

5. DIVADELNÁ HISTORIOGRAFIA¹²

Zatiaľ čo analýza predstavenia sa ako oblasť divadelnovedného výskumu vyvinula až v 70. rokoch 20. storočia v priebehu takzvaného semiotického obratu (*semiotic turn*), divadelnohistorický výskum viedol už v posledných desaťročiach 19. storočia k založeniu divadelnej vedy ako samostatného vysokoškolského odboru.¹³ Divadelná veda sa spočiatku praktizovala ako divadelná historiografia. Keďže sa definovala, etablovala a šírila ako veda o predstaveniach, od začiatku čelila paradoxnej situácii, že pokiaľ sa chápala ako historická veda, nemala bezprostredný prístup k vlastnému predmetu výskumu. Zatiaľ čo kunsthistorik si môže kedykoľvek pozrieť Michelangelov obraz a mať z neho estetický zážitok, podobne ako literárny vedec pri čítaní Goetheho, sú pre divadelného historika predstavenia minulosti nenávratne stratené. Nedá sa s nimi „obcovať esteticky, ale len teoreticky“.¹⁴ Pri písaní dejín divadla sa preto nedá oprieť o samotné predstavenia, ale iba o dokumenty, pamiatky a iné druhy prameňov, ktoré o nich poskytujú nejaké informácie. Divadelný historik sa preto nachádza v celkom inom postavení než historik umenia či literárny historik. Aj oni síce vo svojom výskume zohľadňujú aj sekundárne pramene, kedykoľvek sa však k daným dielam môžu vrátiť. Je skôr v postavení „všeobecného“ historika; ani jemu viac nie sú dostupné uplynulé udalosti, ako reformácia či tridsaťročná vojna, ale iba pramene a dokumenty, ktoré môže skúmať v ich súvislosti. Z tejto situácie vyplýva pre divadelného historika niekoľko všeobecných a celý rad osobitných problémov, ktorými sa zaoberá táto kapitola.

5.1 Teoretické východiská

Ak máme dejiny divadla chápať a písať ako dejiny predstavení, musíme si najskôr urobiť jasno v dvoch otázkach: 1) Majú byť predmetom ich výskumu všetky druhy a žánre predstavení alebo len niektoré? A ak len niektoré, podľa akých kritérií sa majú vyberať? 2) Z akej koncepcie histórie budeme vychádzať?

5.1.1 Žáner predstavenia a definícia divadla

Max Herrmann chcel divadelnovedný výskum obmedziť na predstavenia inštitucionalizovaného umeleckého divadla. Veľkú časť svojej historiografickej práce však venoval predstaveniam majstrov spevákov v norimberskom Kostole sv. Marty, ktoré sa sotva dajú zaradiť do inštitucionalizovaného divadla. Arthur Kutscher a Carl Niessen rozšírili oblasť divadelnovedného výskumu aj na predstavenia ľudového a náboženského divadla, resp. všetky druhy *cultural performances* všetkých kultúr a všetkých čias, no sami sa na takto rozšírenom výskume nepodielali. Ako dokazuje úvodná kapitola o definícii pojmu divadla, tento pojem sa od 16. storočia často a sčasti zásadne menil, takže ani na jeho základe sa oblasť divadelnovedného výskumu nedá jednoznačne vymedziť. Jeho rozsah a skladba – a teda aj výber prameňov a dokumentov – budú preto závisieť od otázok, aké si položíme (pozri kapitolu 2). Ak sa chceme zaoberať otázkou, ako predstavenia prispievajú k rozširovaniu poznatkov, určite si za predmet svojho výskumu vyberieme okrem iného aj pitvy v anatomickom divadle a zohľadníme dokumenty, akým bola pozvánka v úvode. Ak nás zaujíma otázka, ako súvisia predstavy a diskurzy o tele so vznikom nového herectva, siahneme po traktátoch o hereckom umení z 18. storočia a opisoch hereckého umenia jednotlivých hercov, napríklad Lessingovom opise madam Henselovej v role Sary, ako aj po rôznych filozofických, právnických, lekárskejších a iných spisoch.

Nedá sa teda povedať, že by v otázke predmetu divadelnohistoriografického výskumu panovala zhoda. Nepanuje ani v tom, čo sa myslí pod pojmom divadlo, ani v tom, aké žánre predstavení má zahŕňať. Dejiny divadla napísané za posledných päťdesiat rokov sa však obmedzujú takmer výlučne na viac či menej dobre zdokumentované predstavenia inštitucionalizovaného činoherného divadla v európskych metropolách. Je však dôležité, aby každý divadelný historik 1) ohraničil oblasť svojho divadelnohistorického výskumu v závislosti od konkrétnych výskumných záujmov a kompetencií, 2) vybral

si z nej predstavenia a iné udalosti relevantné vo vzťahu k položeným otázkam, 3) preskúmal dokumenty a pramene, ktoré s nimi súvisia a ktoré má k dispozícii, a napísal svoje dejiny – ako *jedny* z možných, nie *jediné* možné.

5.1.2 Definície dejín

Dostávame sa tým k druhému problému – otázke základnej definície dejín. Dnes už nám je jasné, že nemáme k dispozícii nijakú univerzalistickú koncepciu dejín. V dejinách nevidíme ani prichádzanie Heglovho svetového ducha k sebe samému, ani v ich chode nerozpoznávame zákonitosť vývoja od prvotnopospolnej spoločnosti cez triednu spoločnosť až po beztriednu spoločnosť. Nie sme už ani stúpenkami osvietenskej teórie modernizácie, podľa ktorej chod dejín vedie k zdokonaľovaniu človeka. Všetky totalizujúce, teleologicky zamerané koncepcie dejín už dávno zastarali. Historická veda z toho vyvodila dôsledky. Na jednej strane reaguje úsilím o oprášenie starých postupov hľadania zmyslu v dejinách a o návrat napríklad k epicky postupujúcej naratívnej historiografii,¹⁵ pričom sa netají tým, že „tvrdé“ a teda nenapadnuteľné fakty sa v tomto rozprávaní neuvádzajú takpovediac v „prirodzenom“ poriadku, ale v súlade s literárnymi princípmi.¹⁶

Na druhej strane proti podobným pokusom stoja takzvané „transgresívne koncepcie“,¹⁷ ako napríklad dejiny každodennosti, dejiny žien a rodových vzťahov, historická antropológia, dejiny tela, dejiny médií, dejiny poznania atď. Je im spoločný záujem o mikrodejiny, teda čiastkové otázky, témy a prístupy – na rozdiel od makrodejín „veľkých narácií“ – a o individuálne postupy hľadania zmyslu:

Už nejde v prvom rade o vývoj ako transformáciu v čase, ktorej smerovanie môže ako veličina poodhaľujúca budúcnosť ovplyvniť zameranie súčasnej praxe, ale o to vrátiť predstavu o lineárnosti vývoja do relativity rozmanitých možných podôb ľudského života. Namiesto makrodejín, jediných, vyčerpávajúcich dejín moderného sveta, nastupujú mikrodejiny, početné malé dejiny, z ktorých každé majú svoj význam.¹⁸

„Resubjektívizácia“ historickej vedy¹⁹ tak zaujímavým spôsobom viedla k formulácii otázok, ktorými sa v dejinách tradične zaoberajú príbuzné historické

odbory ako filológia, dejiny umenia a divadelná veda. Týkajú sa ľudského cítenia a myslenia, „podôb vedomia, návykov myslenia, svetonázorov, ideológií atď.“,²⁰ ktorými sa zaoberali dejiny ducha, ideí a pojmov, pestované najmä v Nemecku, a v novej podobe ich uchopila Foucaultova diskurzívna analýza.²¹

Toto nové nasmerovanie historickej vedy nevedlo ani tak k sporu jednotlivých škôl ako k uznaniu základnej plurality teórií a metód. Čiastkovosť prístupu sa povýšila na podmienku historiografie: každá teória osvetľuje iný druh mikrodejín; každá metóda sa vzťahuje na inú rovinu.

Tieto zmeny v historickej vede neostali bez dôsledkov ani pre divadelnú vedu. Staršie nemeckojazyčné dejiny divadla z 18.,²² 19.²³ a sčasti ešte aj 20. storočia²⁴ sa odvolávali na zásadu pozitivizmu, prevládajúceho v 19. storočí. Obmedzovali sa teda prevažne na zber dokumentov, ktorých pravosť sa následne overovala. Tieto dokumenty mali hovoriť „samy za seba“ a neinterpretovali sa so zreteľom na konkrétnu položenú otázku. Uvedené dejiny však zároveň nezaprú, že vychádzajú z istých všeobecných predstáv o historickom vývoji. Nedá sa prehliadnuť, že sa opierajú o totalizujúcu koncepciu pokroku. Dejiny nemeckého – napríklad hamburského alebo frankfurtského – divadla, zamerané prevažne len na činohru, sa tak prezentujú ako neustály vývoj od „primitívnych“, „divokých prvopočiatkov“ k čoraz väčšej civilizovanosti a dokonalosti. Meradlom príslušného vývojového stupňa divadla je tu na jednej strane jeho miera inštitucionalizácie a na druhej strane jeho schopnosť zobrazit' na scéne ilúziu skutočného, „prirodzeného“ života. Za vrchol a cieľ tohto vývoja sa považuje aktuálne inštitucionalizované umelecké divadlo, najmä literárna, psychologicko-realistická činohra.

Dejiny divadla napísané v 20. storočí naproti tomu vychádzajú – ako sa uvádza v ich predslovoch – z rozmanitých koncepcií dejín a metodických prístupov. Nazerajú na dejiny divadla napríklad ako na kultúrne dejiny,²⁵ sociálne dejiny²⁶ alebo dejiny ideí.²⁷ Napriek podobným proklamáciám však postupuje väčšina ich autorov – tak ako divadelní historiografi 19. storočia – aj tak prevažne pozitivisticky. Hromadia prameň za prameňom, opis za opisom, anekdotu za anekdotou, mená, dátumy, „fakty“ bez toho, aby formulovali problém a pokúsili sa ho riešiť zhodnotením a preskúmaním prezentovaného materiálu. V zásade síce uznávajú, že dejiny divadla sa dajú robiť ako kultúrne dejiny, dejiny mentalít alebo sociálne dejiny, ako psychohistoria, dejiny ducha, ideí, poznania a umenia, toto uznanie však ostáva z metodického hľadiska do značnej miery bez dôsledkov; neformulujú

špecifické otázky, ktoré by zdôvodňovali alebo oprávňovali výber dokumentov a metódy ich analýzy a hodnotenia. Často sa nedá ubrániť dojmu, že jediným kritériom výberu a šírenia daných materiálov je ich dostupnosť. Čiastkovosť sa ani v jednom z týchto prípadov neakceptuje ako podmienka divadelnej historiografie – všade preráža historický ideál úplnosti. Vo všetkých týchto prípadoch akoby udávala tón klamná nádej, že na to, aby sa nám podarilo v úplnosti zrekonštruovať divadlo jednej epochy, „aké skutočne bolo“, stačí mať k dispozícii dostatok materiálu.²⁸

V protiklade k podobnému postupu je potrebné trvať na čiastkovosti ako podmienke divadelnej historiografie. Je nevyhnutné konkrétne vymedziť nielen oblasť jej výskumu, ale tiež precizovať otázky, ktorými sa má tento výskum zaoberať. Oba tieto postupy pritom navzájom súvisia: daná oblasť môže otvárať, resp. nastoľovať určité otázky a, naopak, určité otázky môžu viesť k vymedzeniu danej oblasti výskumu. V každom prípade sa dajú divadelné dejiny robiť zmysluplne len vtedy, ak sa sústredia na určitý problém.

V súčasnosti v tom panuje všeobecný konsenzus. Existuje už celý rad divadelnohistorických monografií aj niekoľko dejín divadla, ktoré takto postupujú a v závislosti od formulovaných otázok uplatňujú rôzne teoretické a metodické prístupy.²⁹

5.1.3 Periodizácia

Prirodzene, tento postup sa využíva najmä pri monografiách, keďže sa sústreďujú na relatívne obmedzené časové rozpätie – konkrétny, synchronný úsek. Pri dejinách divadla zahŕňajúcich dlhšie časové obdobie – ako napríklad európske divadlo od antiky až po súčasnosť³⁰ – a postupujúcich diachronicky je kľúčová otázka, podľa akých princípov sa má toto časové obdobie členiť a štruktúrovať. Nestačí totiž, ako veľmi správne podotkol sociológ Niklas Luhmann, „všetko zredukovať na delenie pred/po – ako Európa pred zemiakmi a po nich“, resp. v prípade európskeho divadla pred vynájdením talianskeho javiska a po ňom. „Na základe tohto delenia sa dá opísať jedine táto veľká, prelomová udalosť, ale nie dejiny ako proces.“³¹ Dejiny teda nemieme chápať ako sled udalostí, ale ako nekonečný proces, ktorý sa *per se* neriadí nejakými danými zásadami členenia. Na takéto členenie na úseky – spravidla označované ako epochy – sa môže podujat až historik a musí ho vedieť zrozumiteľne odôvodniť.

Ak chceme pri písaní dejín divadla obsiahnuť dlhšie časové úseky, nevyhnutne narazíme na problém periodizácie, na otázku, kde majú epochy svoj prah a či sa dajú vymedziť. Tento problém sa dá obísť – lepšie povedané, zastrieť – len v prípade čisto chronologickej faktografie, ktorá vyratúva, resp. poporiadku opisuje, čo sa podľa zachovaných svedectiev udialo. Ak iba chronologicky zoradíme udalosti v poradí, v akom sa udiali, vyhneme sa problému periodizácie, zároveň však ostane bez povšimnutia aj procesná povaha divadelných dejín. Súčasne sa pritom vynorí otázka, čo majú vyrátané udalosti spoločné. Pri hľadaní odpovede potom predsa len siahneme po triediacich kategóriách, ako stredovek, renesancia, barok a pod., vypracovaných v iných súvislostiach a iných vedných odboroch. Pri chronologicky postupujúcom opise sa tak hovorí o divadle baroka alebo osvietenstva, o romantickom alebo realistickom divadle, akoby išlo o epochu v divadelných dejinách pre každého jasne a zrozumiteľne vymedzenú.

O tom, aký výrazný vplyv má na podobnú periodizáciu východisková definícia divadla, svedčí napríklad vymedzenie „antického“ a „stredovekého“ divadla. Zatiaľ čo koniec antického divadla sa vo všeobecnosti datuje súčasne s pádom Rímskej ríše okolo roku 500 n. l., začiatky stredovekého divadla vidí väčšina bádateľov v náboženských hrách z prelomu prvého a druhého tisícročia. Európske divadlo sa vtedy narodilo „druhýkrát“, a to z veľkonočného trópu³² 10. storočia. Ako prvý túto tézu formuloval Léon Gautier v *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge (Dejiny stredovekej liturgickej poézie)* v roku 1886 a v dejinách európskeho divadla pretrvala podnes. Núka sa však otázka, čo sa dialo medzi 5. a 10. storočím. Divadlo vtedy nebolo? Proti čomu teda brojili cirkevní otcovia? A čo sa potom zakazovalo na synodách?

Počas týchto päťsto rokov vystupovali potulní histrióni, speváci, goliardi, jokulátori, vaganti, kaukliari a pod., o čom svedčia obrazové pramene (ako napríklad vzácny manuskript zhotovený v roku 1360 v Prahe pre cisára Karla IV.) alebo aj písomné doklady (ako uznesenie pražskej synody z roku 1367).³³ Ich predstavenia sa však neopierali o texty, prinajmenšom sa nijaké nedochovali. Nezodpovedali teda predstavám, aké o divadle panovali v 19. storočí. Keďže nespádali pod platnú definíciu divadla zahŕňajúcu výlučne predstavenia, ktoré vychádzajú z textu a konajú sa v inštitúcii určenej pre tento druh predstavení, nepovažovali sa za relevantné pre dejiny divadla. Vznikla tak téza o „zlome“ v dejinách európskeho divadla a o druhom „vynájdení“ divadla v Európe.³⁴

Tento príklad svedčí o tom, že problém periodizácie sa v prípade dejín divadla nedá riešiť preberaním triediacich kategórií a pojmov z iných kontextov alebo vedných odborov, napríklad z dejín literatúry alebo umenia. V prvom rade je nevyhnutné zakaždým zohľadniť a predstaviť východiskovú definíciu divadla a perspektívu zvolenú vzhľadom na položené otázky.

Keďže dejiny divadla môžu mať regionálny, národný, kontinentálny, transkontinentálny aj globálny záber (napr. dejiny londýnskeho, parížskeho alebo hamburského divadla; dejiny španielskeho, japonského alebo indického divadla; divadelné dejiny západných kultúr, dejiny svetového divadla), prijaté časové vymedzenia a prahy budú vyzeráť vždy inak. Vydavateľia *Theatre Histories: An Introduction (Dejiny divadla: úvod)*, ktoré zohľadňujú divadlo v kultúrach všetkých kontinentov, sa napríklad rozhodli pre periodizáciu v závislosti od spôsobu ľudskej komunikácie. Na jednej strane pritom vychádzajú zo špecifického chápania človeka, na druhej strane z konkrétnej definície divadla:

Ľudské vedomie charakterizuje okrem iného aj schopnosť uvažovať a komunikovať o tom, kým sme. Divadlo a predstavenia sú komplexnými, kultúrne zakorenenými, historicky špecifickými druhmi takéhoto spoločného uvažovania a komunikácie. Keďže významný nový vývoj v spôsoboch ľudskej komunikácie sa výrazne podpísal na tom, akým spôsobom ľudia uvažujú o svojom svete, ako sa v ňom vidia, ako ho organizujú, každá zo štyroch častí tejto knihy sa zaoberá jednou z takýchto zmien a jej vplyvom na divadlo a predstavenie.³⁵

Kritériami periodizácie sú tu prelomové udalosti v oblasti komunikácie a médií, ako vynález kníhtlače a takzvaných nových médií. Na základe týchto kritérií sa vymedzujú štyri „epochy“: 1) divadlo/predstavenia v orálnych a písomných kultúrach pred rokom 1600, 2) divadlo od vzniku knižných kultúr (1500 – 1900), 3) divadlo v novodobej mediálnej kultúre (1850 – 1970), 4) divadlo/predstavenia v dobe globalizácie a virtuálnej komunikácie (od 1950 dodnes). Pre daný výskum sa takýto spôsob periodizácie ukazuje ako zmysluplný a užitočný.

Na záver treba ešte raz podčiarknuť, že neexistuje a nemôže existovať nijaká vopred daná platná periodizácia dejín divadla. Pri delení na epochy sa musí postupovať v súlade s východiskovou definíciou divadla – ktorá

rozhodne o tom, aké javy a procesy sa do nej zahrnú, resp. sa z nej vylúčia –, so zemepisným rozpätím a špecifickými cieľmi výskumu.

5.2 Historiografia v praxi

Ako už bolo niekoľkokrát uvedené, najdôležitejšími krokmi pri písaní divadelných dejín sú: 1) formulácia otázok alebo východiskovej hypotézy, 2) hľadanie a výber relevantných prameňov so zreteľom na formulované otázky alebo hypotézu, a 3) zvolenie jedného alebo viacerých metodických postupov na vyhodnotenie týchto prameňov a ich interpretáciu so zreteľom na formulované otázky alebo hypotézu.

5.2.1 Formulácia otázok

Formulácia otázok spravidla vyplýva z daného výskumného záujmu. Môže sa pri nej vychádzať z rozmanitých javov, procesov, teórií a postupovať rozmanitými spôsobmi. Najčastejšie sa využívajú dva postupy, ktoré môžu pôsobiť ako protichodné. Na jednej strane sa môže vychádzať z určitej teórie, ktorá nastolí isté otázky alebo umožní ich formuláciu, a tieto otázky sa následne skúmajú na základe relevantných prameňov. Pri druhom postupe bádateľ narazí na prameň, ktorý sa nezlučuje s jeho dovtedajšími poznatkami a z nich vyplývajúcimi názormi, či už im nezodpovedá, alebo priamo odporuje, na základe čoho následne formuluje príslušné otázky.

V prvom prípade môže ako východisko poslúžiť napríklad teória Norberta Eliasa, podľa ktorej najmä od 16. storočia civilizačný vývoj nútil ľudí v Európe, aby svoje telá podrobovali čoraz väčšej kontrole a disciplíne.³⁶ Keďže predstavenia vznikajú na základe telesnej spolupráčnosti aktérov a divákov, musel ich takýto civilizačný vývoj výrazne poznačiť. Núka sa preto otázka, či sa to odrazilo aj na predstaveniach 16. až 20. storočia. Na jej objasnenie musíme siahnuť po svedectvách o profesionálnom divadle, ktoré vzniklo práve v 16. storočí v Taliansku a v Anglicku, a zistiť, ako herci a diváci v 16. až 19. storočí zmenili svoje telesné správanie počas predstavenia. Rovnako užitočnými prameňmi sú v tomto prípade teórie herectva, ako aj akékoľvek opisy hereckých výkonov v konkrétnych predstaveniach a diváckeho správania, či už v podobe cestopisov, policajných hlásení, alebo od 18. storočia recenzií,

aby sme vymenovali len niektoré z možných prameňov.³⁷ Zároveň by sme si mohli položiť otázku, či v tomto období nevznikli a nepresadili sa nové žánre predstavení, ktoré od aktérov a/alebo divákov vyžadujú veľmi disciplinované správanie, ako napríklad cirkus. Núka sa tiež otázka, ako v tejto súvislosti chápať etnologické výstavy, ktoré sa začali šíriť v poslednej tretine 19. storočia. Formulované otázky nám teda ponúkajú rozmanité postupy. Svoj výber si musíme vedieť logicky zdôvodniť.

Ak bude niekto vychádzať z hľadiska dejín pojmov a najmä z pojmu divadla prevládajúceho v 17. storočí a zahŕňajúceho každé miesto, kde sa predvádza alebo ukazuje niečo hodné poznania, môže sformulovať otázky o vzájomnom vzťahu medzi predstavením a poznaním. Na ich základe môže preskúmať špecifické druhy predstavení, ktoré generujú, predvádzajú a sprostredkovávajú poznatky, ako napríklad verejné pitvy v anatomickom divadle alebo verejné experimenty londýnskej Kráľovskej spoločnosti, a zaoberať sa otázkou, prečo sa veda rozhodla rozvíjať formou predstavenia.³⁸

So zreteľom na definíciu divadla v 17. storočí by tiež malo zmysel pýtať sa na nové technické výdobytky, pozoruhodné a teda hodné predvedenia, ktoré svoje uplatnenie nachádzali nielen v inštitucionalizovanom divadle, ale aj v iných predstaveniach zábavnej kultúry. Mohli by sme sa napríklad pýtať na funkciu techniky, jej účinok na divákov a kontext, v akom sa tieto otázky kladú.³⁹

Podobne možno z rozmanitých teoretických východísk odvodiť a formulovať mnohé otázky, ktoré sa dajú zmysluplne skúmať za pomoci historických prameňov.

Naopak, aj pramene sa môžu stať východiskom pre formuláciu otázok. Na divadelnom plagáte zo 7. júla 1738⁴⁰ z Hamburgu ohlasujú „dvorskí komedianti kráľa poľského, kurfirsta saského a vojvodu brunšvicko-lünebursko-wolfenbüttelského, ako aj vojvodu šlezvicko-holštajnského“ pod vedením Johanna Neuberera a jeho manželky Friederike Caroline Neuberovej predstavenie „nemeckej hry“ pod titulom *Hanebný život a strašlivý koniec slovného arcičarodeja Dr. Johanna Fausta*. Na plagáte sa ďalej píše, čo sa „okrem iného udeje a ukáže“:

S povolením vysokej vrchnosti
dnes predvedú
dvorskí komedianti
kráľa poľského, kurfirsta saského
a

vojvodu brunšvicko-lünebursko-wolfenbüttelského,
ako aj

vojvodu šlezvicko-holštajnského
nemeckú hru zvanú:

Hanebný život a strašlivý koniec slovného
arcičarodeja

Dr. Johanna Fausta.

Toto sa okrem iného udeje a ukáže:

Veľké nádvorie Plutónovho podzemného paláca na riekach
Léthé a Acheron. Po rieke prichádza Cháron na svojom člne a za ním
Pluto na ohnivom drakovi v sprievode celého svojho podzemného
dvora a duchov.

Študovňa a knižnica Dr. Fausta. Pôvabný podzemný duch
zaspieva za sprievodu nežnej hudby túto dojemnú áriu.

Faust, čo ti to na um zišlo?

Ach, čo si to len spravil?

Či nie si pri zmysloch,

že vzal si si do hlavy

zrieknuť sa radosti

a skončiť v mukách večnosti.

Chuť po hriechu, čo v tebe drieme,

či milšia ti je ako večné blaho?

Veď ako čertovo plemä

nepôjdeš do neba nahor!

Zatratenie bude ti trestom,

a nie nebeský prestol.

Či na mňa dáš?

Na nebo upieraš zraky,

no nepresvedčí ťa ani dážd',

ni iné nebeské znaky!
Nechaj svoje srdce obmäkčiť,
nech v kráľovstve nebeskom môžeš žiť.

Zo vzduchu sa znesie havran s rukopisom Dr. Fausta.

Hans Wurst sa náhodou dozvie o čaroch svojho pána Dr. Fausta. Zastane a nemôže sa hnúť z miesta, kým si nevyzube topánky. Topánky spolu veselo tancujú.

Všetečnému dvorskému sluhovi, čo sa Dr. Faustovi posmieva, narastú na čele viditeľné rohy.

Sedliak zjedná od Dr. Fausta koňa, no len čo naň vysadne, kôň sa premení na otiepok sena. Sedliak si to chce s Dr. Faustom vybaviť, ten sa tvári, že spí; sedliak ním šklbne a vytrhne mu nohu.

Hans Wurst by chcel veľa peňazí, Mefistofeles mu vyhovie a spustí zlatý dážď.

Krásna Helena zaspieva za sprievodu lahodnej hudby áriu nelahodivú sluchu Dr. Fausta, keďže mu ňou zvestuje pád.

Dr. Faust sa lúči so svojím famulom Krištofom Wagnerom. Aj Hans Wurst sa vyparí a po Dr. Faustovi si za umeleckého ohňostroja prídu duchovia.

Ešte raz sa ukáže Plutónov podzemný palác. Dr. Fausta sa zmocnia fúrie a tancujú okolo neho balet, lebo ho šťastlivo dovedli do svojej ríše.

Hore uvedené bude príjemnejšie vidieť ako tu čítať.

Začiatok je o pol piatej hodine v takzvanom opernom dome na Husom trhu v Hamburgu. Jedna osoba zaplatí za prvú balkónovú lôžku 2 marky, za ďalšie balkónové lôžka 1 marku 8 šilingov, za parter 1 marku a za galériu alebo posledné miesto 8 šilingov.

V pondelok 7. júla 1738
Johann Neuber

Z tohto opisu je zjavné, že ohlasované predstavenie bolo príkladom divadla premien s nosnými výstupmi Hansa Wursta, kde sa efektným spôsobom mení nielen dejisko, ale podobu menia aj konajúce postavy, zvieratá a predmety. Patrí teda k divadelnej forme, ktorú magister filozofie a senior lipskej Nemeckej poetickej spoločnosti Johann Christoph Gottsched (1700 – 1766) od konca 20. rokov 18. storočia vytrvalo pranieroval ako odstrašujúci príklad „zdivočenia“ nemeckého javiska a výplod nerozumu. Proti „hrubým grimasám“ a „hlúpym vtípom“ rôznych Hanswurstov a Harlekýnov zvädzal neúnavný boj v týždenníkoch *Die vernünftigen Tadelrinnen* (1725/26) a *Der Bidermann* (1727/28), ktoré sám založil. Na scénu podľa neho patrili výlučne „pravidelné“ tragédie a komédie napísané podľa francúzskeho vzoru. V 30. rokoch 18. storočia uviedol Neuberovej súbor hry Racina, Voltaira, Regnarda, Destouchesa a Marivauxa. V predohrách sa brojilo práve proti Hanswurstovi a Harlekýnovi, tým trňom v Gottschedovom oku. V roku 1737 vyhnať Neuberová Harlekýna symbolicky z javiska v komediálnej akcii, notoricky známej v nemeckej divadelnej histórii. Následne si prisvojila zásluhu za reformovanie javiska. Historici divadla jej dali takmer jednohlasne za pravdu: odtiaľ bolo nemecké javisko „očistené“ a pripravené na „rozumné“ hry osvietenstva. Lenže ako je potom možné, že už o rok neskôr, 7. júla, uviedla sama Neuberová hneď po „pravidelných“ hrách *Polyeuct* (30. apríla 1738) a *Mithridat* (2. júna) *Hanebný život a strašlivý koniec slovutného arcičarodeja Dr. Johanna Fausta?* Spôsob, akým je tento vývoj vykreslený v mnohých dejinách nemeckého divadla, sa zjavne drží lineárnej koncepcie dejín. Vzhľadom na uvedený prameň sa núkajú otázky, aké rozmanité divadelné formy vedľa seba spolunažívali v 18. storočí a ako si vysvetliť túto „súbežnosť nesúbežného“. Ak ich chceme zodpovedať, potrebujeme nájsť ďalšie pramene dosvedčujúce túto súbežnosť, ako aj teórie, ktoré ju dokážu vysvetliť.

Ďalším príkladom, keď dochádza k formulácii otázok na základe stretnutia s doposiaľ neznámym alebo opomínaným prameňom, sú spomínané pražské pramene: manuskript pre Karla IV. a uznesenie synody. Ak nám tieto dokumenty umožnia dospieť k záveru, že aj v 5. až 10. storočí tiahli Európou potulní speváci, goliardi, vaganti, jokulátori a pod., téza o zlome v európskych divadelných dejinách a o druhom „vynájdí“ divadla v Európe neobstojí. Vyvstáva tu otázka, aké druhy predstavení sa v danom období hrávali a ako súviseli s predstaveniami náboženských hier, doloženými až od 10. storočia. Aj v tomto prípade musíme buď nájsť nové pramene, alebo

sa na známe pramene pozrieť inak a formulovať nové tézy o priebehu európskych divadelných dejín. Môžu sa nám pritom zísť najmä etnologické teórie o prevažne orálnych spoločnostiach, porovnateľných s európskymi spoločnosťami v 5. až 15. storočí.⁴¹

5.2.2 Pramene

Ako už bolo povedané, základom každého divadelnohistorického výskumu – bez ohľadu na jeho východiskové otázky – sú pramene. Ide tu o materiál zachovaný z minulosti, ako texty, artefakty, pamiatky, ktorý približuje isté okolnosti, udalosti, správanie, názory atď. a umožňuje ich datovať. Rozlišujeme pritom medzi pozostatkami – ako je divadelná budova, kostým, scenár – a tradíciou. K tradícii patria pramene zhotovené vyslovene pre budúce pokolenia, napríklad divadelná recenzia, fotografia či stať. Bádateľ musí hľadať vhodné pramene v závislosti od formulovaných otázok. Zakaždým si tiež musí vyjasniť, aké druhy pamiatok, objektov, dokumentov a pod. preňho prichádzajú do úvahy ako pramene a kde ich nájde.

V roku 1970 sa Dietrich Steinbeck pokúsil o systematizáciu možných prameňov divadelnohistorického výskumu. Rozlišuje najskôr medzi priamymi a nepriamymi prameňmi, ako aj medzi prameňmi v objektovom jazyku a prameňmi v metajazyku. Priame pramene sú pramene, ktoré sa využili v inscenačnom procese a/alebo predstavení a podávajú o nich priame svedectvo. Nepriame pramene súvisia s inscenačným procesom a predstavením nejakým iným spôsobom. Za pramene v objektovom jazyku považuje Steinbeck pramene v „jazyku divadla“, čiže zachované ako pozostatky, za pramene v „metajazyku“ dokumenty napísané o „jazyku divadla“ jazykom reflexie a v podstate prispievajúce k vzniku tradície. Väčšina divadelnohistorických prameňov podľa neho patrí do kategórie „priamych prameňov v objektovom jazyku“ a „nepriamych prameňov v metajazyku“, z čoho preňho vyplýva nasledujúce delenie:

[Pozostatky]	[Tradícia]
1. priame pramene	
a) v objektovom jazyku divadelná budova, hrací priestor, javisko, javisková technika, kulisy, kostýmy, rekvizity, masky režijné knihy, herecké knihy, šepkárske knihy, inšpicientské knihy, scénické makety, technické kresby úradné listiny, zmluvy, osvedčenia, programové plagáty	b) v metajazyku divadelné fotografie, filmy zobrazenia scén, zobrazenia postáv, iné zobrazenia snímky scénografie, pôdorysy a náčrty, kostýmové návrhy
2. nepriame pramene	
a) v objektovom jazyku libretá, noty	b) v metajazyku scenáre, správy o predstavení, opisy rol, protokoly, ročenky, almanachy recenzie, divadelné časopisy listy, otvorené listy, denníky, memoáre biografie, anekdoty divadelné romány, pamflety teoretické spisy scénické návrhy, fotografie, kostýmové návrhy choreografické náčrty, plastiky, sošky plakety, výtvarné diela ⁴²

Z tohto prehľadu, ktorý si podľa slov samého Steinbecka vyžaduje „ďalšie rozlíšenie“, je zjavné, že uvedené pramene sa vzťahujú na predstavenia inštitucionalizovaného divadla. Márne v ňom budeme hľadať pramene, ktoré by súviseli so slávnosťami, náboženskými či politickými rituálmi, športovými podujatiami, hrami, vedeckými prezentáciami a inými druhmi *cultural performances*. Je to absolútne legitímne, keďže hneď na začiatku sa tu uvádza východisková definícia divadla. Ak by sa obsiahli aj iné žánre predstavení, musel by sa zoznam príslušným spôsobom rozšíriť. Aj v súvislosti so Steinbeckovým zoznamom sa však vynára zásadný problém: keďže rozoberané pramene nezávisia len od príslušnej definície divadla, ale tiež od formulovaných otázok, aj tento katalóg prameňov inštitucionalizovaného divadla bude nevyhnutne príslušným spôsobom rozšíriť. Ten, kto skúma vzťah medzi vznikom nového psychologicko-realistického herectva a vznikom nových meštianskych noriem a foriem správania, si nevystačí s „nepriamymi prameňmi v metajazyku“, ako napríklad žiadosťou z roku 1758, v ktorej istá zürišská meštianska rodina prosí herečky Ackermannovho súboru, aby ich dcéru naučili, ako sa pôvabne správať a vkusne obliekať. Siahne aj po dobových príručkách etikety a obliekania.⁴³ Druhy a počet možných prameňov divadelnohistorického výskumu sa teda nedajú stanoviť všeobecne, ale výlučne so zreteľom na konkrétny výskum postupujúci podľa formulovaných otázok. V závislosti od druhu sa pramene môžu nachádzať v publikáciách, archívoch, knižniciach a múzeách, či tiež v rôznych databázach.

Ako sa ukázalo pri Steinbeckovom zhrnutí, zachované pramene majú podobu veľmi rozmanitých médií a treba k nim pristupovať zakaždým inak. Na jednej strane ide o divadelné budovy a hracie priestory, sčasti dostupné ešte aj dnes, ako napríklad Palladiovo Teatro Olimpico vo Vicenze, otvorené v roku 1585 prvým novodobým uvedením gréckej tragédie, Sofoklovho *Kráľa Oidipa*; Bayreuther Festspielhaus, kde sa od otvorenia Wagnerovým *Prsteňom Nibelungov* v roku 1876 až podnes konajú festivalové predstavenia Wagnerových oper; Kostol sv. Marty v Norimbergu, kde vystupovali majstri speváci, ktorých predstavenia skúmal Max Herrmann; frankfurtský Römer, kde sa v 16. storočí hrávala *Frankfurtská pašiová hra*; námestie pred Zimným palácom v Petrohrade, kde Nikolaj Jevreinov v roku 1920 uviedol okrem iného *Dobytie Zimného paláca*, alebo kameňolom pri Avignone, kde sa v roku 1985 konali prvé predstavenia Brookovej *Mahábháraty*.

Pokiaľ ide o pramene, ako je javisko, javisková technika a dekorácie, môžeme ako príklad uviesť divadlo v Drottningholme, kde sa javisko,

technika a kulisy zachované z 18. storočia používajú v predstaveniach dodnes. Stará technika sa zachovala aj v lauchstädtskom divadle, kde v lete hrávalo Goetheho weimarské divadlo, zatiaľ čo meiningenské divadlo podnes uchováva rad dekorácií, ktoré navrhol a zhotovil ešte meiningenský vojvoda Juraj II. v rokoch 1873 až 1914.

V každom divadelnom múzeu si môžeme pozrieť kostýmy, rekvizity a masky z najrozmanitejších predstavení.

Tieto pramene sú síce „autentické“, keďže to-ktoré skúmané predstavenie sa skutočne hralo v danej budove alebo na danom mieste s využitím daného kostýmu, danej masky a danej rekvizity, zároveň však aj pre tieto pramene platí, že sa musia vyjadrovať k formulovaným otázkam a treba s nimi narábať kriticky. Každý z nich pripúšťa rozmanité závery, ani jeden nedáva jednoznačné odpovede.

Platí to, pravdaže, aj pre písomné a obrazové pramene, notové zápisy a zvukové záznamy. K prvým patria také rozmanité druhy textov ako libretá, režijné knihy, scenáre, kritiky, listy, pamflety atď. (Do tejto kategórie spadá väčšina prameňov, ktoré uvádza Steinbeck.) Ak sa pri týchto prameňoch nezohľadní autor, kontext, okolnosti vzniku a účel ich zhotovenia, vo väčšine prípadov len ťažko dospejeme k spoľahlivým záverom.

Obrazové pramene sa naproti tomu považujú často za „pravé“ a „pravdivé“ bez ohľadu na to, či ide o maľby na vázach, obrazy, fotografie alebo videozáznamy. Bez ohľadu na to, či obrazy znázorňujú scény z predstavení *commedie dell'arte* z konca 16. a zo 17. storočia alebo hercov z 18. storočia v kostýme či v civile, musíme si zakaždým položiť otázku, ako spôsob zobrazenia ovplyvnili rôzne slohy a maliarske konvencie, a nesmieme zabúdať, že o predstaveniach informujú len neúplne. V prípade fotografií si musíme uvedomiť, že v 19. storočí a na začiatku 20. vznikali v ateliéroch, a nie počas predstavenia. O problémoch s videozáznamom sme sa už zmienili v súvislosti s analýzou predstavenia (4.1.2, s. 76 – 79). S každým prameňom treba teda narábať opatrne a kriticky.

V starších divadelnohistorických prácach síce často pod reprodukciou prameňa narazíme na údaj, že tento prameň hovorí sám za seba, no ako už bolo viackrát uvedené, k tomu, aby prehovoril, ho treba spravidla priviesť cieľenými otázkami. Ak čítame úvodný úryvok z Lessingovej *Hamburskej dramaturgie* so zreteľom na otázku, či sa už za čias Hamburského národného divadla (1766/67) ujal nový, „prirodzený“ herecký štýl, presadzovaný

Diderotom a Lessingom, nájdeme v ňom doklad o tom, že sa o tento štýl pokúšali prinajmenšom niektoré herečky a niektorí herci. Ako detailný opis toho, ako to vnímal Lessing, môže byť tento doklad z daného hľadiska spoľahlivý.

Ak však niekto píše biografiu herečky Friederike Sophie Henselovej a týmto úryvkom mieni doložiť tézu, že ako prvá vo svojom herectve vychádzala z toho, čo odpozorovala z každodenného života, mohlo by sa mu vyčítať, že s týmto prameňom narába nekriticky. Lessing sa možno aj zdá byť presvedčený o tom, že jej hra vychádza z pozorovania („postreh“) umierajúcich, nemohol to však vedieť s istotou. Jeho mienku navyše vyslovene vyvracia iný prameň. Karoline Schulzeová-Kummerfeldová vo svojich spomienkach obviňuje Henselovú, že tento detail prevzala od nej. „Áno, táto herečka ma v Sare kopírovala. Miesto, za ktoré jej Lessing v *Dramaturgii* zložil takú poklonu, má odo mňa. Madam Henselová ma vykradla.“ Ďalej vysvetľuje, akými zásadami sa ako herečka riadila.

Ja, čo som toľko ráz stála pri smrteľnom lôžku [...], som vo svojom umení dosiahla to, čo som dosiahla, bez toho, aby som niekoho kopírovala, všetky stavy, všetkých ľudí, všetky scény, vášne, skrátka všetko som si na iných naštudovala, premyslela a spracovala, dokonca aj blázince [...]. Študovala som ľudí nie v divadle, ale v ich prirodzenosti a potom ich zušľachťovala.⁴⁴

Ako dokazuje tento príklad, pramene nielenže nehovoria samy za seba, ale často vedú k nesprávnym záverom, ako je to aj v prípade citátu z *Hamburskej dramaturgie*. Nesprávnemu záveru tu zabránila výpoveď z pamätí inej herečky, ale nie preto, že by sa jej spomienkam dalo slepo veriť. To, že danému záveru protirečí iný prameň, nestačí. Tým skôr, ak ide o prameň, ktorý nie je bezvýhradne vierohodný, ako sa dá vo všeobecnosti predpokladať o pamätiach, keďže ich netvorí výlučne „báseň a pravda“, ako vraví Goethe. Pri autobiografických spisoch ide o sebainscenovanie, vytvorenie obrazu, ako by autor chcel, aby ho videli iní. Ako (divadelno)historické pramene a zdroje faktov by sa mali využívať opatrne. To, či Henselová skutočne kopírovala od Karoline Schulzeovej-Kummerfeldovej, alebo nie, sa nikdy nedozvieme. Na tejto výčitke je oveľa zaujímavejšie skôr to, že si ňou herečka 18. storočia nárokuje autorské právo na určité gestá.

Akými rôznymi spôsobmi sa dá vo všeobecnosti narábať s prameňmi, sa ukazuje vtedy, keď sa skúmajú z hľadiska nových teórií. Spomínaná zábavná kultúra 17. storočia obsahovala celý rad rozmanitých žánrov predstavení, okrem iného najmä ohňostroje. Výskum interpretuje ich opisy v listoch a ich zachytenie na obrazoch prevažne na základe veľmi špecifického prameňa, takzvaného *cartellu*. Tento text vysvetľoval symboliku ohňostroja a pred začiatkom osláv ho čítali protagonisti. Výskum slávností teda chápe ohňostroj ako špecifickú realizáciu tohto alegorického programu a interpretuje ho najmä so zreteľom na jeho politický rozmer.

Ak však budeme ohňostroj v 17. storočí chápať v prvom rade ako predstavenie v duchu definície uvedenej v prvej časti a „staré“ dokumenty súvisiace s ohňostrojmami posudzovať na základe teórií o performatívnom akte a performatívnosti, naskytne sa nám celkom iný obraz.⁴⁵ Ak totiž zohľadníme špecifické performatívne vlastnosti ohňostroja ako žánru predstavenia, napr. súhru svetla a tmy, zvukov a pachov vyvolávajúcich veľmi zvláštnu atmosféru alebo – pre obvykle technicky málo zdatného diváka – nevysvetliteľný, tajomný spôsob realizácie, nebude jeho sledovanie ani tak kognitívnym procesom, pri ktorom divák rozpoznáva a dešifruje vopred prečítaný alegorický program, ako skôr telesným procesom fyziologických, afektívnych, energetických a motorických zmien, ktorými sa divák dostáva do prahového stavu. Ako dosvedčujú pramene, predovšetkým sa ho zmocňoval úžas. Ten sa dá interpretovať aj v kontexte politického kalkulu: nemal ani tak sprostredkovať významy, ako ohúriť mocou panovníka, ktorý sa o tento zázrak pričínil.⁴⁶ Nové teórie tak umožňujú interpretovať dávno známe pramene nanovo – vďaka čomu sa predstavenia, na ktoré sa vzťahujú, ukazujú v celkom novom svetle – alebo aspoň presúvajú ťažisko a nútia prehodnocovať.

5.2.3 Metódy

Dejiny divadla sa dajú – ako už bolo uvedené v časti o definícii dejín – písať ako dejiny umenia, kultúry, mentality, emócií, ideí, poznania, vnímania, tela, či ako sociálne dejiny a pod. Každé tieto „mikrodejiny“ vychádzajú z iných teoretických predpokladov, každé pracujú s inými metodickými prístupmi. Ani jedny nevyhlasujú, že píšu *jediné možné* dejiny divadla.

V prípade predstavení minulosti možno ideálno-typicky rozlišovať dva druhy metodických postupov. Pri prvom sa postupuje od konkrétneho

– dané predstavenia – ku všeobecnému – záver o estetických predstavách, o vzťahu k určitým súdobým diskurzom, o zmenách v spoločenskom substráte divadla a pod. V druhom prípade sa vychádza od všeobecného a posudzuje sa, do akej miery sa vzťahuje na konkrétne – dané predstavenia. Oba postupy – ako ideálno-typické – zahŕňajú celý rad špecifických možností. V prvom prípade – ako hneď aspoň načrtujeme – môžeme napríklad na základe vyhodnotenia zachovaných dokumentov ku Goetheho inscenácii Euripidovho *Ióna* v úprave Augusta Wilhelma Schlegela vo weimarskom divadle (1802) objasniť nové ponímanie predstavenia ako umeleckého diela a divadla ako vzdelávacej inštitúcie. Podobne sa dajú na základe konkrétnych predstavení – v tomto prípade štyroch rôznych naštudovaní Schillerovho *Dona Carlosa* v rokoch 1909 až 1985 – napísať nielen dejiny predstavenia ako psychohistoria, ale možno tiež rozobrať všeobecný problém, v akom vzťahu môžu byť v inscenáciách klasiky historickosť a aktuálnosť.⁴⁷

V druhom prípade si môžeme zvoliť za východisko diskurz o emóciách, ktorý sa rozvinul v 18. storočí, aby pomaly vystriedal afektívnu teóriu, prevládajúcu v 17. storočí, a ktorý úzko súvisel so vznikom novej teórie herectva. Následne môžeme preskúmať otázku, ako sa emócie stvárnňovali v jednotlivých predstaveniach a ako sa vyvolávali u divákov. Dejiny predstavení by sme tak chápali a písali ako dejiny emócií.⁴⁸ S odkazom na spoločenskú teóriu a ideológiu 20. storočia by sme tiež mohli skúmať predstavenia ovplyvnené socializmom, komunizmom, fašizmom, sionizmom, či kresťanskými cirkvami v podobe osláv pracujúcich, masových podujatí mladého Sovietskeho zväzu, *thingspielov* národných socialistov v Nemecku (1933 – 1935), obnovených náboženských hier na parížskom Place de Notre Dame v 30. rokoch, švajčiarskych slávností organizovaných v rámci duchovnej obrany vlasti alebo sionistických *pageants* v USA v 30. a 40. rokoch 20. storočia, a mohli by sme si položiť otázku, aký druh spoločnosti aktérov a divákov predstavovali a akým spôsobom sa tu prostredníctvom predstavenia toto spoločstvo vytváralo. Dejiny divadla by sme v tomto prípade písali ako súčasť dejín mentality prvej polovice 20. storočia.⁴⁹

Na oba uvedené príklady sa teraz pozrieme bližšie.

Aj keď vychádzame z konkrétnej inscenácie, potrebujeme si sformulovať otázky, ktorými sa budeme pri výskume riadiť. Ak chceme zistiť, akými estetickými princípmi sa riadila Goetheho inscenácia *Ióna*, musíme sa pozrieť jednak na vyjadrenia o tejto inscenácii v rozhovoroch a listoch,

jednak na pramene ku Goetheho divadelnej tvorbe, okrem iného na *Regeln für Schauspieler (Pravidlá pre hercov)*, kde sformuloval zásady hereckej práce na role a opísal zvláštny vzťah medzi hercami a divákmi počas predstavenia. Z oboch je zjavné antiiluzívne zameranie Goetheho divadelnej estetiky. Základnú maximu, ktorou sa tento vzťah riadi, pomenoval takto: „[...] herec nesmie zabúdať, že je tu kvôli obecenstvu“.⁵⁰ Na rozdiel od Diderotovej požiadavky štvrtej steny, ktorej zástancom bol aj Lessing, nemal herec hovoriť tak, akoby tam divák ani nebol; mal vychádzať z vedomia, že všetko, čo sa na javisku deje, sa deje „kvôli obecenstvu“, že sa hrá pre obecenstvo. Z postulu antiiluzívnosti pre Goetheho vyplýva, že herci nemajú kreovať postavy tak, akoby šlo o „skutočných“ ľudí v každodennej spoločenskej skutočnosti. V *Iónovi* to dosiahol okrem iného tým, že obaja starší muži hrali v maskách a Ión a Apolón pripomínali pózami a výzorom Apolóna Belvedérskeho. Na jednej strane takýto postup vyzdvihoval umeleckú povahu predstavenia, ktoré sa nemalo a nemohlo vnímať ako napodobnenie a teda ilúzia skutočnosti, na druhej strane tak divákovi bránil v tom, aby sa do postáv vcítovali. To, že sa to skutočne podarilo, vyplýva z rozhorčeného listu Karoline Herderovej Gleimovi práve v súvislosti s predstavením *Ióna*:

Vládne tu najnovší zákon divadla, každým dňom čoraz nehoráznejší a bezočivejší, ktorý stavia dramatické umenie na reprezentácii a deklamácii; obsah hry sa týmto dvom celkom podriaďuje alebo sa z pohľadu diváka vôbec neberie do úvahy. Máme sedieť v parteri ako drevené bábky, hľadieť na drevené bábky na javisku, počúvať ich deklamáciu a potom len tak, prázdni a bezútešní, sa pobrať domov.⁵¹

Goetheho tvrdenie, že herec má hrať pre obecenstvo, teda netreba chápať tak, že herci a diváci sa majú počas predstavenia dohovárať na vzťahoch, hodnotách a názoroch. Divadelný priestor sa tu nechápal ako verejný, spoločenský priestor, ale ako estetický. Ak mal Goethe podozrenie, že sa správanie divákov neriadi estetickým úsudkom, ale inými kritériami, cítil sa oprávnený zasiahnuť do interakcie hercov a divákov takpovediac ako tretia inštancia a prinútiť divákov, aby sa správali adekvátne umeleckému dielu ponúkanému na javisku. Ako sa dochovalo vďaka spomienkam herca Eduarda Genasta, diváci, od ktorých Goethe bežne vyžadoval sústredene pozorné, pokojné a absolútne disciplinované správanie, sa počas predstavenia *Ióna*

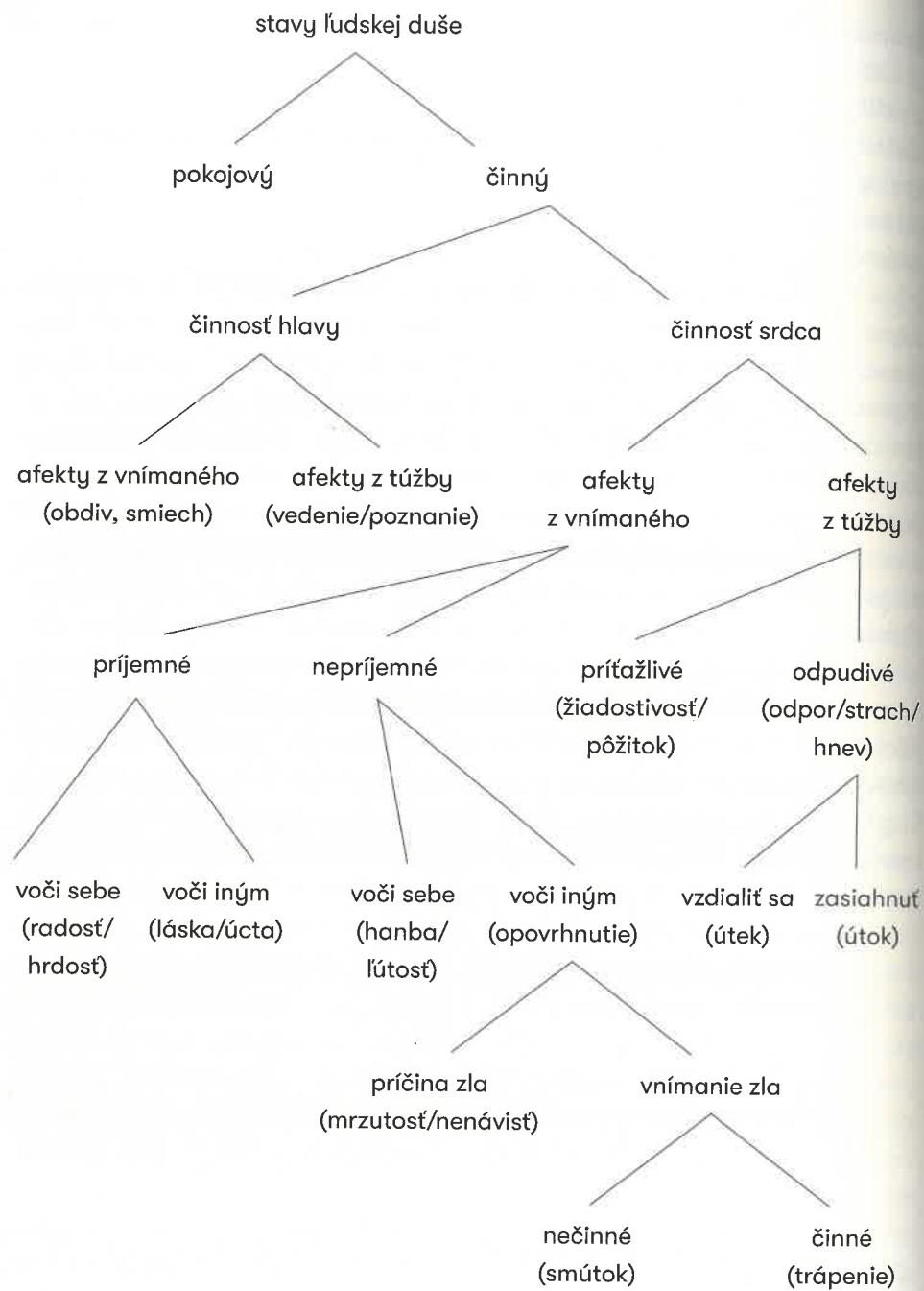
v jednom kuse mrvili a na „najnevhodnejších“ miestach nahlas smiali. Toto „nevychované“ správanie prinútilo Goetheho vyskočiť zo sedadla a zrevať: „Tu sa nesmeje!“⁵² Možná interakcia aktérov a divákov sa mala obmedziť na to, že herci predvádzali to, čo mali s Goethem naskúšané tak, ako to mali naskúšané (v prípade odchýlok im hrozil trest), a diváci sledovali ich konanie a deklamáciu s maximálnym sústredením a estetickým odstupom. Z divadla sa tu stala vzdelávacia inštitúcia vedúca všetkých divákov k vznešenému cieľu – vzdelaniu prostredníctvom účasti na predstavení, ako rozvádza Goethe v článku *Weimarisches Hoftheater (Weimarské dvorské divadlo)*, ktorý vyšiel pri príležitosti uvedenia *Ióna* v marci 1802 vo weimarskom *Journal des Luxus und der Moden*. Od divákov sa žiadalo, aby sa zdržali akéhokoľvek viditeľne „neprimeraného“ správania, či už hlasného smiechu, alebo súcitných vzlykov, či dokonca akýchkoľvek prejavov nepozornosti a nesústredenosti. Režisér Goethe totiž namiešal rozmanité prvky tohto predstavenia, ako aj iných predstavení v súlade s hudobnými, a najmä maliarskymi zásadami do „harmonického celku“, autonómneho umeleckého diela, ktorého recepcia umožňuje divákovi vzdelávať sa. Predstavenie *Ióna* sa tak dá prepojiť nielen s Goetheho predstavou o divadle ako umení, ktorému nejde o napodobňovanie skutočnosti, ale o to, aby ponúklo predstavenie ako „symbol skutočnosti“, ale tiež s predstavou o autonómnosti umenia, ktorá sa vynorila začiatkom 19. storočia a postupne dočasne vystriedala, resp. výrazne modifikovala dovtedy prevládajúcu teóriu estetického pôsobenia.

Podobne, ako sme v tomto prípade postupovali od konkrétneho – predstavenia – ku všeobecnému – teóriám o divadle, umení a estetickom vzdelávaní, môžeme postupovať aj naopak, od všeobecného ku konkrétnemu. V 18. storočí vznikali v rôznych oblastiach kultúry nové predstavy o pocitoch a citoch, ktoré sa neskôr zhrnuli pod pojem emócia. Afektová teória, prevládajúca až do 18. storočia, vychádzala na jednej strane z chápania afektov ako niečoho, čo na subjekt pôsobí zvonka, a na druhej strane z obmedzeného počtu takzvaných kanonických afektov. Athanasius Kircher v *Musurgia universalis (Všeobecný návod na pestovanie hudby)* z roku 1650 uvádza osem afektov: 1. láska, 2. smútok alebo poryv žiaľu, 3. radosť alebo radostné plesanie, 4. hnev alebo nevôľa, 5. súciti alebo dojatie, 6. bázeň alebo súženie, 7. opovážlivosť alebo odvaha, 8. obdiv.⁵³ V 18. storočí naproti tomu vznikla predstava, že pocity a city vznikajú v človeku. Jedným z kľúčových problémov, ktorými sa zaoberala fyziológia 18. storočia, bola otázka vzťahu medzi telom a dušou.

Zaoberali sa ňou poprední lekári tej doby, ako Louis La Caze, Claude-Nicolas Le Cat alebo Albrecht von Haller, a napriek odchýlkam vo svojich teóriách sa zhodli v tom, že psychické stavy majú dokázateľne priamy vplyv na telo.⁵⁴ Na základe tohto výskumu sa dospelo k záveru, že existuje „prirodzený zákon“ analógie, t. j. že premenlivé telo človeka je od prírody vhodné, ba priam predurčené na to, aby slúžilo a bolo interpretované ako znak rozmanitých duševných pochodov a stavov.

Na základe výsledkov lekárskeho výskumu vznikla asi v polovici storočia špeciálna psychologická veda, ktorá sa v Nemecku rozšírila ako skúsenostný alebo tiež experimentálny „dušespyt“. Skutočnú popularitu si psychológia získala až v 80. rokoch 18. storočia, keď začal Karl Philipp Moritz vydávať psychologický časopis *Magazin für Erfahrungsseelenkunde*. V rokoch 1783 až 1793 vyšlo desať zväzkov prevažne s článkami o zvláštnych duševných stavoch, „chorobných“ alebo odchylných prejavoch v správaní, o sebapozorovaní a pod. Po Moritzovom gigantickom počine nasledovala na prelome storočia skutočná záplava psychologických spisov so širokým okruhom čitateľov.⁵⁵ Znalosť ľudskej duše postúpila medzi najdôležitejšie ciele konca storočia.

Do diskusie o novom definovaní vzťahu tela a duše a o novom chápaní emócie sa zapojili aj filozofi a spisovatelia, medzi inými Denis Diderot, Gotthold Ephraim Lessing, Georg Christoph Lichtenberg a Johann Jakob Engel. Engel navrhol systém stavov ľudskej duše, v ktorom roztriedil rozmanité emócie a „kanonické afekty“ tak postavil do nového kontextu.⁵⁶ Jeho systém sa dá zhrnúť do nasledujúcej schémy:



Čo je zaujímavé, práve títo filozofi vypracovali aj vlastnú hereckú teóriu.⁵⁷ Vychádzali pritom zo „zákona analógie“. Engel v *Úvahách o mimike* (1785) podrobne opisuje, ako sa dá každá emócia vyjadriť tým „správnym“ hereckým správaním. Hnev radí napríklad medzi „odpudivé túžby“ a v súlade s týmto zaradením ho definuje ako „vášnivú túžbu odstrániť, zničiť zlo“, ktorá „ide ruka v ruku s túžbou po treste a pomste“.⁵⁸ Spôsobujú ho prevažne len „mysliace, slobodné bytosti“, „osoby“, ktoré ostatnými pohŕdajú, chcú ich uraziť alebo im ublížiť. Vtedy

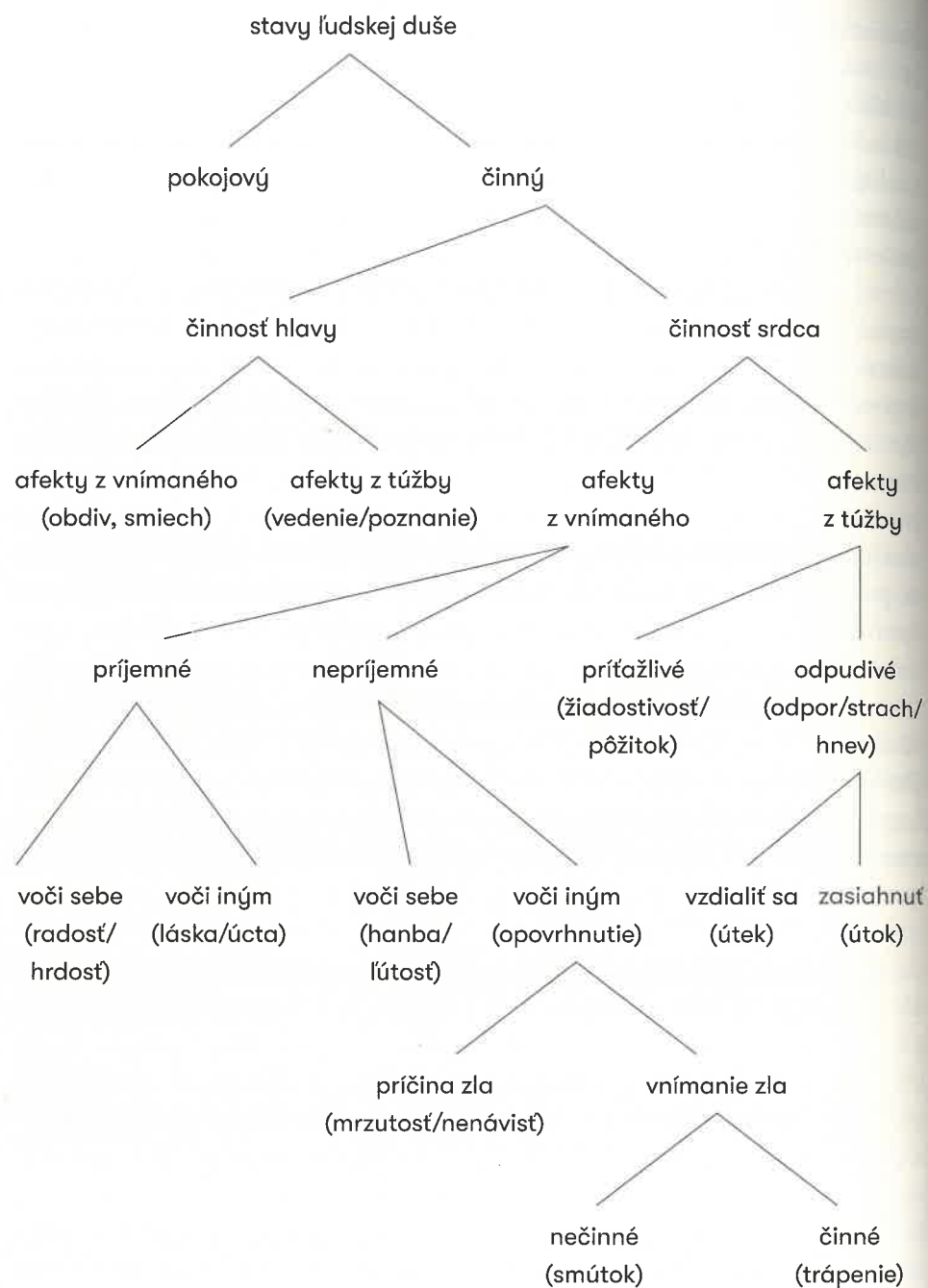
vzplanie túžba po pomste [...]; všetky sily prírody sa vyplavia na povrch, aby radosť zlomyseľníka hrozivým pohľadom premenili na zdesenie, zhubným pôsobením na bolesť, našu trpkú nevôľu zas na rozkoš z vlastnej sily, z vlastnej hrozivosti.⁵⁹

Na základe analógie na tento stav nadväzuje telesný výraz:

Hnev dodá [...] všetkým končatinám silu, no vyzbrojí hlavne tých zručných v ničení. Vonkajšie časti tela, na prasknutie naliate krvou a šťavami, sa môžu chvieť a sčervenené oči gúľať a sršať bleskami, avšak akási nevôľa, akýsi nepokoj sa prejavuje hlavne na rukách a zuboch: prvé sa kŕčovito zatnú do pästí, druhé sa ceria a škrípu [...]. K tomu ešte navierajú žily najmä na krku, spánkoch a na čele [...] všetky pohyby sú trhané a veľmi prudké; chôdza ťažkopádna, prerývaná, hrmotná.⁶⁰

V rámci a na základe diskurzu o emóciách, aký prebiehal v 18. storočí, sa hereckému umeniu ušla nová, „vedecká“ úloha. Európania zásluhou výchovy, etikety a civilizačného procesu zabudli „spontánnu posunkovú reč, ktorou po celom svete hovoria vášne v celej svojej škále“.⁶¹ Herecké umenie dokáže túto reč vzkriesiť a týchto civilizovaných ľudí ju znovu naučiť, stačí, ak sa budú riadiť „zákonom analógie“, ktorý platí obojsmerne: „Duševné zmeny spôsobujúce isté telesné zmeny sa dajú opätovne vyvolať práve týmito telesnými zmenami.“⁶² Ak teda herec, ktorý chce vyjadriť hnev, správnym spôsobom predvedie jeho výraz,

chvatnú chôdzu, dunivý krok, drsný, raz škreklavý, raz vypätý tón, hru obočia, rozochvenú peru, škrípanie zubov atď. – pokiaľ [...]



Čo je zaujímavé, práve títo filozofi vypracovali aj vlastnú hereckú teóriu.⁵⁷ Vychádzali pritom zo „zákona analógie“. Engel v *Úvahách o mimike* (1785) podrobne opisuje, ako sa dá každá emócia vyjadriť tým „správnym“ hereckým správaním. Hnev radí napríklad medzi „odpudivé túžby“ a v súlade s týmto zaradením ho definuje ako „vášnivú túžbu odstrániť, zničiť zlo“, ktorá „ide ruka v ruku s túžbou po treste a pomste“.⁵⁸ Spôsobujú ho prevažne len „mysliace, slobodné bytosti“, „osoby“, ktoré ostatnými pohrdajú, chcú ich uraziť alebo im ublížiť. Vtedy

vzplanie túžba po pomste [...]; všetky sily prírody sa vyplavia na povrch, aby radosť zlomyseľníka hrozivým pohľadom premenili na zdesenie, zhubným pôsobením na bolesť, našu trpkú nevôľu zas na rozkoš z vlastnej sily, z vlastnej hrozivosti.⁵⁹

Na základe analógie na tento stav nadväzuje telesný výraz:

Hnev dodá [...] všetkým končatinám silu, no vyzbrojí hlavne tých zručných v ničení. Vonkajšie časti tela, na prasknutie naliate krvou a štavami, sa môžu chvieť a sčervenené oči gúľať a sršať bleskami, avšak akási nevôľa, akási nepokoj sa prejavuje hlavne na rukách a zuboch: prvé sa kľčovito zatnú do pästí, druhé sa ceria a škrípu [...]. K tomu ešte navierajú žily najmä na krku, spánkoch a na čele [...] všetky pohyby sú trhané a veľmi prudké; chôdza ťažkopádna, prerývaná, hrmotná.⁶⁰

V rámci a na základe diskurzu o emóciách, aký prebiehal v 18. storočí, sa hereckému umeniu ušla nová, „vedecká“ úloha. Európania zásluhou výchovy, etikety a civilizačného procesu zabudli „spontánnu posunkovú reč, ktorou po celom svete hovoria vášne v celej svojej škále“.⁶¹ Herecké umenie dokáže túto reč vzkriesiť a týchto civilizovaných ľudí ju znovu naučiť, stačí, ak sa budú riadiť „zákonom analógie“, ktorý platí obojsmerne: „Duševné zmeny spôsobujúce isté telesné zmeny sa dajú opätovne vyvolať práve týmito telesnými zmenami.“⁶² Ak teda herec, ktorý chce vyjadriť hnev, správnym spôsobom predvedie jeho výraz,

chvatnú chôdzu, dunivý krok, drsný, raz škreklavý, raz vypätý tón, hru obočia, rozochvenú peru, škrípanie zubov atď. – pokiaľ [...]

všetko to, čo sa dá napodobniť, ak sa chce, dobre napodobní, jeho dušu s istotou prenikne temný pocit hnevu, ktorý sa zas prejaví na tele, kde spôsobí zmeny inak nezávislé od našej vôle; tvár mu bude horieť, oči iskriť, svaly tuhnúť; skrátka, bude to vyzeráť, že sa naozaj hnevá, hoci sa nebude, hoci nebude mať ani tušenie, prečo by sa mal.⁶³

Keď hrá herec tak, ako to opisuje Lessing, diváci majú možnosť študovať psychológiu na najrozmanitejších prípadových príkladoch. Musia len – podobne ako teoretik – vychádzať zo zákona analógie, teda z toho, že na základe hercovho telesného výrazu sa dá určiť konkrétny duševný stav dramatickej postavy. O tom, že sa tak skutočne postupovalo, svedčia početné kritické portréty výkonov jednotlivých hercov, ako napríklad Friedricha Ludwiga Schrödera (1744 – 1816), Johanna Franza Hieronyma Brockmanna (1745 – 1812), Augusta Wilhelma Ifflanda (1759 – 1814) a Johanna Friedricha Ferdinanda Flecka (1757 – 1801). Schröderov výkon v titulnej role v hamburskom predstavení *Kráľa Leara* z 12. júla 1778 napríklad opísal Johann Friedrich Schink v *Zeitgenossen* takto:

Nasledoval výstup s Cordeliiným telom. Čo za tóny zdrvivúcej bolesti, čo za zvuky prenikavého srdcabôľu! Akoby sa v ňom sústredila bolesť celej Zeme! Ako tam pred ňou držal zrkadlo a sklúčené čakal na výdych, čo mal orosiť jeho sklo, ako načúval, či aspoň jeden jediný raz nehlesne, či svojím nežným hláskom ticho nešepne. Potom tá desivá istota, že sa pominula, srdce mu stislo, hrud' zovrelo, tep zarazilo a tvár mu pomaly sfarbovala smrť, život mu visel na perách len v tichých nádychoch a výdychoch a jeho zmierajúci zrak, ďalej upretý na jej bledú tvár, sa nakoniec poddal, jeho utrápená duša vzlietla na jej perách! Kto by si vtedy spomenul na básnictvo, na javisko, na mimetické umenie? Bola tam skutočnosť. To všetko sa udialo, nešťastný Lear z nás vymámil slzy a súcít.⁶⁴

Ak tento opis porovnáme s listom Karoline Herderovej o *Iónovi*, okamžite si všimneme, ako veľmi sa obe predstavenia, ktoré od seba nedelí ani 25 rokov, líšia, pokiaľ ide o základné predstavy o funkcii a úlohe divadla.

Po čase už jednotlivé opisy nestačili a začali sa porovnávať stvárnenia tých istých postáv v podaní rôznych hercov. Zatiaľ čo napríklad Brockmann

v scéne Learovho šialenstva (IV, 6) pri slovách „Budem kázať. Počúvaj!“ vyliezol na peň, Schröder poňal túto scénu tak, že pri pokuse vyliezť na peň Leara zradia sily a klesne späť. Tento variant si súčasníci všimli ako výnimočný detail, pretože obsahoval viac „pravdy“ o Learovi.

Recenzent novín *Litteratur- und Theaterzeitung* (1779) v portréte Schröderovho Hamleta porovnal niekoľko detailov Schröderovho stvárnenia s Brockmannovým, prvým oslavovaným Hamletom na nemeckom javisku. Článok ukončil opisom scény s matkou (III, 4) po zjavení otcovho ducha:

Pri slovách „Čo vám je, pani?“ sa Schröder vyhol chybe, ktorej sa dopustil Brockmann, keď pritom pozrel na matku. Schröder ju váhavo držal za ruku, ale pri otázke nespúšťal oči z ducha.⁶⁵

Podobné „finesy“ sa považovali za psychologicky „pravdivé“ vďaka tomu, že zodpovedali príslušným vedeckým zisteniam. Karl August Böttiger pochválil Ifflanda v portréte jeho Franza Moora zo Schillerových *Zbojníkov* za to, že jeho hra zodpovedala aktuálnym psychologickým poznatkom.

Pri úľaku, ktorý sa v tragickej hre zvykne spájať s pauzami a pri najmenšom pri stvárnení Franza Moora takmer vždy predchádza strnulému zdeseniu, Iffland verne dodržal fyziologické pravidlo, že triaška sa začína v spodnej časti tela a najmä v kolenách a až odtiaľ sa šíri do chrčtice, horných končatín, ramien, krku a pier. Hoci ide o starú známu zásadu, málokedy ju na javisku vidíme v takom predvedení, aké si žiada príroda.⁶⁶

Tieto „finesy“ zároveň pomáhali rozširovať psychologické poznatky, keďže často prekračovali ich bezpečný rámec a vydávali sa do nepreskúmaných teritórií. Ifflandov Franz Moor sa možno v scéne prelaknutia verne držal Engelových pravidiel, v rozhodujúcich momentoch však zachádzal ďalej.

Iffland pritom [monológ v IV, 2] určite nemyslel na Engelov opis vystrašeného človeka, ktorý pred hrozbou postavou často o pár krokov cúvne, ale telom sa od nej neodvracia, pretože nechce obávaný objekt spúšťať z očí a chce sa pred ním chrániť; práve toto cúvanie s neochvejne upretým zrakom a predpaženými rukami však dávalo

jeho gestám najviac ilúzie a sily. Za povšimnutie stojí jeho vlastná finesa. Pravá ruka siaha ďalej ako ľavá, tá, ohnutá v ostrom uhle vzad, akoby čaká v zálohe na pomoc pravej. Zrazu sa ľavou rukou mimovoľne dotkne vlastného boku. Náhle, akoby ho kopla elektrina, má pocit, že ho od chrbta schytila nejaká iná hrozivá postava. Znovu sa prelakne, zvrtné sa, aby sa ochránil pred duchom za sebou – a zmizne.⁶⁷

Vo všetkých týchto opisoch sa plynulá herecká akcia rozkladá na sled momentov, ktoré vďaka svojej „finese“ pôsobia psychologicky pravdivo. Niektorí sa tieto momenty pokúsili zachytiť aj kresbami. Bratia Henschelovci vytvorili vyše päťsto kresieb a medirytov zachytávajúcich hru berlínskych hercov Ifflanda, Devrienta, Unzelmannovej a P. A. Wolffa. Najčastejšie zobrazujú Ifflandove postavy. Iba k *Lakomcovi* sa zachovalo vyše šesťdesiat kresieb, pričom každá zachytáva nejaký charakteristický moment, o čom svedčia niektoré z nich.⁶⁸

Záujem recenzentov – ako aj iných divákov – sa vo všetkých týchto prípadoch celkom jednoznačne sústreďoval na to, aké informácie o duši postavy, ktorú básnik väčšinou len načrtnol, sprostredkovávajú detaily jej hereckého stvárnenia. Herecké umenie tu zjavne dostalo za úlohu výrazne a v rozhodujúcich bodoch rozšíriť znalosti diváka o ľudskej duši. Dá sa teda povedať, že psychologicko-realistické herectvo, ku ktorému to viedlo, vzniklo ako súčasť diskurzu o pocitoch a citoch človeka a svojím dielom prispelo k objavovaniu a odkryvaniu vnútorného sveta, o ktoré tomuto diskurzu napokon išlo.

Ako sa ukázalo na uvedených príkladoch, divadelná historiografia by sa mala vždy opierať o teóriu. Práve teoretické východiská vedú k určitým metodickým a konceptuálnym rozhodnutiam, a preto sa musia vyjasniť. Historiografický výskum nie je možný bez opory teórií.

6. TVORBA TEÓRIÍ

Ako už bolo uvedené v prvej kapitole, slovo *Theater*, označenie pre divadlo v nemčine a iných jazykoch, a slovo teória vychádzajú z gréckeho slova *thea* (šou, „podívaná“). Klasický filológ a religionista Walter Burkert vysvetľuje tento etymologický vzťah spoločným pôvodom divadla a teórie v kultúre gréckych slávností:

Spriatelené mestá a svätyne si navzájom posielali vyslancov, aby sa na šou spolupodieľali; po grécky sa volali *theóroi* „dohliadači na šou“, ich poslaním bola *theória*. Paradoxne teda pochádza slovo a pojem „teória“ z antickej kultúry slávností, a ak ho grécka filozofia vyzdvihla na „teóriu“, urobila tak preto, že abstrahujúca „šou“ myslenia jej pripadala ako niečo slávnostne oblažujúce.⁶⁹

Podobný úzky vzťah medzi divadlom a teóriou platí aj v divadelnej vede. V predchádzajúcich kapitolách sa opakovane spomínali teórie – za všetky uvedme teórie herectva a hracieho priestoru, teórie vnímania a evokácie spomienok, teórie fenomenológie a semiotiky. V kapitolách o analýze predstavenia a divadelnej historiografii sme opakovane upozornili na to, že treba postupovať so zreteľom na formulovaný problém, že predstavenia sa majú skúmať na základe konkrétnych otázok alebo hypotézy, ktoré sa spravidla opierajú o určité teórie. Teórie teda zohrávajú v divadelnej vede – tak ako v každej vede – kľúčovú úlohu a tvoria tak dôležitú oblasť výskumu. Na záver druhej časti si preto vysvetlíme, čo sa chápe pod pojmom teória a ako teórie vznikajú.