

BOŘIVOJ SRBA

TZV. „HISTORICKÁ POETIKA“ A MOŽNOSTI JEJÍ APLIKACE NA VÝZKUM DRAMATICKÉ A DIVADELNÍ TVORBY

Několik poznámek k metodologické problematice studia druhové
a žánrové povahy soudobého českého dramatu a divadla

Vývojový stav české dramatické a divadelní tvorby vyhlíží v přítomné chvíli podle našeho soudu v největší obecnosti asi takto: díla soudobé české dramatické a divadelní produkce se jeví zásadně jako strukturální útvary v nejširším slova smyslu otevřené a nacházející se v neustálém pohybu a proměnách. Tato „otevřenost“ se navenek nejvýrazněji projevuje v podobě tzv. „nepravidelné dramaturgie“, pracující nejen s „pravidelnými“, dramatickými texty, ale právě i s texty pro divadlo původně neurčenými, s literárními útvary epickými, lyrickými, lyricko-epickými, dokonce i s texty dokumentaristické nebo populárněnaучné povahy.

Dříve divadlo ovšem také využívalo takových textů: většinou však čerpalo z nich jen námětově. Tyto texty byly namnoze jen zdrojem látek, které pak divadelníci přiváděli na scény ve formách blízcích se díky použití jeho stavební techniky právě „pravidelnému“, tak řečenému „dramatickému dramatu“, a to skrze tzv. dramatizace či adaptace. I mnohé z Shakespearových děl mají za látkové východisko příběhy některých za autorovy doby populárních novel a – vysloveno s jistou licencí – mohli bychom je vydávat za originální dramatizace výchozích literárních předloh.

Soudobé české divadlo – a činí tak ve stopách české divadelní avantgardy, přebírá do svého zobrazovacího systému však netoliko látky z krásné, dokumentární a populárněvědecké literatury, ale pojímá do něho díla této literatury, díla epická, lyrická, dokumentární a populárněnaучná, určená k jinému způsobu prezentace, k prezentaci v podobě tiché či hlasité četby tištěného textu, jako celek, a na jejich podkladě buduje samostatné scénické kreace rozživající se jako samostatný artefakt, v němž autonomnost výchozího textu zcela zaniká.

Takto přejímaná díla soudobé české divadlo transformuje v díla scénická zásadně nahrazením jejich vlastního jazyka mnohohvrstevnatou, multiplánovou řečí, jíž ono samo vládne, znakovými jazyky umění hereckého, tanečního a pantomimického, hudebního a výtvarného atd.

Zmíněná „otevřenost“ se však v soudobé české jevištní tvorbě demonstuje nadměru výrazně rovněž tzv. „nepravdivými“ tvárnými postupy scénického uskutečnění; interpretační metodou, která pracuje jak s tradičními inscenačními postupy, tak s postupy přebíranými divadlem ze zásobnic vyjadřovacích způsobů jiných uměleckých disciplín. V té souvislosti vzbuzuje zvláštní pozornost zejména skutečnost, že soudobé divadlo užívá postupů horizontální i vertikální montáže, s nimiž pracuje běžně film. Ten tak divadlu splácí „dluh“, který si u něho učinil v začátcích své existence, když si – neznaje ještě své vlastní možnosti – vypůjčoval při vytváření svých zobrazení jeho prostředky a postupy. Jako příklady takového ovlivnění vyjadřovacích metod moderního divadla bychom však mohli uvádět obdobné příklady např. ze zásobnice metod soudobého výtvarného umění (koláž) nebo umění hudebního (atematické řazení motivů ve skladbách příslušníků hudebně kompoziční školy A. Schönberga) atp.

Výrazem této otevřenosti struktury soudobého dramatu a divadla je pak podle našeho názoru – jak to dokládá zejména inscenační tvorba českých experimentálních divadel autorského typu z šedesátých až devadesátých let 20. století – zrušení starého dualismu „drama – inscenace“, který byl příznačným rysem umělecké práce divadel dřívějších dob: v soudobém pojetí dramatická i inscenační tvorba často splývá v jednotný pojem autorské a divadelní tvorby.

Reflektující tuto proměnu zobrazovacího systému soudobého českého divadelního umění si pak plně uvědomujeme, že v dnešním našem divadle, v němž dramatický text často vzniká v přímé spolupráci dramatika a režiséra, ba často až v průběhu procesu budování inscenační kreaice v přímé vazbě k jiným složkám divadelní syntézy, nevystupují již autor a režisér vůči sobě navzájem v přirozené kontrapozici, nýbrž v tak těsném souručenství, že v něm oba splývají v jakýsi dvojjediný autorský subjekt. Toto těsné souručenství vede pak až k extrémnímu jevu, že totiž z pozice ústředního autorského subjektu autora textu režisér zcela vytlačuje, sám zaujímá jeho místo a vystupuje jako rozhodující noetický činitel zprostředkovávající divákovi poznání zobrazované skutečnosti, zároveň i ručitel za správnost tohoto poznání.

Samo drama se pak v této vývojové situaci jako případná textová základna inscenace ve své struktuře zásadně proměňuje:

– v přítomné chvíli, v důsledku vývoje moderního dramatu a divadla 20. století, dramatické druhy a žánry jeví silnou tendenci k vzájemnému sblížení, mísení a prolínání, k vzájemným průnikům, a to až v té míře, že hranice dříve oddělující jeden druh či žánr od druhého bývají málo zřetelné, ano, v některých případech i zcela mizejí;

– tak tlumí se, a často zcela mizí, např. hranice mezi činohrou a operou, činohrou a pantomimou, činohrou a loutkovým divadlem atp.;

– zároveň zanikají rozdíly mezi jednotlivými žánry samotné činoherní dramatiky: mezi žánrem tragédie a dramatu v užším slova smyslu, mezi žánrem dramatu a komedie, mezi žánrem komedie a frašky atd.

Na místě historicky vyhraněných útvarů s ustálenými rysy a znaky, vyznačujících se dříve – navzdory jisté proměnlivosti v čase – značnou konzistencí a sta-

bilitou, prosazují se nově ustavené útvary druhově i žánrově nevyhraněné, směřující a splétající v jeden celek postupy všech druhů a žánrů, útvary synkretické: výmluvným dokladem této tendence k druhovému a žánrovému synkretismu je mj. i to, že nejvýznamnějším žánrovým útvarem i české dramatiky druhé poloviny 20. století se – zejména pak v éře absurdního divadla – stává tragikomedie či tragická fraška a fraškovitá tragédie, směřující v groteskní jednotu tragické a komické prvky. Proměňují se i způsoby kompozičně-tematické výstavby jednotlivých dramatických děl: dramatikové často rezignují na využívání běžných technik takové výstavby, zamítají je anebo je alespoň přehodnocují, pokud i pracují s tradičními postupy syžetové výstavby, pracují s nimi v totálně redukované podobě, zároveň je kombinují s nesyžetovými, využívajíce při prezentaci fabule, která zde přestává hrát dominantní roli, principu nekauzálního spojování motivů, jenž je příznačný pro seřazování a spojování z logického řádu uvolněných obrazivých představ, uložených v podvědomí individua, s jakými se setkáváme v procesech vzpomínání, snění a snu, a jehož využívá jako výstavbového prostředku „poapollinairovská“ poezie nebo moderní film. Montážní princip střihu slaví tu úspěch stejně jako „stříhová“ kompozice vynalezená výtvarným uměním (princip „koláže“, „roláže“, „proláže“ atp.)

V této situaci se proměňují též způsoby stylizace obrazu skutečnosti ztvárňované dramatem: i v této sféře autorské práce dramatikovy se v přítomné době projevuje tendence k sblížování a spojování dosud odděleného a zdánlivě nespojitelného. V té souvislosti se někdy hovoří zejména o sklonu současného dramatu kombinovat „přímý“ (je to především B. Brecht, kdo užívá pro označení tohoto způsobu zobrazování případného termínu „direkt“) a „nepřímý“, „anti-iluzionistický“ způsob zobrazení skutečnosti: s odklonem od „iluzionistického“ typu divadla a jeho „přímého“ zpodobení skutečnosti vznikají různé modifikace techniky zobrazovacích způsobů modelového dramatu jako brechtovská parabola, dürrenmattovský model „možných vztahů atp.¹

* * *

I vzniká v té souvislosti otázka, jak tuto problematiku na odborné úrovni pojednat a veřejnosti představit, chceme-li být právi zachytit ji reflexivně v celé její složitosti a mnohačetné rozpornosti.

„Repertoár“ metodologických postupů používaných českou teatrologií v uplynulých skoro dvou stoletích jejího vývoje – ale podobné konstatování bychom mohli vyslovit i o tohoto druhu „repertoáru“ využívaného při výzkumu divadelní kultury v zahraničí – vyhlíží až druhé poloviny dosud totiž velmi chudě. Dnes se již zcela běžně ve vědecko-výzkumné teatrologické práci vychází především od pramenného materiálu, na základě jeho studia s pomocí literatury se hypoteticky

¹ Jak na to poukázal např. i Z. Hořínek v knize *Cesty moderního dramatu*. Podrobnější charakterizaci tohoto stavu nalezne zájemce v mé monografii věnované analýze dramatického díla L. Kundery *Více než hry*, (2006).

stanovuje, pomyslně teoreticky „rekonstruuje“ skutečností jevová podoba zkoumaného fenoménu a po všestranném přezkoumání tohoto fenoménu prostřednictvím analýz různého druhu dospívá se k jeho zhodnocení a zařazení do širších vývojových (existenciálních a ontologických) souvislostí.

Odtud lze odvodit i charakteristiku zásad uplatňujících se při metodologickém zpracování problematiky, která je předmětem vědeckého zkoumání: jsou to zásady upřednostňující v podstatě „induktivní“ noetické postupy, snažící se dobírat se při výzkumu k závěrům obecnější povahy, otevírajícím vlastní smysl zkoumaných věcí, od jednotlivosti, respektive od souboru jednotlivostí k obecným závěrům, tedy ve směru „zdola nahoru“, před postupy „deduktivními“, usilujícími dostat se k pochopení zkoumané skutečnosti pohybem rozumu „po spádu“ od obecné teze k jednotlivosti. V procesu vlastního poznání uplatňují se ovšem zpravidla oba tyto postupy společně, ovlivňující se navzájem; zde je oddělujeme co samostatně jen ve snaze o větší názornost výkladu.

Respekt před ověřenými fakty prosazující se v nejdůležitějších teatrologických spisech druhé poloviny 20. stol. a současnosti (viz kolektivní díla jako velké, čtyřsvazkové akademické *Dějiny českého divadla*, 1968–1983, *encyklopedii divadelních souborů Česká divadla*, 2000, a *Českou divadelní encyklopedii*, svazky *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*, 2007, a *Hudební divadlo v českých zemích*, 2006) nemá ovšem již nic společného s pozitivistickou zálibou ve faktech samých, v jejich vyhledávání, snášení a prostém předvádění, neseném úsilím o prezentaci množství významově nediferencovaných údajů, které sice vytvářejí zdání jakési homogenní „plnosti“ času a prostoru, avšak rezignují na jejich interpretaci a zhodnocení.²

Vědomí, že pozitivistická metodologie není s to podat skutečně pravdivý obraz znázorňovaného historického dění, proniklo do českého teatrologického myšlení v podstatě souběžně s nástupem formálního strukturalistického myšlení v české jazykovědě a literární vědě (průkopnický tu v tomto smyslu zapůsobila zvláště Zichova *Estetika dramatického umění*, 1931). Nehledě k základní noetické tendenci pozitivismu setrvávat na bázi pouhého faktografického empirismu, na pozitivistické metodologii spolu s literárními vědci i některé tehdejší české teatrology znepokojovalo – a jejich dnešní následníky trvale znepokojuje³ – její gnoseologické zaměření. To se projevuje náchylností pojímat umění jako pouhý odraz skutečnosti materiální, v souvislosti s tím i vnímat vývoj nikoli jako produkt vzájemného dynamického spolupůsobení skutečností jevů, ale jako pouhé primitivní spájení těchto jevů do vyšších evolučních celků způsobem jednosměrné kauzality, jež vyvozuje mechanicky z určitých příčin určité následky, což pak

² Tím jsou zatíženy např. i materiálově cenné práce J. Vondráčka *Dějiny českého divadla*, 1956–1957, a O. Teubera *Geschichte des Prager Theaters*, 1883–1888, odkud hojně čerpal i právě Vondráček, ale podnes čerpají i někteří soudobí historikové, zejména historikové zabývající se dějinami hudebního divadla.

³ 3 Viz např. předmluvu A. Jakubcové ke zmíněnému slovníku *Starší divadlo v českých zemích*.

vede ve svých důsledcích k dualitě „aktivních“ příčin a „pasivních“ konsekvencí. To dobře dokumentují i rozměrné neukončené studie Z. Nejedlého.⁴

Překonanou se jeví i metodologie sociologického zaměření, k níž přiřazujeme i její odrůdu, ideologicky deformovanou metodologii tzv. „historického materialismu“ (za jejíhož nejvýznamnějšího představitele lze považovat ve světovém měřítku G. Lukáče). Založena na učení o společenské základně, z níž kultura vyrůstá jako jakási nadstavba a již také víceméně zrcadlovým způsobem odráží, tato metodologická disciplína přehlíží anebo podcenivě hodnotí ty postupy zkoumání, skrze něž lze pochopit svébytnost vývojových elementů v rámci imanentního vývoje umění samého. Samo pojetí umění jako pouhého odrazu reálné skutečnosti vede k zdůraznění jeho služebního vztahu ke společenské praxi a k některým v ní se prosazujícím tzv. „progresivním“ společensko-politickým hnutím. Naproti tomu se nedoceňuje tvořivá úloha umělecké představitosti. Jako vhodné příklady nabízí se připomenout z časů první republiky estetické studie B. Václavka, jakož i divadelní komentáře K. Konrada z poválečné produkce pak některá díla J. Kopeckého a zejména politicky služebně interpretace J. Hájka.⁵

V té souvislosti se jeví jako anachronismus užívání pojmové dichotomie „obsah“ a „forma“, která je vlastně logickým důsledkem zmíněného sklonu pojmát umění jako pouhý odraz reality, představy, že se materiální – (sociální ani psychologická skutečnost nejsou „materiální“!) skutečnost, ať už např. sociální nebo psychologická, proměňuje pomocí „uměleckých“ tvárných metod v umělecký obraz nějak přímo a bezprostředně.⁶

V české teatrologii se jako metodologické postupy až dosud nejproduktivnější uplatnily – jak známo – metodologické postupy odvozené z metodologie strukturalisticky orientované literární a divadelní vědy, a to zejména postupy odvozené ze strukturalistické metodologie využívané těmito disciplínami v jejich pozdějších vývojových stádiích, kdy strukturalismus reflektoval i přínosy filozofie fenomenologického typu.

V kontextu strukturalistického názoru (formulovaného v uváděném smyslu v duchu ruské formální školy hlavně J. Mukařovským⁷) se umělecké dílo jeví jako složitý, mnohostranně strukturovaný jev o mnoha dílčích složkách, propojených vzájemně podle určitých pravidel či spíše zákonitostí, které se případ od případu mění v závislosti na sledovaném účelu, přičemž tyto proměny jsou určo-

⁴ Zdeněk Nejedlý např. o dějinách opery Národního divadla v Praze, o B. Smetanovi, T. G. Masarykovi aj.

⁵ Viz B. Václavek, *Od umění k tvorbě*, 1928, a *Tvorbou k realitě*, 1937; K. Konrad, souborně pod názvem *Ztvárněte skutečnost*, 1963; J. Kopecký: *Sovětské zápisky*, 1953; *Nedokončené zápasy*, 1961; *Dramatický paradox*, 1963; J. Hájek: *Čas dramatu*, 1957; *Lidská situace*, 1966; *Boje o realismus*, 1979; *K teorii socialistického umění*, 1984; *Divadlo na rozhraní*, 1984.

⁶ Srv. co k tomu problému uvádí kriticky i např. V. Jiráť ve spise *O smyslu formy*, 1946.

⁷ Viz zejména soubor jeho spisů z let 1925–1940 vydaných společně v jeho *Kapitolách z poetiky*, sv. I–III, poprvé 1941, v rozšířeném rozsahu 1948.

vány neustále se proměňující esteticou funkcí v díle účinkující: tou se také dílo otevírá a přibližuje vnímateli, a tedy i společnosti.

Na této názorové bázi strukturalismus vykonal velmi mnoho pro poznání a pochopení vlastní povahy divadelního artefaktu, pro odtržení inscenační tvorby od tvorby literární a pro její ustavení jako samostatné a plně hodnotné umělecké kreativity. V tomto smyslu epochální význam přesahující hranice domácí tvorby má Zichova *Estetika dramatických umění*, ale i teoretické práce Zichova nejvýznamnějšího následníka J. Honzla,⁸ zčásti i J. Pokorného⁹, stejně jako v opačném způsobu vyslovené názory J. Veltruského.¹⁰

Co však strukturalismu – pokud máme na mysli jeho klasickou fázi – zůstalo nedostupným, bylo metodologické uchopení historické materie. Ponechme stranou ojedinělé pokusy aplikovat postupy strukturalistické analýzy i v dějinném výkladu (viz např. studii J. Mukařovského, usilující z historického hlediska charakterizovat divadelní tvorbu E. F. Buriana a jeho proslulého Děčka,¹¹ etnograficky orientovanou studii P. G. Bogatyřova *Lidové divadlo české a slovenské*; a několik z tohoto hlediska méně významných Honzlových portrétů českých dramatiků anebo herců.), Můžeme konstatovat, že strukturalisticky orientované divadelní vědě se nepodařilo v době jejího největšího rozkvětu vytvořit obraz dějinného vývoje divadelního umění: povětšinou setrvala pouze u zkoumání teoretických otázek divadelní tvorby přísně izolovaných od problematiky procesů jejich historického uskutečňování.¹²

Nicméně už v samém „klasickém“ období vývoje sice strukturalisté chtějí zkoumat dílo především samo o sobě, tedy jako jedinečný fenomén, vyvázaný z konkrétních vztahů k životu svého autora a lidí jeho doby, ale brzy si uvědomují, že jeho jedinečnost je rozpoznatelná jen právě na pozadí vkusové esteticke konvence, existující a působící v lidském společenství jisté epochy. Proto se také strukturalisté,¹³ a tím silněji pak pozdější následníci a pokračovatelé zakladatelské generace strukturalistů (např. F. Vodička, M. Kačer, M. Otruba aj.), rozhodli řešit esteticke otázky, vystávající při strukturální analýze uměleckých děl ve stále těsnější vazbě na otázky vlastní recepce těchto děl. Přihlížejí ke stavu struktury

⁸ Viz např. jeho studie *Herecká postava*, 1939, *Pohyb divadelního znaku*, 1940, *Hierarchie divadelních prostředků*, 1943, a *Mimický znak a mimický příznak*, 1947.

⁹ Pokorný *Složky divadelního výrazu*, 1946.

¹⁰ Viz Veltruského texty *Dramatický text jako součást divadla*, *Drama jako literární dílo a divadelní představení*, *Zvukové vlastnosti textů a hercův hlasový projev*, in *Příspěvky k teorii divadla*, 1994; *Drama jako básnické dílo*, 1999.

¹¹ *D 34 ve vývoji českého divadla*, Umělecký měsíčník D 48, 1948.

¹² Zde se patří znovu připomenout výše zmíněné metodologicky mimořádně vyspělé práce Honzlovy z oboru teorie divadla vnímající divadelní tvorbu jakožto svébytný druh umění, jako umění scénické, jejichž obecně, evropsky a světově platný význam je cizinou objevenán teprve v poslední době, a to v souvislosti s objevením Zichovy *Estetiky*.

¹³ Viz např. Mukařovského studii *Esteticke funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, 1936, a některé jeho studie máchovské).

sociálního prostředí vzniku a existence díla, určenému i ekonomickými, politickými, kulturními, antropologickými a jinými souvislostmi.¹⁴

Tento vývoj uspěla významně v dalším období i intervence, kterou do něho zasáhli fenomenologicky orientovaní filozofové a literární vědci (kromě zakladatele fenomenologie E. Husserla zejména jeho žáci, M. Heidegger, který sám je se svou filozofií „bytí“ považován za jednoho z duchovních otců existencialismu, R. Ingarden, jakož i E. Staiger aj.). Zmíněná intervence usměrnila vývoj k problematice ontologických předpokladů existence každého jevu a jeho noetického uchopování. Což samo o sobě i uměnovědce vybízelo, aby se pokoušeli metody strukturálních estetických analýz kombinovat s metodami výkladu historického.

Inspirativnost např. Staigerova řešení problému – „poznávat tvar v dějinách a dějiny v tvaru“ – záleží sama o sobě vlastně v metodologické „nečistotě“, s níž se Staiger, odkojen učením Heideggerovým, snaží¹⁵ úzce speciální otázky poetiky spínat se základními otázkami lidské existence. V tomto pojetí nejde již v případě posuzovaných uměleckých děl o fenomény vnímané vně konkrétního času a prostoru jako „odspolečenštěné“, „odosobnělé“, a tedy historicky vystupující uzavřené systémy, nýbrž o struktury plně respektované jako dějinné jevy, pozorované v rámci širších struktur sociálních, politických, intelektuálních atp. ve vzájemně se doplňujícím spolupůsobení.¹⁶

Tato konstatování jsou vztahována především k problematice metodologického uchopování fenoménů literárních procesů. Rovněž v oblasti výzkumu divadla je vhodnější přidržovat se metodologických postupů vycházejících z takového pojetí dějin, které je vnímá jako konglomerát vzájemně souvztažných procesů, nesených přitom určitým „konstruktivním“ principem. Pomocí něho je „z homogenního průběhu dějin vyjímána jedna určitá epocha, z epochy určitý život, z životního dění určité dílo.“ A to v duchu přesvědčení, že „v díle je uzavřeno a rozpuštěno životní dílo, v životním díle epocha a v epoše celkový průběh dějin“ (W. Benjamin¹⁷).

¹⁴ Za všechny práce připomeňme tu alespoň metodologicky nadmíru inspirativně působící studie M. Otruby z šedesátých až osmdesátých let i mj. i romantickému dramatu (*Tvůrčí cesta J. K. Tyla*, 1961; *Božena Němcová*, 1964; *Mýtus a ritus: pokus o sémantickou interpretaci obran pravosti RKZ*, 1971; *Znaky a hodnoty*, 1994).

¹⁵ Viz jeho *Základní pojmy poetiky*, 1946, srov. též, co k tomu píše např. i M. M. Bachtin ve studii *Formální metoda v literární vědě*, u nás vyšlo 1980, mj. autor příkladného spisu tohoto zaměření, studie *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, 1965).

¹⁶ Případnou charakteristiku tohoto procesu viz např. v monografii P. Horáka: *Struktura a dějiny*, 1982.

¹⁷ Jako příklady takové práce viz soubor statí tohoto „brechtovský“ orientovaného kulturního historika, u nás vyšlý poprvé pod názvem *Dílo a jeho zdroj*, 1979. Zde bych rád upozornil např. na zapomenutý čin předčasně zemřelého českého teatrologa M. Obsta vyšlého z Mukařovského školy a hlásícího se bezprostředně k zásadám teatrologického výzkumu podnikaného jeho dalším učitelem, Honzlem. Význam jeho pokusu z poloviny šedesátých let pojmenovat stylovou problematiku moderního českého divadla, zůstal nedocenen, protože uvízl v řadě dílčích, toliko časopisecky zveřejněných studií o jednotlivých modernistických směrech prosadivších se zejména ve vývoji divadla meziválečného období.

V přítomné chvíli se v uvedených souvislostech jako nejsystematičtější u nás prováděný výzkum dramatu a divadla podle našeho soudu odehrává v prostředí poststrukturalistické generace divadelních badatelů vystupujících se svými prvními významnějšími pracemi právě v šedesátých letech a pokračujících – ve stopách právě fenomenologicky orientovaných strukturalistů, respektive neostrukturalistů – ve své výzkumné činnosti až podnes. Máme tu na mysli zejména dnešní „sedmdesátníky“, např. nedávno zemřelého M. Lukeše, Z. Hořínka, J. Císaře, J. Vostrého a další. Tito teatrologové, z nichž někteří vztahují se k předchůdcovské strukturalistické generaci přímo a jiní jen nepřímo, pokoušejí se, v posledních dvou desetiletích ustavit dokonce novou, po metodologické stránce specificky orientovanou divadelněvědnou disciplínu, kterou zaštiťují termínem „scénologie“ (viz např. J. Vostrý a J. Císař).¹⁸ Převádějí pozornost od dramatu a dramaturgie k dominantní úloze scénických prostředků při budování divadelního artefaktu, zatím však jejich úsilí v tomto smyslu nevykazuje charakter formace širěji založeného a na zásadách usjednoceného hnutí, jakým bylo skupinové hnutí generace strukturalistické.¹⁹

V nejnovější době se ovšem nabízejí české teatrologii k využití také metody odvozené ze sémiotiky, z teorie komunikace a informatiky, ale až dosud se bohužel nepodařilo přes např. vynikající výsledky sémiotického bádání v oboru teorie divadla (viz např. práce I. Osolobě a M. Procházky) při zkoumání vývojové problematiky divadelní kultury tyto metody skutečně efektivně uplatnit.

Totéž lze říci i o snaze zaměřit pozornost těch, kdo se zabývají otázkami existence různých divadelních fenoménů k metodám, které nabízí divadelní antropologie, která se pokouší prostřednictvím nového významového vymezení pojmové kategorie „divadelnosti“ rozšířit terén zkoumání těchto fenoménů za hranice tradičního pole teatrologického výzkumu, jímž je především samo „divadelní umění“, směrem k „paradivadelním“ aktivitám, typu performancí, happeningů, předváděcích akcí např. i z oblasti modelingu atp. (zkoumání těchto jevů věnuje se specializovaná antropologická sympozia pravidelně ob jeden rok pořádaná Divadelní fakulty JAMU v Brně).

Jako svým způsobem opoziční k metodologii pozitivistické i strukturalistické tvoří metodologie vížící se k typu duchovědné spekulace nad historickými fakty. Ta má svůj základ v podstatě v hermeneutice, s níž zčásti operují i někteří z badatelů české dramatické a divadelní produkce, přičemž se chce dobrat pochopení podstaty a smyslu uměleckého díla vlastně jen skrze navýsost soukromý čtenářský nebo posluchačský zážitek. Jinými slovy tedy toho, kdo analýzu díla provádí, skrze jeho ryze subjektivně motivovaný emoční prožitek, eventuálně prostřednictvím jeho podobně motivovaného promyšlení díla.

* * *

¹⁸ Mejercholdův termín: „scenověděnije“, neplést v jedno s antropologicky orientovanou etnoscénologií J.-M. Pradieria!

¹⁹ K tomuto úsilí má blízko i autor těchto poznámek, třebaže své vlastní výzkumy moderního divadla včetně divadla současnosti, viz např. spisy *Poetické divadlo E. F. Buriana, Umění režie, Řeči světa a Vice než hry*, až dosud pojmem „scénologie“ nezaštiťuje.

Již i při panoramatickém přehlednutí metodologické problematiky výzkumu českého dramatického a divadelního umění si znovu a znovu uvědomujeme, že další rozvoj české teatrologie²⁰ naléhavě vyžaduje vypracovat koncizní metodologii oboru: metodologii, která by zrušila ono rozpojení historického přístupu k fenoménu divadlo, jehož základní pojetí se ustálilo v poloze pozitivisticky orientovaného historismu, a teoretického, estetického přístupu, jaký se uplatňuje při pokusech o jeho historické uchopování na bázi tradičního strukturalismu, a sjednotit oba přístupy, historiografický i teoretický, v jednotu umožňující uvidět umělecké dílo zároveň jako historický fakt, zároveň jako svébytný estetický fenomén.

Velké, dosud nevyužité nebo jen dílčím způsobem využívané skýtá v tomto smyslu historická poetika rozpracovávaná v rozmezí od konce 19. století až podnes literárními vědci v oblasti genologického výzkumu Z českých teatrologů se však otázkami druhů a žánrů zabývalo jen nemnoho autorů, snad nejsystematičtěji Z. Hořínek, občas též i J. Kovalčuk.²¹

Pokusme se nejprve představit zmíněnou disciplínu v jejích nejobecnějších rysech, a to s přihlédnutím k tomu, jak se utvářela v průběhu svého historického vyspívání.

Vymezování pojmu poetika vykazuje značné rozdíly jak v průběhu vývoje myšlení o literatuře, tak i v závislosti na rozdílech v metodologii různých literárněvědných škol, které termínu poetika používají. V současné době literární vědci pracují s tímto pojmem v podstatě jako s pojmem dvojího významu: jednak jej používají k označení tendencí, postupů a prostředků, jimiž literatura disponuje a s jejichž pomocí vytváří svá zobrazení, jednak slouží k označení teoretické disciplíny, parciální složky teorie literatury, disciplíny, která se pokouší tyto tendence, postupy a prostředky teoreticky uchopit a definovat.²²

Na počátku vývoje literárněvědné disciplíny, kterou nazýváme poetikou, stála – jak známo – alespoň v evropské tradici Aristotelova *Poetika*, ve které se její autor na základě své vlastní zkušenosti, tedy v podstatě na základě „induktivního“, empiricky založeného myšlenkového přístupu ke zkoumaným skutečnostem, pokusil teoreticky shrnout své poznatky o soudobé básnické tvorbě, a to

²⁰ Stále se neumíme smířit s pojmy tradiční pojmenování naší disciplíny, vědy o divadle, „Theaterwissenschaft“, v poslední době nově nahrazujícími, jako jsou pojmy „scénologie“, respektive „teatristika“, které dle našeho názoru navozují dojem na jedné straně, v případě prvního termínu, jistého zúžení terénu zkoumání divadelních fenoménů, na druhé straně, v případě druhého termínu, její bezbřehé rozšíření).

²¹ Viz Hořínkovy studie *Žánry dramatu*, 1978, *Knihy o komedii*, 1992, aj., inspirativní jsou též pokusy J. Kovalčuka, např. jeho studie *Od tématu ke scénáři*, 1985, a *Znaky autorského divadla*, 1986. Viz též studie V. Königsmarka (např. „Místo dramatisací v české dramatičce 70. let“, in *Česká a slovenská literatura od Února k současnosti*, 1978; „K současnému pojetí scénáře jako typu dramatického textu“, in *Literární měsíčník* 15, č. 2, 1986; *Bloudění a východiska*, 1990) a P. Janouška (*Rozměry dramatu*, 1989; *Studie o dramatu*, 1993; „Drama jako metodologický problém“, in *O poetice literárních druhů*, 1995).

²² Srov. např. s definicemi V. Macury ve *Slovníku literární teorie*, 1984.

zejména o její povaze, tak říkajíc „mimetického“ umění. Z hlediska teatrologického zvláště významnými se jeví pasáže věnované odhalení předpokladů, jakož i vlastnímu významotvornému funkčnímu nasazení tragédie, způsobům jakým tragédie vyvolává katarzní účinek. V pozdějším vývoji se však to, co Aristoteles vyslovil jako závěry určitého aktuálního poznání produktů umělecké tvořivosti své doby, víc a víc pojímalo jako jednostranně normativně citěný estetický kánon básnické tvorby, který nesmí být ignorován, ba dokonce jako svého druhu „technologický“ návod, „jak psát drama“, respektive „jak psát tragédii“.

Toto normativní hledisko pak převládlo a v průběhu staletí se prosadilo jako určující. Zvláště významně se o to přičinili klasicistní teoretikové literatury, kteří odvodili i své normativní požadavky na soudobou tvorbu nejen básnickou, ale přímo i divadelní.²³ Zároveň klasicismus učlenil jednotlivé druhy a žánry této tvorby do hierarchizované pyramidální soustavy v níž některé žánry byly vydávány za „vyšší“, tak např. tragédie náboženská anebo historická, a jiné za „nižší“, např. komedie, veselohra a fraška, a položil přitom mezi jednotlivé druhy a žánry v podobě svých norem nepřekročitelné hranice. Způsob tohoto myšlení o literárních druzích a žánrech se obráží velmi zřetelně i v české poetice - v Jungmannově *Slovesnosti*, v níž jsou dramatické žánrové útvary uspořádány s respektem jejich k „významnosti“ podle klasicistní hierarchie.

Teprve koncem 19. století se v oblasti genologického výzkumu literatury zvedl významný odpor proti pojetí poetiky jako takové ustálené soustavy normotvorných pouček. Tento odpor projevil patrně jako první ruský literární vědec Alexandr Nikolajevič Veselovskij (1838-1906). Ten ve svých statích²⁴ formuloval proti normativně chápané poetice poetiku jako disciplínu zakládající se na poznání a vzájemném typologickém porovnávání literárních děl jako skutečností, jejichž povaha je určena nikoli jejich prostou existencí nepřekračující hranice jejich vlastní identity, vnitřně pevně příslušejících jen sobě samým, ale právě dějinně, jako fakt, jež představují zároveň imanentní, zároveň historický fenomén. Odmítnuv ono tradiční, v poetikách předchozích dob od časů klasicismu zavedené a i v jeho současnosti platné pojetí výkladu slovesných druhů a žánrů, vytyčil požadavek, aby se poetika vrátila zpět ke zkoumání konkrétních literárních děl, jednotlivin i celých souborů takových jednotlivin, jak tomu bylo za Aristotela, a aby je zásadně zkoumala v konkrétních historicko-společenských souvislostech. Byl přesvědčen, že právě takovýmto zkoumáním lze dospět nejen k pochopení vlastního genologického charakteru díla, ale skrze tento charakter i k pochopení směřování celkového literárního vývoje v nejširším společenském kontextu. Pro takto pojímanou poetiku pak razil jako označení pojem „poetika historická“

Připomeňme ještě, že empirickým založením svého výzkumu Veselovskij předjal pojetí poetiky jako disciplíny, které systematicky na vysoké vědecké úrovni od poloviny desátých let 20. století pracovali příslušníci tzv. ruské

²³ N. Boileau-Despréaux: *L'Art poétique*, 1674, aj.

²⁴ Souborně vyšly pod názvem *Istoričeskaja poetika* až po jeho smrti, 1940.

formální školy (R. O. Jakobson, V. B. Šklovskij, B. V. Tomaševskij, J. N. Tyňanov, V. M. Žirmunskij aj.) a které vytvořilo základy ku genologickému zkoumání literárních artefaktů pomocí analýz prvků kompozičně-tematické, stylové a jazykové výstavby, zkoumání. Z něho pak byly odvozeny i všechny zásadní metodologické postupy českého strukturalismu (Pražský lingvistický kroužek) i pozdějšího evropského neostrukturalismu (viz např. práce představitelů hnutí New-criticism J. C. Ransona, A. J. Richardse aj., francouzského strukturalismu T. Todorova, J. Kristeva, G. Schiwyho aj., polského strukturalismu a sémiologie M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, A. Okopień-Sławińskiej a I. Sławińskiej, Rusa J. M. Lotmana ad.).

* * *

Poslední tři desetiletí výzkumu české dramatické a divadelní tvorby vystupuje do popředí jako sugestivně působící výzva, určená českým teatrologům, i úsilí některých soudobých českých literárních vědců pojmenovat určité dějinné fenomény vývoje české literatury právě skrze metodologické postupy tzv. „historické poetiky“. Máme tu na mysli v tomto způsobu zaměřené práce skupiny českých literárních vědců soustředěných svého času v Ústavu pro českou a světovou literaturu Československé akademie věd okolo Vladimíra Macury a dále Daniely Hodrové, Jiřího Holého, Pavla Janouška, Václava Königsmarka, Dobravy Moldanové, Marie Mravcové, Josefa Peterky a Aleše Pohorského²⁵, Povšimněme si v souvislostech naší úvahy především spisu *Poetika meziválečné literatury*, 1947.²⁶

V této knize autoři zaměřili pozornost k literárněvědné problematice druhového a žánrového vyhranění české literatury v období tzv. „první Československé republiky“ (s přesahy do dalších údobí) – jednak proto, že dvacátá a třicátá léta 20. století představují z evolučního hlediska klíčové období české literatury, čas jejího intenzivního rozvoje. V něm docházelo k výraznému přehodnocení i charakteristických iniciačních impulzů vycházejících ještě z dobové atmosféry literárního vývoje období předchozího podržovala do velké míry i v obdobích následujících po oněch dvou desetiletích meziválečné svobody, nejen za druhé světové války, ale do jisté míry i v obnovených mírových poměrech, přinejmenším do nástupu nové totality v závěru let čtyřicátých.

Za metodologické východisko si přitom zvolili právě metodologii odvozenou ze soustavy metodologických postupů „historické poetiky“, která je v jejich podání ovšem chápána nikoliv v duchu staré „historické poetiky“ Veselovského z přelomu 19. a 20. století, nýbrž jako „otevřený projekt“ zužitkovávající před-

²⁵ Např. samostatné monografie Macurovy, vztahující se např. k emblematické problematice literární tvorby v 19. a též ve 20. století, studie Hodrové věnované průzkumu žánrových vlastností románu a studie Janouškovy a Königsmarkovy věnované zkoumání proměn speciální „poetiky“ současného dramatu a divadla (včetně např. jejich encyklopedických hesel ve *Slovníku literární teorie*).

²⁶ Tak jako jiné práce Ústavu pro českou literaturu, i tato kniha je podepsána tehdejšími vedoucími oddělení teorie Milanem Zemanem, jejím skutečným editorem je Daniela Hodrová.

chozí výzkumy českých strukturalistů, ve skutečnosti silně inspirovaný i moderními západními poetologickými teoriemi, např. i Novým kriticismem.

Autoři kladou se vši naléhavostí otázky směřující k identifikaci soudobých vývojových procesů: Co se tedy vlastně tehdy dělo v onom období v oné oblasti po té stránce? Které tendence ve vývoji literárních druhů a žánrů sledovaného období lze považovat za obecné? Které z nich se staly rozhodujícími dominantními činiteli vývoje? A které vedly do prázdna a jež další vývoj nezúročil? A řadu dalších, které tehdejší stav literatury evokuje. A snažíce se vyhledat studiem konkrétních materiálů a analýzou v nich zpřítomňovaných jevů na tyto otázky nalézt odpověď, dospívají k množství zásadních zjištění.

Zde jsou některá z nich:

Především tito autoři zjišťují, že česká literatura onoho období je co do svých druhových a žánrových vlastností formována dvěma hlavními obecnými tendencemi, které mají zásadní vliv na upravení jejích nejcharakterističtějších rysů: jsou to

1/ tendence synkretizační, trend směřující k sblížování různých, dotud více méně samostatně vystupujících literárních druhů a žánrů, eventuálně k rušení hranic mezi literaturou ostatními oblastmi umělecké práce;

2/ tendence k vytváření novotvarů, tedy trend směřující k individuálnímu vyhraňování nových druhových a žánrových typů literárního zobrazování.

Pokud jde o tendenci synkretizační, zjišťují, že onen trend se prosazuje dvojitým způsobem: jednak míšením literárních druhů a žánrů, jednak směřováním literárních druhů a žánrů s jinými uměními prostřednictvím z nich přebíraných druhových a žánrových postupů.

Působením vývojového procesu neseného zmíněnou první tendencí, docházelo především k jakýmsi „druhovým průnikům“ v rámci samé literatury. Někdejší hranice oddělující literární druhy a žánry jeden od druhého, druh od druhu, žánr od žánru, byly zcela rozkotány, a druhy a žánry, ocitnuvše se vlivem oněch vnějších faktorů v dynamicky probíhajícím vývojovém pohybu, vykazovaly tendenci přestupovat tyto bývalé hranice a integrovat se v jakýchsi druhově a žánrově smíšených originálních útvech majících punc novosti. Stíraly se hranice mezi lyrikou, epikou a dramatem, respektive mezi poezií, prózou a dramatem, ale také mezi jednotlivými těmito kategoriím podřazenými žánrovými typy. Druhy a žánry vyměňovaly si mezi sebou své příznačné modelovací postupy, v případě většiny žánrových útvarů docházelo k uplatňování modelovacích postupů smíšených, dobově příznačné modelování dělo se v nich ponejvíce všemi základními modelovacími postupy současně. Ve výsledku projevuje se to silnou lyrizací epiky a dramatu anebo epizací žánrů lyrických a dramatických, v oblasti dramatické tvorby pak vznikem dobově příznačných kategorií „poetického divadla“ (viz E. F. Burian a jeho následníci), či „epického dramatu a divadla“ (viz E. Piscator a B. Brecht).

Nezůstává však jen u tohoto typu projevů synkretizační tendence. Zmíněná tendence se v literatuře projevovala dokonce i přebíráním postupů jiných druhů

umělecké tvorby, nepracujících jako s výchozím tvárným materiálem přímo se slovem, ale např. s vizuálně prezentovaným obrazem. Dokladem toho mohou být např. tzv. „básně-obrazy“ či „obrazy-básně“, žánrový útvar nesený snahou na jedné straně o jakousi „vizualizaci poezie“ („básně-obrazy“), na druhé straně o „literarizaci“ malířství („obrazy-básně“), který za „svůj“ mohou považovat jak literatura, tak výtvarné umění, prózy a dramata využívající výstavbové techniky montáže, které nejdříve pronikají z výtvarného umění do filmu, a odtud do literatury a divadla. Dle Hodrové např. i polyperspektivismus, uplatňující se v moderním malířství, nalézá analogii v literatuře např. v technice budovat v prózách zobrazení pomocí proměnlivého hlediska, z něhož je dění představováno pomocí různých vyprávěcích subjektů, tak jako v divadle nalézá takovou analogii v utváření simultánního jevištního prostoru.

Za tohoto stavu přestává definitivně platit i rozdělení druhů a žánrů na vysoké a nízké, na umělecké a neumělecké, které zpochybnil už v 19. století romantismus. Poezie se stejně jako výtvarné umění inspiruje prvky „primitivního“, „naivního“ či „inzitního“ umění, drama své formy obrozuje pod vlivem němé filmové grotesky, cirkusu, kabaretu, revue a jarmarečních produkcí. Silně se inspiruje zvláště žurnalistikou, a to i žurnalistikou dosti pokleslého typu. Významově a tvarově odlehle oblasti se sbližují a jejich napětí v konkrétním díle se stává zdrojem specifické významové dynamiky a estetického účinku.

To všechno má podle těchto zkoumatelů v literární tvorbě samé, a to jak v současné poezii, tak v současné próze a dramatu, za následek rušení dosavadních pravidel kompozičně-tematické výstavby, vede k nastolování formy nesyžetového přístupu k fabuli, k atematickému principu spojování jednotlivých motivů např. způsobem pásma atp.

V důsledku toho, že přesouvá své těžiště od napodobování reality k formaci jejího zobrazení pomocí naznačených postupů, prosazují se do centra čtenářovy pozornosti právě i „literární momenty“ díla a obrazu reality v něm.²⁷ V té souvislosti vystupuje do popředí i problematika autorské subjektivace těchto druhů a žánrů, která – dodáváme – po předchozím „bytostném vyprázdnění“ literatury některých modernistických směrových nasazení znovu osmyslňuje dílo „bytostným“ humánním aspektem, ježto je zakotvuje více či méně zřetelně v subjektu autora (ve vztahu k dramatické tvorbě na to upozorňuje ve svých statích věnovaných její problematice zejména Janoušek).

Zároveň autoři přesvědčivě rozkrývají povahu oné výše zmíněné druhé tendence. Řada starších vývojově plně ustálených literárních žánrů, ježto přestávaly být schopny vyjadřovat nové dobové životní fenomény, v průběhu oněch vývojových procesů skoro úplně zaniká, když je zejména spisovatelé mladší generace zahrnou, jako z jejich hlediska neproduktivní.

²⁷ Viz zde zejména studii Hodrové o sebereflexivní či antiiluzivní žánrově podobě románu, v němž se v tematické rovině explicitně reflektuje také akt psaní románu a v němž se zpřítomňuje v roli autorského subjektu autor jako viditelná postava a v němž se – soustředěním čtenářovy pozornosti i pomocí obnažování kompozičně tematické konstrukce k samému aktu „vytvoření díla“ – z významuje spolu s autorem i akt vnímání čtenářské recepce díla.

Jiné z tradičních žánrů zůstávají sice nadále zachovány, ale jsou – jak autoři ukazují – transformovány do zcela jiné podoby. I v dramatické tvorbě se vedle několika renovovaných starších žánrů (epický model historické hry), objevují rovněž žánrové útvary zcela nové: v důsledku tehdy probíhajícího procesu „zdivadelňování divadla“ je žánrová soustava dramatické tvorby obohacena takovými novými útvary, jakým je např. útvar prokomponované revue (všimá si toho v knize zejména P. Janoušek). K žánrovým útvarům dramatickým se vedle přeformulovaného žánrového typu „dramatizace“ (jíž věnuje pozornost též autor) v prostoru mezi dramatickým textem a divadelní inscenací dík tomuto procesu přiřazují již tehdy i takové typy žánrů, jako je scénář nebo libreto (o tom zasloučeně, i s poukazem k divadelní praxi jeho doby, píše zejména V. Königsmark). Podobně jako se seriózní umělecké aktivity tehdy obecně posunují i do sfér tradičně pokládaných za sféru pokleslého umění (v oblasti divadelní tvorby např. kabaretní skeč), rozšiřuje se i definice druhové a žánrové „čistoty“ umělecké literární tvorby: umělá literatura v sebe pojímá i řadu žánrových útvarů např. novinových, a to i těch, které dosud byly zhusta považovány za triviální (soudnička), čímž dostává se rehabilitace např. i soudničkám Haškovým.

Zatímco výše popsany trend vede tedy na jedné straně k určitému znejistění, zrelativizování a rozvolnění genologické soustavy české literatury toho období, tedy k jeho zásadnímu otevření směrem k přítomným otázkám literatury a umění té doby, na druhé straně však působí opačným způsobem, konstitucí nových druhových a žánrových útvarů vede zároveň k ustavení nového systému, k uvedení české literatury na nové vývojové cesty i v tomto ohledu, po nichž se tato literatura bude ubírat v podstatě jako celek i právě v následujícím údobí. Nepochybně i v tomto dvojsměrném procesu získává česká literatura meziválečného údobí svou novou identitu.

Druhové a žánrové útvary pro autory spisu (viz i zásadní vyjádření D. Hodrové ve studii *Proměny žánrů v meziválečné literatuře*) představují především velmi dynamický vývojový jev. Chápu jej ponejvíce v souladu se svými vlastními konkrétními zjištěními jako historicky, sociálně, esteticky a funkčně podmíněný fenomén, vyznačující se jistými „obsahově-formálními“ rysy, jejichž prostřednictvím se v díle formuje „určitý postoj ke skutečnosti“, jenž se podle nich přítom v konkrétních dílech projevuje v podobě navýsost proměnlivé, variabilní (všechny rysy určitého žánrového útvaru nemusejí být v tom kterém díle zastoupeny v úplnosti, jiné naopak mohou nově přistupovat. V podstatě jde o pojetí, které význam pojmu „žánr“ vnímá v posunutém způsobu, vidícím v žánru charakteristický, druhově žánrový příznak díla, vlastně pouze „intenci“ navozující předpoklady k systémovému utřídění určité „množiny“ děl do jakýchsi nadindividuálních celků umožňujících pochopit hlavní tendence vývoje literatury té které doby.

Analýzami dobově typických žánrových útvarů dopracovávají se tak literární vědci nejen k závěrům týkajícím se poetiky zkoumaných děl, ale též k důležitým konstatováním vztahujícím se k poetice „autorské“, k „osobnostní“ poetice jednotlivých autorů, zvláště pak k zásadním poznatkům o poetice soudobých literárních směrů a proudů, podávajícím ucelenou výpověď o stavu české literatury onoho

období jako takové. Zároveň jejich poznatky se stávají do určité míry relevantní nejen pro určení charakteru literárního dění v onom údobí, ale i pro posuzování dění rozvíjejícího se v jiných uměleckých disciplínách tehdejšího času. V tom smyslu proto působí i jako jakýsi návod, jak zkoumat fenomény umělecké tvorby jako takové, a to fenomény spjaté s nejrůznějšími fázemi dějinného vývoje.

Evoluční procesy probíhající v českém písemnictví tohoto období nalézají v zásadě svůj protějšek ve (s nimi do velké míry kompatibilními) evolučními procesy probíhajícími rovněž v tehdejší české dramatické a divadelní tvorbě (jak jsem se i já pokusil prokázat např. ve studiích o dramatické a divadelní tvorbě české avantgardy, např. ve studiích o režisérské tvorbě E. F. Buriana, J. Honzla, J. Šmídy ad).

Bylo by velice prospěšné metodologické postupy „historické poetiky“ v celém jejich rozsahu a v celé jejich důslednosti aplikovat i při teatrologickém výzkumu dramatu a divadla. Mám zato, že by přineslo nečekaně cenná zjištění, kdybychom se pokusili pomocí právě takových metodologických postupů prozkoumat problematiku i soudobé české dramatické i divadelní tvorby. Stav, ve kterém se nyní nachází, je vlastně výsledkem obdobných vývojových procesů, které literární vědci popisují ve své pozoruhodné knize v souvislosti s předmětem svého vlastního zájmu.

