

Peňázová, Dagmar; Peňáz, Petr

Čtvero zastavení?

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 1998, vol. 47, iss. Q1, pp. 161-165

ISBN 80-210-1981-6

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114603>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Autorův výklad se uzavírá určením místa, které Hynštovi náleží ve vývoji českého divadla druhé poloviny 20. století. Podle Srby Hynštovo divadlo představovalo ve své době jednu z nejosobitějších variant tzv. politického divadla a zároveň fenomén vytvářející svého druhu spojovací článek mezi divadelními avantgardami a alternativními experimentálními scénami, které u nás působily od počátku šedesátých let. Zároveň tvoří však Hynštova tvorba z této doby, a to i z doby normalizace, také významnou paralelu těchto alternativních scén. Srbův apel, aby se na to při koncipování historického obrazu divadelního vývoje těchto let nezapomínalo, považuji za velmi správný, i když je mi líto, že autor tuto tezi nedovedl podepřít komparací s jinými takovými paralelními fenomény, která by pravděpodobně ukázala jistou pluralitu tohoto proudu a dala asi i hlouběji nahlédnout do jeho problémů.

Autorovou zásluhou však zůstává, že k vytvoření takového historického obrazu přispěl jednou spolehlivou a dobře napsanou kapitolou, a že jí poskytl přímo vzor, jak spojit strukturální analýzu tvorby jedné osobnosti s průkazným vystižením historického smyslu jejího díla ve složité době.

Adolf Scherl

ČTVERO ZASTAVENÍ?

Eva Stehlíková: *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem*. Praha, Divadelní ústav a KLP 1998, 163 s.

Docentka Masarykovy univerzity E. Stehlíková se po monografiích o antickém divadle (*Řecké divadlo klasické doby* 1991, *Římské divadlo* 1993) rozhodla vydat na půdu středověku. O její odborné přípravě k tomuto novému tématu ostatně svědčí řada drobných studií publikovaných v Divadelní revui od r. 1993. Český čtenář tak dostává do ruky publikaci, která je sice stejně stručná jako předcházející monografie o divadle klasickém, ale přesto obsažnější než dosud jediná syntetická práce z pera Svejkovského (*Vývoj středověkého divadla od jeho počátků až na rozhraní 14. a 15. století*. In: Dějiny českého divadla I, 24–80). Stejně jako v pracích předcházejících si autorka neklade cíl podat faktografický přehled a nesnaží se látku vyčerpat; nabízí spíše několik uvážlivě rozmístěných sond, úvah a analýz, které mohou především vysokoškolským studentům nabídnout cestu k chápání, možnou metodologii hodnocení. Svým filologickým východiskům je autorka věrná tím, že vychází i na půdě teatrologické především z textu a bohatě texty cituje; stejně jako v dřívějších monografiích nabízí také krátkou, pouze k ilustraci svého výkladu zaměřenou antologii (s. 129–145). Popisované vlastnosti činí z monografií E. Stehlíkové jakýsi druh vysokoškolských skript.

S humorem sobě vlastním a ve zvláštní dramatické hře se svými studenty (v níž je katarzí úspěšně složené kolokvium nebo zkouška), koncipuje autorka celou práci jako osobitý druh křížové cesty: jednotlivé kapitoly jsou označeny

jako *zastavení*. První z nich, nazvané *Fabula*, postupně probírá tři různé námětové okruhy středověkého divadla: dramata liturgická (velikonoční a vánoční hry, biblická dramata, hry ze života svatých), intelektuální („učená“) dramata (*De clericis et rustico*, *Geta*, *Aulularia*, *Babio*, *Pamphilus*) a moralizující alegorie označené jako „hry na pomezí“ (Hrotsvitha, Hildegarda, *Ludus de Antichristo*). Druhé zastavení se stejně popisným názvem *Forma* se postupně vrací k jednotlivým okruhům vymezeným během zastavení prvního a zabývá se jejich formální stavbou. Třetí zastavení, pojmenované *Praesentatio*, je podle našeho soudu nejzajímavější a nejsyntetičtější kapitola. Probírá postupně jednotlivá společenská prostředí, v nichž se lze s divadlem setkat (klášter, kostel, univerzita, dvůr) a zabývá se otázkami skladby publika a smyslu představení. Závěrečné čtvrté zastavení (*Clausula*) obsahuje dvě teoretická zamyšlení: jednak nad tím, jaký je obsah středověkých pojmů *spectaculum* a *theatrum*, a dále, zda pod tyto pojmy mohl středověký divák zahrnovat i dramatické výstupy, jež byly součástí křesťanské liturgie. Závěrečné tabulkové přehledy (synopse evangelijních předloh tropu *Quem quaeritis*, stavba jednotlivých verzí *Ludus paschalis*, chronologický přehled citovaných středověkých her) jsou velmi praktickou přílohou.

Autorka je upřímná; není v její povaze, aby na položené otázky dávala odpovědi jednoznačné, a tím nevěrohodné pro každého, kdo ví, jak složitá bývá skutečnost. Titulní otázka *A co když je to divadlo?* není formulována jen se snahou o neotřelost titulu — ta otázka odráží velmi přesně autorčin styl, duchovní svět, v němž se pohybuje: klade si otázky a pomáhá čtenáři pochopit, že čím víc je jich kladeno, tím méně samozřejmá bývá odpověď. Není proto jednoduché tento text číst, přestože je stručný, a nelze si slibovat, že četba skončí pocitem, že čtenář ví, zda je to divadlo.

Není v našich silách hodnotit práci teatrologicky a bude snad ve shodě s postupem autorky samotné, nabídne-li se čtenáři pouze několik zamyšlení. Jednou z otázek je, proč je v publikaci, která se snaží připomenout, jak hluboce postupovala potřeba dramatu celým středověkým duchovním životem, věnováno poměrně málo prostoru zábavě lidové, oné *mimési*, jejímž cílem je prostě pobavit, nikoli poučit nebo vést k zamyšlení. Starší práce M. Bertholdové (*Weltgeschichte des Theaters*, Stuttgart 1968) věnuje tomuto typu divadla samostatnou kapitolu s bohatou obrazovou dokumentací. I monografie E. Stehlíkové, jakkoliv pojatá mnohem filologičtěji než práce Bertholdové, se trvale snaží domýšlet také dramatických jevů textově nedoložených: pátrá po prezentačních záměrech dochovaných textových zlomků, na mnoha místech se argumentuje zmínkami o osobách označovaných *mimi*, *saltatores*, *histriones*, *ioculatores*, z přehledu na s. 112n. je zřejmé, že umělecká produkce těchto osob působila vůčihledné potěšení nejenom publiku na tržištích a aristokratickým dvorům, nýbrž také klerikům a biskupům, kteří je nechávali vystupovat na církevní půdě. Přesto jsou zmínky o takové produkci jen příležitostné a kniha neobsahuje ucelenou pasáž, která by nabídla odpověď na otázku, co vlastně za těmito dobovými zmínkami stojí: jaké byly ustálené formy této produkce nebo dokonce její fabule. Ve třetím zastavení (*Praesentatio*) bychom tedy — symbolicky řečeno — čekali oddíl o náměstí.

Druhá otázka člověka napadá nad zvláštní směsí nekonvenční otevřenosti s celkem konvenčním hodnocením dramatické produkce náboženské. Na mnoha místech jsou podle našeho názoru s nečekaně malou skepsí přijímány předpoklady téměř patristické dikce: že středověký člověk (a tím spíše klerik) byl křesťansky zbožný, že zaujetí, k němuž u náboženských her dochází, je náboženské povahy, že mešní obřad není dramatem lidským, nýbrž že jeho jediným divákem je Bůh (jak soudil Augustinus), že tématem náboženských her jako je *Ludus de Antichristo* je „všemohoucnost Boha, jemuž je podřizována lidská křehkost neschopná zvítězit nad ďáblem bez jeho pomoci“ (citace Wrightovy práce uváděná na s. 50). Zdá se spíš pravděpodobné, že ve středověku ještě více než v jiných obdobích evropských dějin je třeba činit rozdíl mezi tím, co je deklarováno a co je prožito, co být má a co je. Myšlenková a formální loajalita vůči církvi neznamena ještě pocitové ztotožnění s pronášenými tezemi. Mešní obřad, formálně koncipovaný a veřejně vždy hodnocený jako drama k oslavě Boží, může být a bývá pro kněze i věřící nudný stereotyp, v němž je každé zpestření pro lidské oko vítáno, i když musí být kritizováno. Je to nepochybné divadlo (snad není ani nutné klást nad touto skutečností otazník), jehož kulisy, kostýmy, gesta i scénář se zpěvy upoutávají — jako všechno smyslové — pochopitelně především pozornost lidí. Otočení jeviště, k němuž došlo roku 1965 obrácením katolických kněží směrem k věřícím, tuto dlouho nepřiznávanou, ale evidentní skutečnost koneckonců potvrzuje.

Není tu zmínka o tom, že například *Ludus de Antichristo* tak, jak je v knize popsán, ilustruje především bizarní dobovou mentalitu, agresivní a přítom vlastně únavný svět prestižních a mocenských konfliktů, který je očividně chápán jako natolik samozřejmý, že je používán k tomu, aby znázorňoval střety duchovní. Vzbuzuje pochyby, že by poněkud těžkopádná náboženská alegorie, která za válečnickou fabulí stojí, byla skutečně tím, co upoutávalo hlavní pozornost středověkého diváka (i když by to zřejmě byl ochoten tvrdit). V případě dnešního diváka nebo čtenáře se zdá sekundárnost náboženské stránky takového díla téměř jistá. Tento rozpor mezi velkolepostí teoretického duchovního záměru (ne vždy ovšem pro moderního čtenáře morálně přijatelného) a bídou věcné duchovní skutečnosti (někdy velmi nápadnou) E. Stehlíková ve své práci zdvořile obchází. Čtenář není varován, že velkou část oné středověké kulturní produkce lze jen těžko číst, neboť ani pečlivě vybrané dramatické ukázky nemají často z hlediska moderního čtenáře sílu, aby upoutaly pozornost na dobu potřebnou třeba jen k přečtení. Bylo by proto lákavé položit otázku, zda pro autorku je četba textů, jež rozebírá a komentuje, skutečně takovým dobrodružstvím, jak se z jejích slov zdá.

Hned ve vstupní pasáži autorka se zaujetím popisuje dramatickou stavbu, jakou má v rukopise *The Book of Cerne* z 9. století apokryfní text *Descensus Christi ad inferos*. Zamýšlí se nad tím, zda taková stavba textu nesevědí o dramatizačním záměru („vyvolává představu vědomého odlišení narativního uvození určeného vypravěčovi od textu určeného chóru“, s. 13). Ukázka následující na s. 14 však obsahuje text, jehož dramatická stavba je méně výrazná než stavba kteréhokoliv apokryfu v tradiční verzi dostupné ve vydání Tischendorfově. Text

stavěný jako dialog s lakonickým a scénáristicky typizovaným označováním jednajících postav (Ježíš řekl..., na to Josef řekl..., a Ježíš řekl...) je v případě apokryfů téměř žánrová charakteristika; citovaná verze *Descensus* ji spíše oslabuje, než aby upoutávala pozornost.

Podobně dále na s. 18 cituje autorka elementární verzi tropu *Quem quaeritis* ze St. Gallen z 10. století a mluví o „jeho emocionálním a dramatickém potenciálu“, Celý text zní: *Quem quaeritis in sepulchro, o chisticolae? Iesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae. Non est hic, surrexit, sicut dixerat, ite, nuntiate, quia surrexit de sepulchro (Koho hledáte v hrobě, ó křesťanky? Ježíše Nazaretského ukřižovaného, ó nebešťané. Není tady, vstal z mrtvých, jak byl řekl. Jděte, zvěstujte, že vstal z hrobu.)*. Při této prostotě není snadné dramatický potenciál ocenit. Evangelijní text ve své kanonické verzi (např. Mt 28, 2–8) je ve srovnání s tímto tropem nesrovnatelně dramatictější. Obsahuje vstupní scénické efekty ohlašující předem kritický okamžik (*ecce terrae motus factus est..., angelus descendit..., aspectus eius sicut fulgur..., prae timore facti sunt velut mortui...*). Sám rozhovor je sice v kanonické verzi podán monologicky (*Respondens dixit mulieribus: Nolite timere vos. Scio enim, quod Iesum, qui crucifixus est, quaeritis. Non est hic...*), ale už s poznámkami komentujícími dialog (*respondens..., scio, quod...*). Dramatizační zvláštnost tropu ze St. Gallen spočívá vlastně ve zjednodušení textu: přenesení repliky, kterou matoušovská verze hravě koncipuje jako odpověď, jíž si anděl sám odpoví místo vystrašených žen, přímo do úst těchto žen. Vznikající dialog je spíše formální než dramaticky emotivní.

Rovněž učená komedie *Geta*, jejíž ukázka je komentována slovy: „vtipná parodie na logické disputace, je završena víc než humorně“ (s. 35), zapůsobí komicky jen na skutečného znalce věci, který ocení rozdíl mezi tímto textem a řadou jiných, ještě mnohem méně komických.

Se zmíněnou překvapivou směsicí neotřelosti a konvence souvisí zvláštní jazyk, v němž autorka nabízí čtenáři překlady latinských pasáží. Jde o stylisticky ne zcela jasný kompromis mezi tradičním patetickým archaismem ustálených biblických překladů a snahou o modernizaci. Výsledkem tohoto kompromisu je mnohem méně patosu, než kolik jej (často ovšem neprávem) moderní čtenář cítí ve starobylém jazyce Kralických, a zato srovnatelná míra neživotné těžkopádnosti:

Sestry:

Kdo nám odvalí ode dveří kámen, který, jak vidíme, kryje svatý hrob?

K nim andělé:

Koho hledáte, ó chvějící se ženy, plačící na tomto hrobě?

Sestry:

Hledáme Ježíše Nazaretského, který byl ukřižován.

Andělé sedící na náhrobku:

Není tu ten, kterého hledáte, ale rychle jděte a zvěstujte jeho učedníkům a Petrovi, že Ježíš vstal z mrtvých.

A ještě sedící:

Pojďte a vizte místo, kde byl položen Pán, aleluja, aleluja.

Potom sestry přicházející k hrobu ať zpívají:

Ke hrobu jsme přišly lkající. uviděli (!) jsme anděla Páně, který tu seděl a říkal, že Ježíš vstal z mrtvých... (Svatojirské officium, str. 17)

Volba stylistické roviny je pro překladatele náboženských textů vždy nesnadná, ale kombinace strnulosti překladu s nápadnou obsahovou, syntaktickou a stylistickou jednoduchostí středověkých textů založených na evangelijních citátech působí nezaslouženě komicky. Čtenář závislý na českém znění musí být touto komickou tíhou poněkud zmaten, tím spíš že vlastní výklad E. Stehlíkové je naopak podáván jazykem, který svou intelektuálností a promyšlenou stavbou stojí vysoko nad citovanými ukázkami.

Eva Stehlíková je tedy autorka rafinovaná a náročná. Stručností textu a množstvím podané látky láká ty, kdo se středověkým divadlem zkušenosti nemají a chtějí je získat. Na druhé straně mnoho ponechává k domýšlení, a přitom řadu dalších otázek ani neotvírá, přestože o nich nepochybně ví. Nutí tak čtenáře, aby se obojímu na jejím textu učil: pochybovat i hledat odpovědi. Je moudré nutit vysokoškolské studenty k takové práci.

Dagmar Peňázová
Petr Peňáz

K DĚJINÁM SLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE

Václav Macek — Jelena Paštéková: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin, Osveta 1997, 635 s.

Slovenská filmová historiografie vyniká po roce 1989 mimořádnou činorodostí a v řadě výzkumných a edičních projektů systematicky a v širokém záběru mapuje dějiny tamní kinematografie. Toto úsilí se nejdříve naplňovalo v dlhších analýzách a monografiích: publikovány byly práce zaměřené na určité vývojové období (starší práce Petra Mihálika *Vznik slovenskej národnej kinematografie* [knižně 1994]; sborníky *Slovenský hraný film 1946–1969* [1992], *Slovenský hraný film 1970–1990* [1993], *K dejinám slovenskej kinematografie* [1996]), na jednotlivé filmové druhy (Václav Macek: *K dejinám slovenskej dokumentárnej tvorby* [1992], Rudolf Urc, Marian Veselý: *Slovenský animovaný film* [1994]) či na významné tvůrčí osobnosti (*Elo Havetta* [ed. Václav Macek, 1990], Václav Macek: *Dušan Hanák* [1996]) aj. Tím byly vytvořeny materiálové, poznatkové i metodologické předpoklady pro vznik komplexní syntézy *Dejin slovenskej kinematografie* (1997), kterou byl celý tento proces v rekordně krátké době završen. Pozoruhodné přitom je, že obsáhla (527 stran textu, přes 100 stran příloh) a reprezentativně vypravená publikace je dílem „pouhých“ dvou autorů, Václava Macka a Jeleny Paštékové, byť některé dílčí kapitoly napsali další spolupracovníci. (Václav Macek, nar. 1952, je vedoucím katedry filmové vědy na Filmové a televizní fakultě VŠMU, Jelena Paštéková, nar. 1951, pracuje v Ústavu slovenské literatury SAV a přednáší na Filmové a televizní fakultě VŠMU.)