

Problémy divadelní historiografie

1.

Dějiny divadla dlouho platily za neproblematickou část divadelní vědy. Přesněji řečeno za onen banálně samozřejmý historický základ, který je vlastní všem společenským vědám a jako takový je pokládán za nepřijemné, nutné zlo, za rub zabývání se aktuálním, ustavičně živým divadlem, jež existuje pouze ve chvíli svého sebeuskutečňování.¹ Odpor k divadelní historii zesílil ale díky historické zkušenosti: jednak vinou její špatné, nevědecko - anekdotické pověsti, jednak - a to je podstatně horší - její ideologickou podřízenosti², k čemuž poskytlo bohatý materiál divadelní dějepisectví během třetí říše. Z toho pak vesměs vyplývala základní pochybnost o jejím metodickém založení. Zdálo se, že z ní zbývá jen vágní kulturněhistorický obrys nebo sbírka dat.

Od té doby je divadelní historiografie zpochybňována také z druhé strany. Zrovna tak se totiž projevoval pohyb i v historiografii - a nejen v uměleckohistorických a kulturněhistorických disciplínách, nýbrž i v samotné cechovní historii; slavný spor ("válka historiků") západoněmeckých historiků (Historikerstreit) je jen pověstnou špičkou ledovce, t.j. politickým vyhocením toho, co se v otázkách metodologie dějepisectví celkově stalo. Domněle zajištěné historické vě-

domí a samozřejmý přístup k dějinám, jenž se zdál být spolehlivý od založení historické vědy v druhé polovině 19. století, byly hluboce zpochybněny.

Dnes se zdá dějinná orientace od jistého stupně závaznosti vůbec pochybná a vědomí dějin se stalo zcela libovolnou záležitostí. O moc závaznější dnes nezní ani zčásti vědecky, zčásti módně používané slovíčko "posthistorie", které ve vědecké oblasti znamená příslib nebo požadavek univerzální dekonstruktivistické neomezené volnosti a jež dějiny nepřipouštějí víc než jako jistý regulativ ve vědách o textu a umění. Tato nechuť i tato nejistota musejí být pak samy chápány jako historický fenomén.³

Opětovný návrat starších tradic historické skepse, pokud ne údajně hodnot zbaveného historismu, se zdá být oprávněn zkušeností druhé poloviny století a živěn obecně známými ničivými silami, které se v 20. století tak vzmáhaly. Zdá se, že otázka smyslu je zodpovězena negativně a me-
ne tekel apokalypsy jako reálně myslitelného konce lidských, lidsky sebeodpovědných dějin nastupuje na místo pokroku a optimismu. Univerzální dějinné koncepty nejsou v kursu a pro dílčí koncepty chybí stále motivace. Stará historická otázka "Jak to bylo?" se setkává se stejnou fundamentální ne-

* Hans-Peter Bayerdörfer (1938), ředitel Institutu pro divadelní vědu mnichovské univerzity, na němž působí již od roku 1986, představuje v rámci německé divadelní vědy jednu z nejuniverzálnějších osobností. Po univerzitních studiích germanistiky, filozofie, teologie a divadelní vědy v Tübingenu, Hamburku a Berlíně byl až do svého příchodu do Mnichova činný na univerzitách v Tübingenu a v Cáchách. Ve své vědecké činnosti díky šíří své kvalifikace sleduje celou řadu otázek - od literární teorie a historie, přes problémy dramatu a divadelní teorie až k poeťice současného divadla nebo specifice hu-
debního divadla. Stejně tak je ale např. dobře obeznán s formami japonského divadla. K nejdůležitějším okruhům jeho zájmů patří např. dramatika a dí-
vadlo přelomu 19. a 20. století - hlavně A. Strindberg a H. Ibsen, z dalších M. Brod či A. Döblin a P. Celan. Věnoval se i symbolistickému divadlu, vztahům
literatury a divadla v době vilémovského Německa, ale zrovna tak např. i německým inscenačním podobám Goethova *Fausta* v 70. letech, dramatické B.
Strauße nebo bilanci německého divadla po roce 1989. Zvláštní pozornost také věnuje tvorbě G. Taboriho. Z oblasti divadelně teoretické publikoval práce
o estetických koncepcích R. Wagnera, A. Jarryho a M. Maeterlincka, obíral se i problematikou kratších dramatických útvarů u A. Schnitzlera a B. Brechta,
otázkami monologu a monodramatu či vztahu režie a dramatu. Od poloviny 80. let se začínají objevovat jeho práce o židovském divadle i židovských té-
matech a motivech v německém divadle i literatuře. Zejména je pozoruhodná jeho iniciativa spojená s pravidelným vydáváním ediční řady Theatron a v je-
jím rámci i sborníků *Theatralia Judaica*. Je také jedním ze spoluvydavatelů významného časopisu *Forum modernes Theater*.
Otiskovaný text byl původně součástí sborníku *Divadelní věda dnes* (Renate Möhrmann (Hg.): *Theaterwissenschaft heute*. Berlin 1990, s. 41-63).

důvěrou jako organologické metafory, s jejichž pomocí má být chápán průběh dějin asi jako "vývoj" či "evoluce". A pod vlivem francouzských teoretiků, zejména Foucaulta, jsou odmítány tradiční interpretační metody kauzality nebo teleologie a koncept kontingence, se zohledněním kategorie náhody, nabývá zásadního významu.

2.

V oblasti divadelní historiografie se tato obecná tendence projevuje tím, že větší, obsáhlejší divadelněhistorické koncepce se už neformují, že se stále nově problematizuje otázka dějin divadla a že se pozornost omezuje na dílčí historická témata. Nedochází ani k zapojení do teoretické diskuse o politických dějinách. K tomu mnohonásobně přibývá pocit zaostalosti oboru také v jiném ohledu: náležitá archivace i zpřístupnění archivů a pramenů, které by teprve v čistě faktickém ohledu fundovaly divadelní historii, a tím by ji dovolily dostat se na srovnatelnou úroveň jiných disciplín, jakými jsou filologie a literární vědy, skoro neexistují.

Oproti tomu ovšem sílí historická orientace - zčásti s veškrze vědecky historickým pozadím - ze strany předních divadelníků a režisérů dnešního německého divadla. Návraty k historickým prostředkům divadla, v rozpětí od znovuobjevování k inovaci, celé 20. století sílí a jsou dnes rovněž tak samozřejmé jako pronikání divadelní historie do divadelních programů, což dohromady m.j. signalizuje rostoucí význam produkční dramaturgie pro divadlo⁴. K profilu současné divadelní tvorby ale také patří některá zásadní vyjádření. Tak Peter Stein formuluje jako krédo tuto uměleckou maximu: "Myslím si, že teprve průzkum dějinné dimenze vytváří vůbec předpoklad pro prostor režie."⁵

Při pokusu obsáhnout divadlo a mnohost forem jeho historických projevů a podřídít je nějaké představě dějin vystává celá řada otázek. V žádném případě není lehké určit již sám předmět divadelních dějin, a v historii byl také různým způsobem určován - což ovšem, samo o sobě, není žádný důvod k rezignaci.⁶

Co se týká předmětů v jejich konkrétní podobě, jsou nepřehlednější především jejich pragmatické seznamy, které se - ovšem za cenu pouze aditivního řazení - přímo dovolávají celého arsenálu divadla. "Divadlo je mimořádně komplexní instituce, zahrnující dramatičku, režii, herectví, kostýmy, líčení, scénu, osvětlení, rekvizity, divadelní architekturu, techni-

ku, speciální efekty, management, publikum i kritiku." (O. G. Brockett)⁷ Jde o působivý seznam - a to při přesnějším pohledu lze zjistit, že specifické způsoby divadelního jednání a jeho formy, jakými jsou hudební nebo taneční divadlo, ještě vůbec nejsou uváděny zvlášť, nýbrž jsou mlčky zahrnovány pod jiné názvy. Zrovna tak lehce si lze nyní představit, jak se z každého ze jmenovaných "názvů" dá odvodit pokaždé vlastní historie. Všechny tyto dílčí historie byly také na ten nebo jiný způsob napsány a vytvořily dosavadní fundus oboru: dějiny scénografie, dějiny divadelní architektury atd. Lze tedy tuto divadelní historii chápat jako sumu takovýchto jednotlivých historií? Ale jak by je bylo potom možné sčítat? Nebo je třeba se spokojit s informací - jaká bývá formulována v rámci nějakého lexikonu - , že totiž jde o "rekompozici skutečné historie prostředky teatrality"⁸

Dříve než budeme sledovat tuto tezi, podívejme se ještě na starší formy divadelněhistorických prací z historického hlediska: jak synteticky postupující divadelní historie až dosud z této trapné záležitosti vyvázla? Která ohniska a těžiště vzájemného prolínání nejrůznějších oblastí pojmenovala?⁹

3.

Když se pokusíme orientovat podle již citované autority Oscara G. Brocketa, tak zjistíme následující: "Mým záměrem je poskytnout chronologický popis historie divadla jako instituce. Navíc, protože divadlo nemůže být odděleno od těch mnoha sil, jež ho formovaly, usiloval jsem neukázat jenom to, jak se divadlo vyvíjelo, ale také naznačit, kdykoliv to je možné, proč se ubíralo zvláštní cestou."¹⁰

Autor se tedy pokouší objasnit, ba až vysvětlit dějiny divadla jako dějiny společensko - kulturní instituce, v nejšířší souvislosti všech faktorů, které na to mají vliv: proti pojmu "instituce" je ovšem stavěna mnohem obecnější představa o možnostech divadelního chování v množství lidských činností. "Obvykle se uznává rozdíl mezi divadlem jako uměleckou formou a případným užitím divadelních prvků v jiných aktivitách."¹¹

Historik zde tedy zřetelně vychází z obecné lidské schopnosti divadelního projevu - rysu, který přirozeně vyžaduje antropologické určení, a tím antropologii divadelnosti i antropologickou teorii kultury. Od toho ale nyní odlišuje vlastní historický předmět tím, že divadlo jako společenskou instituci chápe zároveň jako umění. Tím se ovšem každopád-

ně ohlašuje uplatňování historického přístupu a v první kapitole pak historik konsekventním způsobem vysvětluje souvislosti a teze objasňující, jak z divadelně dějinné prehistorie kultury, která neznala písmo, vznikají dějiny institucionalizovaného divadla.¹²

Brockett přitom výslovně trvá na nadřazeném hledisku, že “většina vědců zamítá myšlenku, že divadlo sledovalo podobný evoluční vzorec ve všech společnostech”¹³ - hledisku, které teprve otvírá brány solidnímu historickému výzkumu.

Ve srovnání s tímto jak široce rozpjatým, tak diferencovaným přístupem tradičního divadelního dějepisceví anglosaského prostoru - jehož hlavní postuláty lze, myslím, oprávněně zastávat - se jeví německé návrhy starších fází dějin jako podstatně užší.

Teze Artura Kutschery o univerzálním pra-mimu (nebo analogická veličina Oskara Eberla - “smysl pro hru”) předpokládá do té míry předdějinně resp. mimodějinně chápanou lidskou schopnost, že její historické zprostředkování - zcela rozdílně k Brockettovi - je sotva nutné a možné vlastně jen podmíněně. Z Kutscheryho konceptu tak vyplývá, že vlastní divadelní historie v rámci divadelní vědy může klesnout na status pomocné vědy, jejímž pragmatickým zadáním je poznávat “divadlo, jeviště, herecké umění, tanec všech dob a národů”¹⁴, zatímco podstatou divadla se obírá nadhistorická analýza mimu. Proto může být postulována tak lehce a bez kulturněhistorických skrupulí vůči přece tak různorodým velkým okruhům světové kultury - v protikladu k zdrženlivosti, kterou si v tomto ohledu Brockett ukládá.

Jiným způsobem jsou omezená a problematická divadelněhistorická pojetí, která vycházejí z představení a jeho historické rekonstrukce. Koncept Hanse Knudseny s klíčovými pojmy “divadelní umělecké dílo” a “tvůrčími faktory” dramatem, režii, herectvím, publikem a kritikou musí být ovšem akceptován. Vždyť také z dnešních odborně teoretických aspektů je přece “herecký výkon a jeho výrazové prostředky” považován za nejdůležitější faktor představení. Přesto zůstávají otázky rekonstrukce - zřejmě s ohledem na závažnost a hierarchizaci tvůrčích složek - stejně tak otevřené jako zásadní obtíž, na niž v souvislosti s koncepty rekonstrukce poukazoval Dietrich Steinbeck, že totiž mlčí o historické problematizaci jednotlivých faktorů samých.¹⁵ Kromě toho zůstává otázkou, jak metodicky kontrolovatelným způsobem “zasadit” syntetická divadelní umělecká díla (“Thea-

ter/gesamt/kunstwerke”) do historické souvislosti, v níž vznikají, i do souvislosti, kterou navzájem utvářejí.¹⁶ V případě nejobsáhlejších a materiálův nejbohatších divadelních dějin Heinze Kindermanna je příznačné, že v předmluvě vyjmenované hlavní metodické linie zůstávají velmi obecné a o konkrétním historickém postupu nabízejí jen málo informací. A jeho globální teze o “hranice a čas překonávající kulturní kontinuitě divadla” budí zásadní skepsi, protože vztah, v němž se kulturní faktor divadla vztahuje pokaždé k jinému kulturnímu faktoru, se nedá předhistoricky nebo nadhistoricky stanovit. Také v tomto aspektu je namístě dát přednost anglosaské výhradě, že geneze divadelní kultury v různých kulturách (také v rámci Evropy) probíhá právě velmi různým způsobem.

Novější přístupy, které stavějí na vědeckém přístupu ke komunikaci a jednání a jsou formulovány jako teorie (intra)divadelní komunikace nebo teorie divadelního jednání, jsou sice slibné, nepřinesly ale dosud ještě žádné větší dějinně teoretické představy. S teoretickým náskokem se zde sice poukazuje na generální směr tázání, ale ještě žádným postačujícím způsobem se explicitně nevyjadřuje speciální historický postup, dokud metodický kalkul výslovně neobsáhne i historické proměny komunikace a příčiny proměny divadelního jednání.

Také nejpropracovanější metodologický pokus, jímž je divadelní sémiotika, má v této oblasti mezery, ačkoliv výslovně historickou dimenzi zahrnuje. Ze skutečnosti proměny normy a jejího posunu zásadně plyne, že divadelní sémiotika “tedy má analyzovat divadlo jako systém produkující význam jak v ohledu synchronní, tak i diachronní dimenze, stejně tak jako zkoumat bezproblémové fungování obecně platné, akceptované normy, ale také její meze, proměny a rozklad vedoucí až k etablování nové normy”.¹⁷

K tomu např. dochází v působivé historické analýze druhého svazku divadelní sémiotiky Eriky Fischer-Lichte, který představuje přechod od “umělého znaku” znakového systému 17. století, k “přirozenému znaku” 18. století. Ústřední historický problém příčin proměny kódu je řešen všeobecnými historicko hermeneutickými metodami; tak je sice změna znakového systému pojata historicky, ale specificky sémiotické postupy nemají na tomto výkladu žádný podíl.

Předběžně hypoteticky řečeno to, zdá se, naznačuje, že se také v základní operaci divadelní sémiotiky, tj. v analýze

představení, historické a hermeneutické postupy prosazují zásadněji, než bylo dosud bráno v potaz.

Zeptejme se tedy znovu, jak a jakým způsobem se divadelním vědcům problém dějin jeví a jaké možnosti řešení nebo - skromněji - přesnějšího formulování tohoto problému nabízejí.

4.

Vyjděme z *communio opinio* současné divadelní vědy, z toho, že za stěžejní fenomén divadelněvědného snažení je nutné považovat představení. Tím je současně řeč o jeho tranzitorním charakteru, o produktivní stránce, o inscenaci, o receptivní nebo, přesněji řečeno, o koprodukční stránce představení. Jen prostřednictvím ko-operujícího publika se naplňuje "triadická kolluze". (K. Lazarowicz)¹⁸ Ve schematizovaném minimálním pojetí zní takto: A jedná tím, že ztělesňuje X pro nějakého spoluaktivního diváka B; ve své propracovanější formulaci U. Eca pak takto: "Lidské tělo [...] představuje pro reagující publikum [...] v rámci performativní situace něco jiného [...]"¹⁹

Formulace tohoto druhu popisují sice ústřední problém, ale nijak ho neřeší. Přesto se s jejich pomocí problém dějiností tím nastolených otázek odhaluje. Rubem současnosti, v jistém smyslu zpětné vazby mezi produkcí a recepcí v představení, je radikální dějinnost. "Dějinnost a prožitkovost divadelního uměleckého díla jsou dvě věci, které nestojí ve vzájemném protikladu, ale navzájem spolu souvisejí ve vztahu předpokladu a důsledku." (H. Zielske)²⁰ K přechodu od jednoho k druhému nevyhnutelně dochází tehdy, když se od estetického prožívání aktuálního divadelního dění postupuje k jeho reflexi, tedy k teoretickému analytickému zacházení s prožitým. Vzpomínka je *signum* dějin. Představení je historické teprve jako předmět výměny názorů, popravdě řečeno teprve jako předmět historické analýzy. Tak dalece je možné "jen dva dny starý divadelní výkon a jeho účinek nahlížet jako divadelně historické faktum [...] stejně jako výkon a jeho účinek, jenž proběhl před dvěma sty léty".²¹ Principiální rozdíly zde jsou - při značné obsahové diferenci - jen v jejich stupni. S okamžikem, v němž se představení stává něčím historickým, je jeho zapamatovatelnost zároveň otázkou "sedimentu". Myslitelné dokumenty - jako doklady představení, jeho vzniku stejně jako jeho recepce atd., snad i včetně filmového záznamu - tím získávají automaticky vědecko-teore-

tický status pramenů a podléhají tím historické kritice pramenů. "Jakmile jsou kladeny otázky po vědeckém předmětu divadelní vědy, ukazuje se, že má vždy co do činění s divadelní historií." (H. Zielske)²² V tomto stávání se historickým spočívá zároveň přechod od estetického k pojmově-teoretickému. Arno Paul v souladu s tím uvádí, "že také dimenze tranzitorního je pojmové fixaci zásadně přístupna, vždyt [...] v historii žije dál vůbec pouze jako pojem."²³

Mezi divadelní událostí a tím, co z ní jako svědectví sedimentuje - ať už to je subjektivní jednotlivá vzpomínka - zůstává tedy vždy nějaký rozdíl. Představení nejsou ani plně rekonstruovatelná, ani v úplnosti dokumentovatelná. Představení jako specifický umělecký tvůrčí výkon divadla - pro odlišení vůči ostatním uměleckým dílům lépe označované jako "umělecká událost" - se tedy vyznačuje umocněnou dějinností třeba oproti poezii, jejíž završená textová podoba, pokud neprezentuje bezprostředně historickou smyslovou dimenzi, přece dovoluje opakovatelnost četby. Tuto dějinnost - jež v žádném smyslu nesugeruje dojem něčeho časově přetrvávajícího jako malba nebo film - sdílí divadelní představení se samotným životem.²⁴

Tato přímá blízkost spočívá jak známo ve zvláštnosti toho, co je v divadle ústředního, totiž lidské postavy²⁵ - v její jednotě těla a duše - popřípadě nahrazené v loutkovém divadle figurami postavy zastupujícími -, jež se stává znakem prostřednictvím "ostenze", která podle Eca představuje "nejzákladnější příklad performance".²⁶ A to tím, že vyzdvihuje lidskou postavu, - jejíž podoba je, přirozeně, výsledkem specifických motivů a dané kultury -, která vesměs participuje na dění propůjčujícím význam, v němž je ukazován "někdo jiný" nebo "něco jiného". Na této demonstraci se spolupodílejí také ty prvky nebo vlastnosti lidské postavy, které nemusejí mít nutně podstatný charakter - jen u mála dramatis personae je nos povýšen na tak smyslově charakteristický znak jako u Cyrana z Bergeraku. Proměna lidské postavy do čistě znakové podoby má ale své hranice, a to jak z důvodu té které herecké individuality a hranic schopnosti její proměnlivosti, tak také z důvodu příslušných historických divadelních konvencí samých. Zcela skryta není tato prezentující individualita nikdy, s výjimkou zmiňovaných zástupných figur.²⁷ Zbývá proto vzít v úvahu, že více či méně velkou, netransformovanou zbývající část individuality je třeba hodnotit v jejím systematickém významu a její divadelněhistorické

důležitosti. V představení zůstává - ve vysoce různé kulturněhistorické míře - patrná lidská přirozenost, individualita představujícího vedle představované, prezentované postavy. Napětí obou stránek této neúplné semiózy vytváří další estetickou jedinečnost divadla, která je extrémním způsobem divadelněhistoricky specifikuje. Neboť v té míře, v níž zůstává pod uměním patrná přirozenost, individuální tělo pod významuplným ztělesněním, se rýsuje prostor hry, který dotyčná společnost poskytuje individuální (protikladné) přirozenosti člověka. Také tímto aspektem vykazuje divadlo, představení, zvláštní, s jinými uměními nesrovnatelnou blízkost ke každodenně reálnému procesu lidského života: “[...] divadlo má dodatečné rysy, které je odlišují od ostatních forem umění a které je striktně spojují s každodenní konvenční interakcí.” (U. Eco)²⁸

Již ve stěžejní oblasti své činnosti, v analýze představení - a právem zde ohlásila systematicky postupující divadelní sémiotika své primární nároky - je proto divadelní věda konfrontována s problémem dějin. Dokumentace a historizace představení dále nevyhnutelně vedou k vyrovnávání se s dějinností v substančním smyslu. Pokud platí, že se teprve na základě divadelní sémiotiky, vypracované v posledních desetiletích, stala vůbec dosažitelnou závazná analýza představení, protože teprve jejími metodami mohou být srovnávány četné, do sebe vzájemně zapadající roviny představení s přesahujícími otázkami konstituování významu, tak ale také platí, že každé sémiotické analýze musí předcházet striktní historické bádání konkrétního arsenálu prostředků, zrovna tak jako zkoumání hierarchizace rovin představení, pokud se chceme vyhnout výkladu zatíženému chybami.²⁹ V tomto smyslu by musela být teorie divadelní sémiotiky, tak jak byla dosud vypracována, nutně doplněna o historickou teorii významových proměn divadelního znaku resp. proměn konstituování divadelního významu.

5.

Je ovšem otázkou, zda a jak dalece lze z takové historizace sémiotické analýzy představení - přes zkoumání jednotlivostí až ke zkoumání divadelní události - vyjít. Jistě, s pomocí sémiotické instrumentária se dají srovnávat různá představení a řadit do jistých sekvencí. Ale získává se tím více než jakási formální řada ve smyslu staršího formalismu, podle něhož na uměleckou inovaci navazuje fáze vyčerpání no-

vých prostředků, adaptace vnímání, chápání atd., fáze, jež pak vede opět k novému zlomu forem?³⁰ Divadelní historiografie by směřovala na takové bázi k stopování a popisu klíčových inscenací, tedy takových, v nichž se sumarizují, zhušťují a vyjevují dlouhodobé umělecké procesy, takových, v nichž “staré konvence končí, nové se naznačují”, takže se v nich “divadelní epochy od sebe navzájem oddělují”.³¹

Problém je v této souvislosti nutně ovšem dále řešit. Neboť klasická divadelní sémiotika se obírá až dosud v podstatě produkčně estetickou polovinou ústředního divadelního procesu: ko-produktivní divák zůstává mimo rámec její analýzy, neboť žádné formalizované signály - potlesk nebo odmítnutí - zdaleka nedostačují k popisu jeho účasti na divadelní události.³²

V současném stavu nemůže sémiotika zaručit konzistentní popis historie. Tomu nemohou zásadně pomoci - přes veškeré závažné jednotlivé výsledky - ani výpůjčky z tradičních dějin idejí a světových názorů. Ačkoliv starší dějiny idejí se zasloužily o prosvětlení historických možností myšlení a toho, co je myslitelné, jsou přece jen jednostranně zaměřeny, poněvadž se věnují nejvýznačnějším, epochálním duchovním koncepcím jednotlivců, ale již nikoliv mentální realitě společnosti jako celku a možnostem jejího myšlení a jejích představ.

Analogické výhrady lze ovšem na druhé straně činit také tradičním postupům. Jak jsou sociální dějiny mediálních vztahů pro dějiny divadla jako instituce nepostradatelné a dotýkají se poučným způsobem jistých otázek sociálně dějinného postavení autora, herce, divadelního umělce “in toto” i dějinného rozvrstvení diváků, tak se přitom málo přihlíží k problémům, k nimž v průběhu představení na straně publika a s jeho účastí - v celé dějinné specifice - skutečně dochází. Umělecké formy a události se díky své významové a komunikační komplexnosti a mnohorozměrnosti vzpírají veškeré schematizaci. Aby tradiční obsahová sociologie jako sociální dějiny forem dospěla k diferencujícím výsledkům, potřebuje řadu dalších základních podnětů.

Hledá se, jak říká Peter Burke, “něco, co vyplňuje pojmový prostor, který zeje mezi dějinami idejí (v užším smyslu slova) a sociálními dějinami, aby se předešlo ruinující alternativě mezi duchovními dějinami, které společnost opomíjejí, a sociálními dějinami, které nechávají stranou zájmu myšlení.”³³ Tento meziprostor je ovšem v celé své šíři

dříve znázornitelný fenomenálně, než může být určen pojmově. Divadelní dějiny tam, kde se kromě produkční a institucionální stránky zaměřují také na konzumenta a jeho způsoby chování, mají co do činění s historickými formami vědomí, jež se samy v žádném případě neodvozují z epochu vytvářejících duchovních a náboženských systémových konceptů a jež se dají prostě navýšit o nadstavbu sociálních daností a materiálních poměrů s myšlenkovými, názorovými, citovými a představovými konvencemi, komunikačními styly, vzorci exprese, světonázory, obrazy světa, které vykazují svůj vlastní historický vývoj a zákon setrvačnosti. Aby ji odlišil od sociálních a hospodářských dějin, popsal Peter Schlöttler celou tuto oblast, v odkazu na Ernesta Labrousse, jako "třetí rovinu" s vědeckými dějinnými programovými šiframi "mentality, ideologie, diskursy".

6.

Pokud hledáme pro tento novější vývoj historické vědy nějakou radu, pak jsme odkazováni na náběhy k sociálním dějinám, "jež se pohybují pod makroúrovní velkých historických celků", tedy namísto národů, států, tříd se dosazují "relativně úzká pozorovací pole mentalit a životních vztahů,"³⁴ dějiny každodennosti.³⁵ "Rovinou dějin mentality", jak ji určil již Jacques Le Goff ve *Faire de l'histoire*³⁶, "je všední den a to, co je automatické, tedy to, co v dějinách individuálním subjektům uniká, protože to tvoří neosobní obsah jejich myšlení, tedy toho, co mají César i poslední voják jeho legií [...] společného." Co dělá nový směr historického výzkumu tak zajímavým pro divadelněhistorický výzkum, je status mentality mezi individuálním a kolektivním, noetickým a etickým, proces "konstrukce a transformace magické, náboženské nebo vědecké logiky, která je vlastní obrazům světa, jako prvkům veřejných debat a tvorby představ, mýtů a reprezentativních ikonografií a institucí". (B. Huppauf)³⁷ Pro kulturně historické dílčí dějiny by se dalo analogicky formulovat: jde o cestu od jednostranného zaměření na kreativní individualitu a na jednotlivé, měřítko určující dílo k tomu, co analogicky společně formulovali Iffland i jeho poslední herec, Reinhardt i jeho poslední divák. Přirozeně to nemůže být žádný absolutní, výlučný požadavek. Divadelní věda se nemůže, myslím, například zřeknout dějin divadelní teorie, které budou vždy poplatné obecným dějinám idejí a jejích velkým konceptům, ani dějin jednotlivých jevištních událostí, které nastavují mě-

řítka, a tím určují dlouhé recepční fáze v dějinně druhové řadě, která je ve spojení s dějinami různých institucionálních forem divadla dovede také k dějinám repertoáru. Ale je třeba připustit a vzít v úvahu, že dějiny uměleckých konceptů pojmávaných jako dějiny vynikajících myšlenek, dějiny kulturní (a sociální) elity je třeba vidět v širokém kontextu obecné kultury. Pokud se připustí význam pokaždé historicky předem daných univerzálních systémů jazykové artikulace, symbolů zprostředkovávaného jednání a nahlížení špičkových kulturních výkonů - a člověk nemusí být žádný dogmatický stoupelec M. Foucaulta, aby toto dálkové působení jeho archeologie, jeho teorie diskurzu a jeho odkazů na inherentní mocenský potenciál, jenž je vlastní všem diskurzivním systémům, uznal - získává tento přesun historického zájmu na svém významu tím více, čím více se zaměřuje na "recepční stránku", na publikum, diváka a jeho roli v divadelním procesu. "Kolektivní přesvědčení, pravidla, normy, rituály a dispozice chování" (U. Rulf)³⁸, jež jsou z menší části skupinově a třídně specifické, z větší části však tyto kulturní kruhy přesahují, jsou ovšem fenomény delšího historického trvání. Z francouzské historické školy soustředěné kolem časopisu *Annales* pochází pojem "la longue durée", který označuje takřčený historický zákon setrvačnosti mentality. Procesy proměn se jen pomalu prosazují proti sklonům ke stabilitě, na jejichž setrvačnost narážejí politické, stejně jako rozhodující intelektuálně-duchovní proměny.³⁹ Přínosné by mohlo být i to, co dějinný mikroprůzkum mentality poskytuje dějinám divadla, když se obírá pro lidské chování tak závažnými elementárními postoji v oblasti jednání a emocionality, jakými jsou dětství a stáří, narození, nemoc a smrt, sexualita a rodina, práce a volný čas, zločin a trest. Zrovna tak se zkoumají způsoby komunikace a komunikačního chování nebo zásadní oblasti historické proměny "optického a akustického vnímání" vedoucí až ke zkoumání způsobů zdvořilostní gestiky nebo k dějinám emocionálních - jazykových i mimojazykových - veřejných projevů citů, od smutku a bolesti až k projevům veselí a posměchu, bezprostředně pak až k mentálním dispozicím komunikace, které by mohly mít rozhodující význam pro porozumění a hodnocení "intrateatrální komunikace".⁴⁰ Dochází k tomu, že se na této úrovni analýzy nabízejí k diskusi také krypto-teatrální nebo proto-teatrální způsoby chování, a to pokaždé tehdy, když sociální příležitosti a konvence dovolují jednotlivci nebo i kolektivu - patrně v souvislosti se slavnost-

mi, od svatebních oslav až ke karnevalu - výslovný, nebo ne-
výslovný přechod k onomu ztělesňování typu "jako by"⁴¹.

7.

Pokud se ptáme, jak se tímto způsobem historicky vy-
jasněně dispozice chování - jak na straně producentů, tak na
straně recipientů - zprostředkovávají v institucionalizovaném
divadle, tak by se ovšem zjistilo, že mikrohistorická rovina
analýzy není dostačující. Prozatím však patří kritika tohoto
osamostatňování mentality "vůči rozporům sociální struktury"
k vývoji samotného bádání; dnešní dějiny mentality proto
vycházejí z toho, že sice "ony jako 'mentality' označované
kolektivní fenomény nemohou být bezprostředně vztahovány
na jednu určitou třídu, tj. redukovány", že sice "existují v
sociálním silovém poli tříd, ale že stojí vůči tomuto poli v
rozporné souvislosti, kterou je třeba pokaždé nově analyzovat".
(P. Schottler)⁴² Klasický divadelně historický terén se stává
modifikovaným způsobem opět schůdný tím, že se klade otázka
po vztahu společenského celku k institucionalizovanému světu
divadla, a to v celém rozpětí politických, hospodářských a
sociálně dějinných souvislostí, které přitom přicházejí v
úvahu. Vždyť i samu mnohost jevištních forem v SRN je možná
třeba chápat jen jako sediment několika století divadelních
dějin - včetně početných návratů k antice a renesanci. K tomu
se rozhodně řadí i regionální rozdíly, které často nepřipouštějí
žádnou zpětnou vazbu k "základním vývojovým liniím", jež
přitom jinde vystupují. Pokud přistoupíme k teritoriu německého
divadla zvnějšku směrem "dovnitř", abychom získali přehled,
co je hratelné nebo co je právě schopné stát se repertoárem,
neobejdeme se ani zde bez dějinné perspektivy. Co se v
klasické činohře, hudebním i tanečním divadle nabízí a hraje,
je tak v mnoha ohledech výsledkem často staletých procesů
výběru, recepce a kanonizace, takže třídění podle geneze a
recepce i procesů tradice a inovace je nezbytné. Z toho
vyplývá požadavek historické nauky o repertoáru. Tímto
způsobem je třeba divadelní "systém" nějaké společensko-
státní oblasti, v tomto případě německy mluvících zemí,
učinít v jeho nezaměnitelné svébytnosti srozumitelným
historicky, tj. s ohledem na zvláštní podmínky jeho vzniku
a vývoje. K tomu patří přirozeně také kontext ostatních
evropských divadelních kultur, k nimž stojí v mnohotvárném
vztahu historické závislosti a vzájemného působení.

To, že se bádání ani v tomto makrohistorickém poli ne-
zříká před-historických nebo nad-historických konceptů,
odpovídá stavu diskuse historických věd v Německu⁴⁴ a USA.⁴⁵
Oproti tomu stojí za povšimnutí přibližování metodiky histo-
riografie k problémům naratologie.⁴⁶ Zásadní námitkou proti
Foucaultově požadavku bezpodmětového psaní historie by
ovšem bylo to, že k historickému vyprávění patří také histo-
rický subjekt vyprávění.⁴⁷ Nicméně Foucaultův pojem dis-
kurzu, ve smyslu "určité jazykové materiality, jež je jako
společenský způsob řeči s téměř vbudovanými efekty moci
i odporu v té nebo jiné formě institucionalizována"⁴⁸, posky-
tuje důležité impulsy pro nový divadelněhistorický výzkum,
jenž by mohl přinášet důležité výsledky, a to v rozpětí již od
jednoduché lexikologické práce na divadelní terminologii až
k veřejnému a politickému používání divadelní metaforiky.

V rovině veřejného charakteru divadla jako kulturní in-
stituce, na níž se pokaždé odehrává sebepředstavování a se-
beprezentace, ovšem ne "lidu" (H. Kindermann), nýbrž spo-
lečnosti v její diferencované celistvosti, je dále třeba přesně
určit vztah k jiným nosným kulturním faktorům, k tisku, lite-
ratuře, náboženství atd. K tomu ale přistupuje jako pro diva-
dlo rozhodující veličina skutečnost a stav veřejných událostí,
v nichž mohou protodivadelní způsoby chování vést čas od
času k cílenému účinku. Ve svých výkladech k Environmental
Theatre v roce 1968 představuje Richard Schechner toto pořadí:
"Veřejné události/demonstrace ('nečisté'; život') - intermé-
dia (happeningy) - environmentální divadlo - tradiční
divadlo ('čisté/umění')". ("Public events/demonstrations
/'impure; life'/ - intermedia (happenings) - environmental
theatre - traditional theatre /'pure/art'/".) A v narážce na vel-
ké demonstrace proti vietnamské válce na prostranství před
Pentagonem to komentuje: "Opravdu, konfrontace je to, co
dělá běžnou americkou politickou aktivitu divadelní."⁴⁹
Divadlo jako instituce souvisí s vizuální ceremoniální kultu-
rou veřejných událostí a výstupů, ať již jsou motivovány spo-
lečensky, politicky, nábožensky nebo cyklem ročních svátků;
přitom se proměňuje stupeň zdůrazňování protodivadelních
prvků v závislosti na postavení divadelního systému společ-
nosti ve vztahu k druhu veřejných událostí. Například pro
řecké divadlo Periklovy doby - jeho hieratickou přísnost a je-
ho vysokou stylistickou náročnost - je veskrze určující, že ta-
ké tvorba politické vůle se děje jako veřejná událost zcela ji-
nými nosnými způsoby chování, byl se zapojením silných

protodivadelních momentů - tak jak je na druhé straně pro divadelnost auto sacramental španělského divadla zlatého věku určující to, že současně existuje veřejná událost autodafé, zatímco se politická vůle utváří v arkánu Escorialu. Neexistuje ale žádné všeobecné nadhistorické pravidlo, podle něhož by se dalo předpovídat, jak se poměr mezi veřejným, k sledování určeným rituálem a explicitní divadelností dobově platného divadelního systému ustavuje; existují jen historicky retrospektivní popisy.

8.

Závazná metodologie historie, jež by mohla stanovit měřítko pro všechny historické disciplíny, není dnes k máni, a je vůbec otázka, zda někdy bude. Pokud se přesto hledá orientace v základní diskusi, kterou dnes odborní historikové vedou, pak se jako nejobsaňnější rámec nabízí teorie Reinharta Kosellecka o třech modech historické zkušenosti, mezi jiným proto, že předznamenává rozdílné cesty historiografie, aniž by proklamovala univerzální a tím dogmatickou metodu.

První zkušenostní modus se vyznačuje tím, že je jednotlivec historické události přímo - překvapujícím a neočekávaným způsobem - vydán všanc. Tato zkušenost obsahuje, vzhledem k subjektu, existenciální moment, vzhledem k dění má pak charakter singularity, jak ho pro dějinnost generálně postuluje historismus. Koselleck v tom spatřuje "prazkušenost", neboť "bez ní se nemůže uskutečnit žádná biografie a žádné dějiny". Zkušenosti zmíněného druhu vystupují nevyhnutelně v souvislosti s jinými, akumulují se a tím se vzájemně potvrzují nebo korigují. Charakteristickou veličinou této druhé roviny je srovnávání. Neboť v tomto horizontu k tomu přistupuje také cizí zkušenost (někoho jiného) a kolektivní zkušenost, jež v určité životní a dějinné konstelaci získává specifické generační zabarvení, podmíněné "politickými posuvy zkušenosti". Během této akumulace, jejíž základ je identický s časovou strukturou lidské zkušenosti vůbec⁵⁰, vznikají vzorce zkušenosti a chápání a to znamená, že dochází ke stabilizaci zkušenosti. Z tohoto hlediska by například mohlo chápání dějin generace, která prožila nacistické panství, světovou válku a osvobození, nést jiné akcenty než chápání následujících generací.

To vede k třetímu modu dějinné zkušenosti, který se týká dlouhodobých proměn, jež každopádně překračují životní časové rozpětí. Tento modus vstupuje do hry buď prostřed-

nictvím srovnávání specifických generačních rozdílů, nebo rozdílných kultur se zřetelem k jejich historickým předpokladům. Zásadně je dlouhodobější historická proměna tohoto druhu poznatelná jen retrospektivně, zprostředkovaná reflexí a zprávou, odkazující na svou narativní strukturu, jež může být mytického, chronologického nebo protovědeckého druhu. Pro vztah různých modů historické zkušenosti pak podle Kosellecka platí jako pravidlo "antropologické určení hranic, aby mohla být někdy překvapující novost všech konkrétních událostí převedena metodicky v poznání, když se slučuje dohromady se střednědobými nebo dlouhodobými soubory zkušeností. Při konkrétním zacházení s historickou zkušeností jsou tyto tři mody vzájemně propleteny. Přesto se však dají určit specifické způsoby reflexivního - z hlediska dalšího vědeckého vedení a referujícího zvládání, v nichž se uplatňují.

Koselleck pro ně používá tříčlennou formuli "napsat, psát dál, přepisovat" (Aufschreiben, Fortschreiben und Umschreiben). Pro modus existenciální primární historické zkušenosti vyplývá, že se tato zkušenost stává komunikabilní teprve prostřednictvím individuální vzpomínky, když je možné vztáhnout ji k opěrným bodům, datům, k sedimentům události. Po vědecké stránce je lze v tomto případě doplnit metodicky navozovanou vzpomínkou a ověřením dat, pramenů, stop. Divadelněvědné korespondence jsou bez potíží zřetelné. Sahají od metodicky reflektovaného vyhodnocení individuální zkušenosti představení - jak se o tom již výše diskutovalo - až k onomu "zvláštnímu, dokumentujícímu a s prameny kriticky zacházejícímu odvětví divadelní vědy, srovnatelnému s textovou kritikou v literárněvědných disciplínách", jak to již před lety požadoval Harald Zielske. Podle úvah Odo Marquarda pro tuto rovinu divadelněvědného, generálně vzato duchovněvědného bádání - a výlučně pro ni - platí, že jednoznačnost výsledku, případně modalíty uchopení a odhalení, představuje ideál.

Druhá rovina historické zkušenosti je charakteristická systematizací porovnávání, a vědecky jí odpovídá metodický návod k srovnávání a vytváření komparativních řad, ať už jsou pouze chronologického rázu (jako primárního a nejjednoduššího historického řazení), nebo jsou kauzálně či komplementárně-kontrastně (synchronně) strukturovány; z hlediska obsahu jsou vytvářeny podle srovnatelných dominant. Zde sahají divadelně historická exempla od divadelní geografie až k divadelní estetice, od institucí až k dějinám díla a druhu (repertoáru) atd.

“Psát dál” v tomto rozhodujícím smyslu také znamená, že se tradiční zkušenosti divadelní historiografie, jejíž význam se dá prokázat a tradiční postupy ospravedlnit, dají novými impulsy inovovat a dále rozvíjet.

K takovému prověřování dochází ovšem až ve světle třetího zkušenostního modu, jenž spojuje dlouhodobé perspektivy s aspektem revize pohledu, kterou vyvolává nová zkušenost. “Přepisování” znamená metodologicky negaci. Ta zahrnuje relativnost dosavadních postupů a výsledků, tj. ale také nutnost návratu k oněm pramenům a sedimentům historických událostí, tedy před jejich individuálně i generačně specifické způsoby řazení a posuzování, proti nimž právě vzniká odpor. Tomu odpovídá další názor, že příběhy a dějiny jsou psány v určitých jazykových a představových vzorcích. “Přepisování” proto znamená nové jazykové a narativní pojetí a pokud se diskutuje o vytváření soudů a řad souvislostí - last but not least - přemýšlení, ve smyslu promýšlení metodické revize. Ovšemže skutečnost, že ani dokument, ani datum, jakmile jsou vtaženy do souvislostí, nemají žádnou jednoznačnou výpovědní hodnotu o dokumentované události, ponechává možnost interpretace a čisté interpretace stále otevřenou a vytváří nezrušitelný hiát mezi událostí a “dějinami”. Tento názor však platí jen do té míry, pokud sám předmět, jenž je dokumentován, vykazuje v substančním smyslu charakter tranzitivnosti, jak tomu je v případě události divadla a divadelního představení. Jako příklady divadelně historického přehodnocení by mohly být zajisté uvedeny nejen jednotlivá představení nebo žánry, nýbrž celé divadelní oblasti. Klasickým příkladem je radikální přehodnocení tzv. předměstských scén a druhů jejich produkce, jež se na počátku 20. století vzepřelo dřívějšímu, devalvujícímu hodnocení, které bylo dekretováno literárními nároky vzdělávacího divadla. Potud neplatí pro druhou a třetí rovinu historické zkušenosti a historické a divadelněvědné činnosti to, co je třeba proklamovat pro první rovinu: ideál jednoznačnosti. Neboť pro druhou a třetí rovinu je mnohoznačnost zásadně nezrušitelná, ačkoliv cílem vědeckého snažení musí zůstat hodnověrnost i schopnost konsenzu všech výpovědí. Naproti tomu platí, že se pozitivně akcentuje opačná stránka: dnešní, neopominutelný význam “interpretujících duchovních věd” tkví podle formulace Odo Marquarda v metodickém odporu k nebezpečím “jednoznačně správného chápání

jediných jednoznačných dějin světa”⁵¹, jež jsou důsledkem každého jednoznačného pojetí univerzální správnosti.

9.

Co dnes činí psaní divadelní historie problematičtější, je nutnost “přepisovat” ve velkém měřítku, aniž by bylo možno spolehlivým způsobem rozpoznat univerzálně historické hlavní linie a aniž by byly k dispozici. To zvláště platí také pro další horizont, uvnitř něhož je historie divadla posuzována, horizont národní kultury. Význam, který ovšem divadelní systémy od 18. století pro vytvoření národní identity získávaly, nelze přeceňovat; vždyť přece právě v evropském prostoru je třeba sledovat stejně silné překračování národních hranic, k němuž během divadelního vývoje dochází⁵². Nehledě na to platí, že osvícenská myšlenka národního divadla má nadnárodně světoobčanskou složku, kvůli níž je třeba se ptát při každém jednotlivém věcně historickém postoji, jaký má tento postoj vztah nejen k národní identitě, ale také k postulátu nadnárodní jednoty. Už z tohoto hlediska je třeba historii národních divadelních kultur od základu přepsat. Když ovšem pozorujeme dnešní vývoj divadla a velkou míru zprostředkovávání a vzájemného ovlivňování, k němuž dochází mezi velkými kulturními prostory, třeba mezi Evropou a Asií, uvědomíme si, kolik zásadních otázek k problému kulturního transferu, překladu a kulturní alterity je nadhozeno a je třeba řešit, než se začnou psát nadnárodní dějiny divadla. Jak dříve, tak i dnes jsme ovšem pragmatickému, soubornému sepsání “dějin světového divadla” ještě velmi vzdáleni. Pro zbrusu nový obsáhlý koncept psaní dějin divadla je tvář v tvář této dnešní faktické situaci, ale rovněž tak tvář v tvář proudu, v němž se nachází metodická diskuse všech historických disciplín, pravděpodobně ještě příliš brzo. Existuje ovšem naléhavý požadavek neopozdžovat se za všude naznačovaným “znovudobytím historického myšlení”⁵³. V případě divadelní vědy se tím prokazuje to, co Odo Marquard zásadně konstatoval pro konec 20. století, že totiž “poptávka po duchovní vědě jako důsledku stále rychlejší modernizace (v společenském, technologickém i ekonomickém vývoji) roste rychleji než vyžadovaný duševně vědecký výkonnostní potenciál k její kompenzaci”⁵⁴.

Přeložil Jan Roubal

Poznámky

- 1) Vždyť také studentská generace 60. a začínajících 70. let požadovala její odstranění ve prospěch prakticky založené divadelní vědy. (Srov. k tomu: Zielske, H.: *Theatergeschichte oder praktisches Theater?* In: Klier, H. (Hrsg.): *Theaterwissenschaft in deutschsprachigen Raum*. Darmstadt 1981, s. 10). Tato motivace se dodnes proměnila jen málo, i když vcelku kladení historických otázek nachází mezi studenty opět více ohlasu.
- 2) Divadelní věda ovšem není v tomto ohledu výjimkou. Pro historii jako celek formuloval proto Jörn Rüsen obecný požadavek: "Závislost historické vědy na politických tendencích své doby a její zpětná vazba k aktuálnímu účelu společenské praxe mají být zkoumány adekvátně oboru a mají se stát kontrolovatelnými." (*Für eine moderne Historik. Studien zur Theorie der Geschichtswissenschaft*. Stuttgart/Bad Cannstadt 1976, s. 14).
- 3) Nedůvěra k historické filozofii, s imanentním principem pokroku - v různých podobách, ale s pozitivní cílovou perspektivou - se stala všeobecnou. Tím se také rozpadájí možnosti odkrýt v historii dílčí smysluplné procesy a v neposlední řadě také šance, vyložit vlastní současnost - se vši její prožitou i prožitelnou omezeností, zdůženosti a útliskem - jako zastavení na cestě k pozitivní budoucnosti, a tím ji přehodnotit, případně zhodnotit, a přítomnost i minulost lokalizovat v pozitivním smyslu v kontinuu na budoucnost odkazující dimenze.
- 4) Z tohoto aspektu divadelní vědec, pokud chce držet krok s historickou dynamikou současného divadla, nutně potřebuje závazné divadelně historické vzdělání, a to zaprvé proto, aby uměl identifikovat skutečnosti scény, zadruhé proto, aby mohl dojmy z představení odborně tlumočit způsobem odpovídajícím jeho vzniku a produkování.
- 5) Mainusch, H.: *Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren*. München 1986, s. 114.
- 6) Ve vědách, speciálně v duchovních, v nichž je to zvláště patrné, je, jak známo, určení předmětu už samo základní vědeckou operací. A tak nepotřebuje divergence starších teoretických návrhů k psaní divadelní historie iritovat sama o sobě, neboť to, že určité chápání divadelní vědy je také obrysovým náčrtem jejího předmětu i předmětu divadelní historie, je potud samozřejmostí.
- 7) Brockett, O. G.: *History of the Theatre*. Boston 1987, s. XI., česky *Dějiny divadla*. Praha 1999, s. 5-6.
- 8) Ubersfeld, A.: *Introduction*. In: Pavis, P.: *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris 1980, s. 10.
- 9) V následujícím přehledu názorů zůstávají stranou všechny zásadní kritické body, týkající se dobově platného ideologického charakteru - zvláště z německé oblasti, poněvadž příslušná kritika Hanse Knudsen a Heinze Kindermanna byla již vyslovena na mnoho způsobů.
- 10) Brockett, O. G.: o.c., s. XI-XII.
- 11) *Ibid.*, s. 1.
- 12) Jako ve všeobecné historii se ukazuje také v historii divadla, že události mohou být opravdu převyprávěny teprve tehdy, když jsou pro ně k dispozici mezi jiným také písemná svědectví. - Viz Kosselleck, R.: *Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze*. In: Meier, Ch. - Rüsen, J. (Hrsg.): *Historische Methode. (Theorie der Geschichte*, Bd. 5) München 1988, s. 48. - Výmluvným dokladem pro tuto tezi by mohla být neustále obnovovaná diskuse o podobě a funkci raných řeckých divadel.
- 13) Brockett, O. G.: o.c., s. 4.
- 14) Kutscher, A.: *Stilkunde des Theaters (Auszug)*. In: Klier, H. (Hrsg.): o.c., s. 106.
- 15) Analogicky to platí pro sám o sobě impozantní požadavek Edgara Grosse, vycházející z diskuse o wagnerovském Gesamtkunstwerk a jeho následcích v moderním divadle, který divadelní vědu určuje jako "vědu o celistvosti umění", a tím také úkol divadelní historie jako "druhu dějin všeuměleckých děl". - Viz Gross, E.: *Wege und Ziele der Theatergeschichte*. In: Helmar Klier: o.c., s. 43-44.
- 16) Proti náročnému, nerealizovatelnému programu rekonstrukce jako základu univerzální divadelněhistorické prezentace vyzvedl Harald Zielske skromnější postulát divadelně vědecké dokumentární vědy a heuristiky. - Viz Zielske, H.: o.c., s. 169.
- 17) Fischer-Lichte, E.: *Semiotik des Theaters*. Bd. 2 (*Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*) Tübingen 1983, s. 9.
- 18) Lazarowicz, K.: *Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater*. In: *Das Theater und sein Publikum*. Wien 1977, s. 44-60 (Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung 5).
- 19) Ecovo pojednání vztahující se k divadlu je výrazně poznamenáno Piercovou definicí znaku: "Znak [...] je něco, co pro někoho něco zastupuje z nějakého hlediska nebo v nějaké úloze." Eco, U.: *Semiotics of Theatrical Performance*. The Drama Review, Vol. 21, November 1 (T 73), N.J. 77, s. 110. (Citováno z překladu M. Procházky; Eco, U.: *Semiotika divadelního představení*. In: *Dramatické umění*, 1988, sv. 2, s. 47.)
- 20) Zielske, H.: o.c., s. 168.
- 21) *Ibid.* - Při analýze samotného představení je sama dějinnost byla už ve hře při každé jednotlivé otázce mířící zpět k představení nebo také již při prověřování pozorování.
- 22) Zielske, H.: o.c., s. 169.
- 23) Paul, A.: *Lehre vom theatralischen Handeln*. In: Klier, H.: o.c., s. 234.
- 24) Charakteristická známka dějinnosti znamenající, že dění není ve stejném smyslu opakovatelné, platí pro životní událost stejně jako pro událost představení.
- 25) Z pohledu teorie mluvního aktu označuje Keir Elam divadlo jako formu umění jež "zahnuje tělo mluvícího přímo do mluvního aktu" - Elam, K.: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London 1980, s. 110.
- 26) Morris vyjadřuje tento moment ostenze jiným způsobem, pojmem znaku: "něco je znakem, pouze proto, že je to nějakým interpretem interpretováno jako znak něčeho." - Viz Eco, U.: o.c., s. 112 (opět dle překladu M. Procházky, o.c., s. 48).
- 27) Srv. teorii herectví E. G. Craiga.
- 28) "[...] theatre has additional features distinguishing it from other forms of art and strictly linking it with every day conventional interaction" - Eco, U.: o.c., s. 117. Eco rozšiřuje na této bázi analogii mezi divadelním a životním děním také do dramaturgických oblastí: "Myslím si, [...] že základní mechanismy lidské interakce a základní mechanismy dramatické fikce jsou tytéž" (překlad M. Procházky, o.c., s. 49). Odtud odvozuje z jednoduchého schématu vysílatel-příjemce základní vzorec dramatic-

- kého jednání, o nichž tvrdí, že je vlastní většině evropských dramát od antiky až po současnost.
- 29) Historizace divadelní sémiotiky je dnes bezvýhradně uznávána (srv. Pavis, P.: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1988). Stablní sémiotické poměry v divadle mohou být akceptovány stejně jen potud, pokud se bere v úvahu dlouhodobé působení struktur mentality (viz dále).
- 30) Proti tomu lze namítnout, že kritérium inovace a originality se pro vývoj umění v Evropě stalo určujícím teprve od 18. stol. a v jiných kulturních oblastech s jejich divadelní tradicí nehraje vůbec žádnou roli. K tomu je třeba připočíst náhled J. Mukafovského, že formální a sociální řady se navzájem protínají.
- 31) Za těchto předpokladů věřil také Günther Rühle, že může popsat novější dějiny německého divadla na základě velmi omezeného počtu inscenací a vyjmenovává - po pečlivém všeobecně historickém vysvětlení řady dat - celkem sedm klíčových událostí činoherního divadla od *Snu noci svatojánské* Maxe Reinhardta z roku 1905 až po inscenaci Petera Steina *Tasso* z roku 1969. - Viz. Theater heute, Sonderheft 1975-76, s. 68.
- 32) Na tomto stavu věci se cosi změnilo teprve nedávno díky Pavisově sémiotice divadelní recepce (srv. Pavis, P.: o.c.). S ohledem na produkční stránku rozšířila a pod vlivem díla Norberta Eliase rozšířila E. Fischer-Lichte svůj výklad sémiotiky podložen historické divadelní vědy směrem k dějinám civilizací. Srv. Fischer-Lichte, E.: *Theatre and the Civilizing Process. An Approach to the History of Acting*. In: Postlewait, T. and McConachie, B. A. (eds.): *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*. Iowa City, University of Iowa Press, 1989, s. 19-33.
- 33) Schöttler, P.: *Mentalitäten, Ideologien, Diskurse. Zur sozialgeschichtlichen Thematik der "dritten" Ebene*. In: Lüdtkke, A. (Hrsg.): *Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erfahrung und Lebensweisen*. Frankfurt a.M./New York 1989, s. 88-136, 1. kap., s. 85.
- 34) *Mentalitäten und Lebensverhältnisse: Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag*. Hg. v. Mitarbeitern und Schülern. Göttingen 1982, s. 9.
- 35) Srv. Lüdtkke, A. (Hrsg.): o.c.
- 36) Schöttler, P.: o.c., s. 88.
- 37) "construction and transformation of this intrinsic logic of **Weltbilder**, magic, religious or scientific, as elements of public debates and the creation of images, myths and representative iconographies and institutions" - Hüppauf, B.: *The Historical Novel and History of Mentalities. Alfred Döblin's Wallenstein as a Historical Novel*. Rukopis, s. 12; analogické formulace viz Raulff, U.: *Mentalitäten - Geschichte. Zur historischen Rekonstruktion geistiger Prozesse*. Hg. v. Ulrich Raulff, Berlin 1987, s. 9: "Od svých začátků, každopádně od M. Blocha a L. Febvra, překlenuje historie mentality poměrně širokou oblast; od praktik patřících k určité hmotné kultuře a forem běžného vědění, až ke kategoriálním formám myšlení, jež jsou jako 'historické apriori' samotnému myšlení odejmuty". K tomu viz dále na s. 10: "oblast (kolektivních) afektů a senzibility, oblast patosu".
- 38) *Mentalitäten und Lebensverhältnisse*: o.c., s. 9.
- 39) Příkladem, který má ostatně přímý a velký význam pro dějiny divadla, by snad mohla být mentální dispozice zaalpského antisemitismu, jenž vychází z raněkřesťanských a středověkých kořenů, přetrval osvěcenství o víc než dva a půl století a může stále znova sloužit jako základna pro krátkodobé politické využití.
- 40) V této souvislosti by měla být zvláště nastolena otázka poměru mentálně historického zkoumání k psychohistorickému i celkovému psychoanalytickému bádání. Srv. sborník: Wehler, H. U. (Hg.): *Geschichte und Psychoanalyse* (1971).
- 41) Za zvláštní výklad by stála otázka pramenů, o něž by bylo možné opřít dějiny mentality a každodennosti. Generálně řečeno užitéková, braková i aliterární produkce zde může nárokovat přednost před všemi "literárními" prameny; analogicky by bylo možné mluvit o pramenech obrazové povahy, srv. Raulff, U. o.c. - Ve vztahu k přímému divadelně historickému zkoumání mentality lze očekávat, že množství memoárové a deníkové literatury atd., jež bývá odjakživa brána v potaz, hraje ještě stále - nebo dokonce znova - důležitou roli. Ovšem právě zde se naléhavě nabízí nová metoda hodnocení, která těmto pramenům vzpomínkového charakteru upírá nárok být poslední instancí divadelně historické pravdy, a usiluje o analýzu postavenou striktně na mentálních strukturách a na odpovídajícím způsobu usuzování.
- 42) Srv.: Schöttler, P.: o.c., s. 92-93.
- 43) Buck, E. - Vogelsang, B.: *Theater seit dem 18. Jahrhundert. Geschichtlicher Atlas der Rheinlande*. Beiheft XII/2, Köln 1989, s. 25.
- 44) Viz pozn. č. 13.
- 45) Scholz-Williams, G.: *Geschichte und die literarische Dimension. Narrativik und Historiographie in der anglo-amerikanischen Forschung der letzten Jahrzehnte. Ein Bericht*. DVjs 1989/63, H. 2, s. 315-386.
- 46) Peter Schöttler odkazuje na novější "diskusi" o problémech rétoriky, naratologie a legitimní nebo nelegitimní funkčnosti historiografie; viz Schöttler, P.: o.c., s. 116.
- 47) Srv.: Kallweit, H.: *Archäologie des historischen Wissens. Zur Geschichtsschreibung Michel Foucaults*. In: Meier, Ch. - Rüssen, J.: *Historische Methode*. Srv. pozn. č. 12, s. 267-299. - Kromě toho filozofickou kritiku M. Foucaulta od Manfreda Franka: *Was ist Neo-Strukturalismus?* Frankfurt a.M. 1984, 7.-12. přednáška.
- 48) Schöttler, P.: o.c., s. 102.
- 49) "Indeed, confrontation is what makes current American political activity theatrical." The Drama Review, Vol. 12, Spring 1968, s. 41.
- 50) Jak prokázal Th. Luckmann v návaznosti na Husserlovu fenomenologii.
- 51) Marquard, O.: *Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften*. In: *Ehrenpromotion Leo Löwenthal v. 22. 5. 1985*. Siegen 1985, 1. kap., s. 44-45.
- 52) Důležitý díleč problém by zde vznikl již s periodizací, který přináší vyloužené obtížné otázky, jež vyvstávají srovnáváním homogenně se objevujících západoevropských dějin divadla.
- 53) le Goff, J. - Chartier, R. - Revel, J.: *Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der neuen Geschichtswissenschaft*. Frankfurt a.M. 1990. - Z pohledu divadelní vědy je třeba odkázat na sborník uváděný v poznámce č. 32; jmenujme - kromě uvedeného eseje E. Fischer-Lichte - zvláště tyto příspěvky: McConachie, B. A.: *Using the Concept of Cultural Hegemony to Write Theatre History*, s. 37-58, Carlson, M.: *Theatre Audiences and the Reading of Performance*, s. 82-98 a Roach, J. R.: *Power's Body. The Inscription of Morality as Style*, s. 99-118.
- 54) Marquard, O.: o.c., s. 40.