuje pouze na určitý způsob obživy. Tak jako každou lidskou práci, která přináší výsledky, i výzkum divadelní minulosti by měli dělat celí lidé "zažraní" do své práce.

V divadelní historiografii se ještě dnes daří diletantům, kteří by v jiných, starších, tradičních vědách o umění byli už prostě nemožní. Poměrně velká obec specializovaných odborníků, již má v různých zemích k dispozici literární věda, muzikologie či dějiny výtvarného umění, by tento diletantismus prostě nestrpěla.

#### ETIKA HISTORIKOVY PRÁCE

Ač bychom vlastně měli bez přerušení pokračovat ve výkladu, který jsme rozvinuli v předchozí kapitole, nečiníme tak, protože chceme osamostatnění části o etické problematice vyzvednout její důležitost.

Divadelní historik dříve nebo později si uvědomí, že musí respektovat určitou badatelskou etiku, má-li se cenně spolupodílet na poznání divadla.

Zmíňme se nejprve o příkazech, které jsou společné všem historiografům.

Považujeme za zcela samozřejmé, že nebudeme svévolně poškozovat nebo snad i ničit v materiálové základně určité informace, které by se nám zdály být nevhodnými, ani je vědomě zatajovat.

Historik však nicméně v některých případech po zralé úvaze určité skutečnosti nezveřejňuje. Je to v případě, kdy by zveřejnění mohlo vážně poškodit společnost nebo když by to mohlo ohrozit život určitého jedince. I když platí zásada, že o mrtvých je možno již bez zábran psát, protože nejsou zákonem chrá-

nění. bývá zvykem, že badatelé pomíjejí některé stránky intimního života. Lze říci, že čím větší časový odstup je, tím méně je historická skutečnost tabuizována.

Dále je třeba, abychom jev, který analyzujeme, skutečně poctivě prozkoumali, dříve než o něm vyřkneme soud. Je třeba trpělivě analyzovat, pochopit určitou skutečnost, než ji zhodnotíme.

Vědecký pracovník se také musí snažit, byť to je velice těžké a do všech důsledků vlastně i nemožné, překonávat své osobní záliby, sympatie a antipatie, které se dostávají do rozporu s jeho vědeckým výzkumem.

Vědecké cti se samozřejmě přiči, když někdo vydává za své názory, k nimž dospěli druzí.

Vše, co jsme až dosud pověděli, se týkalo etického profilu všech historiků.

Divadelní historik má však i určité specifikum, protože svými výklady, které si naprostá většina lidí nemůže ověřit, určuje či alespoň silně ovlivňuje představu lidí o divadle minulosti. Seriózní historik se snaží podrobným poznámkovým aparátem sice tuto kontrolu umožnit, nevyhýbá se jí, avšak jen málokterý čtenář ji skutečně může podniknout. (V populárně vědeckých pracích tento detailní aparát odpadá.) Historik tedy bere na sebe odpovědnost, že do určité doby, než bude jev, který zkoumal, podroben novému výzkumu, ovlivní celkem bez kontroly "podobu minulosti" v očích většiny současníků a případně i příštích generací.

Je to velká odpovědnost vůči čtenářům.

V plné míře tato odpovědnost vystupuje dopředu při velkých historiografických či encyklopedických syntézách, kdy je třeba zdůvodněně hierarchizovat jevy a tedy i jednotlivé umělecké pracovníky. Dělat tuto práci značného kulturně-politického dosahu může dnes na úrovni již pouze pracovní tým složený z lidí, kteří si tuto odpovědnost jsou ochotni na sebe vzít a kteří jsou i schopni ji unést. Někdy je třeba vyzvednout z minulosti i dávno zapomenuté jevy, které se mohou příkladně, i naopak výstražně podílet na našem vývoji v určité časové etapě.

Lidé, kteří tuto činnost dělají, musí jednat s hodnotami vytvářenými v minulosti jako dobří hospodáři.

x

Ve vědecké literatuře se někdy setkáváme s autory, kteří s velkou oblibou plemizují. Při četbě jejich prací má člověk dojem, jako by touto polemikou chtěli jen podtrhnout význam svých závěrů. Na druhé straně každý, kdo vědecky pracuje, do polemiky chtít nechtít vstupuje. Každá vědecká práce je vlastně určitou polemikou s dosavadním stavem poznání, protože jinak bychom ji zřejmě nedělali. Kdybychom se stavem poznání určitého jevu byli spokojeni, nemuseli bychom jej studovat.

Také historiograf divadla by musel, tak jako jiní historikové, vstupovat stále z různých důvodů ve svůj výklad do adresné polemiky se svými předchůdci. Takové počínání by však bylo zřejmě neúčinné a pro čtenáře i zbytečné. Proto se celkem nedoporučuje je podnikat. Bývá však zvykem v úvodu či doslovu k práci povědět, kdo se určitým tématem zabýval a k jakým správným a cenným či chybným a neudržitelným závěrům došel. Této bilanci se říká hodnocení literatury předmětu.

V určitých případech však nicméně historik do ostré adresné polemiky vstupuje. To se děje v případech, kdy je třeba určitý názor, třeba velmi vžitý a stále šířený, zamítnout, protože je z nějakých důvodů velice scestný, nebo i v případech, kdy revidujeme určitý chybný klíčový údaj, vyslovený omyl, zastávaný třeba i významnou kapacitou, nebo zveřejněný v nějakém vlivném, rozšířeném, hodně používaném díle (dějiny, encyklopedie). Takové vyslovené upozornění na omyl nebo polemika s chybným či nebezpečným stanoviskem ukládá se někdy do textu a většinou do poznámkového aparátu.

x

Historiografická práce přináší radost, ale má i své rizika. Je docela samozřejmé, že výzkum, k němuž autor třeba po letech pevné práce dospěje, se nemusí setkat hned s obecným souhlasem. Není to nic nepřírozeného, i když je to pro něho bolestné. I nové ekonomické, politické, lékařské či pedagogické a jiné názory se někdy srážejí s vžitým, vládnoucím ná-

zorem. Podobně je tomu často i v umění. Historik se někdy musí měnit v bojovníka za své poznání a nemusí tento boj vždy vyhrát.

### ZÁVĚR

Byli bychom špatnými divadeiními historiky, kdybychom si nemysleli, že závěry, k nimž jsme svým výzkumem dospěli, jsou správné a proto i více či méně konečné. Ve skutečnosti je tomu však jinak. Naše práce je vždy jen určitou etapou - horší či lepší - poznávacího procesu, který neskončí, dokud lidstvo bude žít. Vložil-li jsem do výzkumu kus úsilí, nebyly-li moje závěry fantazií, ale shrnutím soustředěného materiálového studia, mohl jsem něco užitečného do tohoto procesu uložit a nedělal jsem práci marnou.

I tak se mi může ovšem stát, že ještě za svého života bude můj výzkum překonán.

Autor děkuje za přátelské přečtení práce prof. dr. J. Hájkovi, CSc., dr. Daně Kalvodové, CSc., doc. dr. M. Lukešovi, CSc., prof. dr. Z. Rámpákoví, DrSc. a dr. A. Scherlovi, CSc.

## OBSAH

I. Lidé se zajímají o minulost	4
Historické myšlení	4
Příčiny zájmu o minulost divadla	5
Divadelní věda	8
Divadelní historiografie	9
Metoda	11
Současné nemarxistické metody výzkumu dějin divadla	12
Metoda marxistické divadelní historiografie	15
Stranickost výzkumu minulosti divadla	17
Teorie dvou národních kultur	18
Zákonitost a náhodnost	20
Historická hodnota divadelního jevu	21
Současná hodnota minulostního divadelního jevu	23
K definici pojmu národní divadelní kultura	25
Nadnárodní divadelní celky	37
Periodizace	39
Styl	42
Pojem generace	43
Srovnávací divadelní věda	45
Společenská aktuálnost výzkumu	46
Dějepisec divadla a současné divadlo	48
II. Vědecká skepse	52
Poznávání minulosti je nekonečný proces	52
Definice divadla	53
K problematice poznatelnosti dějin hereckého umění	54
Základní typy pramenů pro poznání minulosti divadla	65
Instituce spravující materiálové fondy	98
Kritika pramenů, rekonstrukce, analýza, hodnocení	101
Kritika pramenů	102
Rekonstrukce	106
Analýza	109
Syntéza	115
Analogie - hypotéza	117
Týmový výzkum dějin divadla	118
Žánry divadelněvědné literatury	124

Stylistika literatury a dějinách divadla	126
Vlastnosti divadelního historika	128
Etika historikovy práce	129
Závěr	132

METODOLOGIE VÝZKUMU DĚJIN DIVADLA

Prof. PhDr. František Černý, DrSc.

Vydala Univerzita Karlova v Praze, 1982,  
jako skriptum pro posluchače filozofické fakulty  
Univerzity Karlovy

AA 7,27 - VA 7,49 - 1.vydání - Náklad 600 výtisků -  
Formát A5

Vytiskla tiskárna RUK, nám. Curieových 7, Praha 1

MŠ - MK 21 514/79

60-76-82 17/20

Cena Kčs 6,50