

Osolsobě, Ivo

Žánr: produkce, recepce, proces poznání

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1980, vol. 29, iss. D27, pp. [25]-32

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108748>

Access Date: 18. 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.

IVO OSOLSOBĚ

ŽÁNŘ: PRODUKCE, RECEPCE, PROCES POZNÁNÍ

Domnívám se, že celou složitou problematiku literárních či divadelních žánrů — a snad i uměleckých žánrů vůbec — můžeme velmi výhodně rozdělit do čtyř okruhů, dvou ontologických (obecná a speciální ontologie žánru) a dvou gnoseologických (obecná a speciální gnoseologie).

První okruh otázek se týká produkce. Žánr nepochybně vzniká produkováním, a tak obecné zákonitosti produkce mohou být pohodlným východiskem. Podobně jako v jiných oblastech lidského (ale v podstatě už přírodního) produkování produkce je tu cyklický proces a je zároveň reprodukcí (v ekonomickém smyslu slova „reprodukce“): žánr je hromadná entita podobně jako každý jiný lidský produkt i jako každý jiný jazykový či znakový prvek, jako každé jiné *token* určitého *type* a koneckonců i jako každá jiná živá či neživá přírodnina určitého „přirozeného“ či „relevantního druhu.¹ Existují zde nepochybně jisté společné nepřilíš probádané ontologické či „kosmogonické“ zákonitosti, a takovéto společné zákonitosti je nejen možno, ale i užitečno, ba nutno společně poznávat a formulovat. Některé velmi pozoruhodné pojmové nástroje zde nabízí kupříkladu obecná ekologie — myslím termíny jako je *anpassung*, „napasování“ nově vzniklého jsoucna do „připravené“ mezery mezi ostatními jsoucnými, do existující „niky“, což vše by se dalo formulovat ještě obecněji, snad v termínech jakési dynamické komplementarity a z toho plynoucí obecné morfologie a genologie.² Vynikající materiál pro filozofické zobecnění (zatím naprosto nevyužitý) skýtá i moderní průmyslová sériová výroba jako jediná oblast hromadných entit plně přístupná našemu poznání.³

Zatímco první okruh otázek (obecná ontologie hromadných entit) nás vedl svou univerzálností kamsi ke kosmogonii, druhý okruh otázek, otázek speciální, genologické ontologie, nás vede k teorii komunikace (přesněji: lidské

¹ Nelson Goodman, *Words, Works, Worlds*, Erkenntnis 9, 1975, 57—73; též, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.

² Úplně amatérsky jsem se o takovou „genologii“ pokusil v „successologickém“ exkursu v třetí části knihy *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha 1974.

³ Tamtéž.

komunikace). Cílem a smyslem lidské komunikace je recepce, a tak druhý okruh otázek se týká recepce; případně produkce pro recepci. Zatímco v oblasti obecné ontologie platí, že hromadná entita vzniká obzvláště úspěšným přežitím, při němž se z idiosynkratické anomálie stává kategorický imperativ (tj. při němž se osvědčí jako obecně přijatelné řešení), hromadná entita v oblasti lidské komunikace, tedy komunikační žánr, vzniká úspěšnou komunikací (včetně komunikace sebe samého, což ovšem spadá už do třetího okruhu otázek).⁴ Úspěch lokálních frašek o venkovanech nebo o trhovcích a trhovkyních s rybami vedl před dvěma sty lety v Paříži k vzniku celého žánru *campagnard*, jakož i žánru *poissard*, stejně jako úspěch seriálů s rodinnou tematikou vedl — o dvě stě let později — snad ve všech televizích světa ke vzniku žánru rodinného seriálu. A úspěch vypravování o upírech — abych se dotkl jednoho klasického Wollmanova tématu — vedl kdysi k vzniku žánru vampyrické pověsti a dnes málem k její renesanci v klasických i moderních narativních médiích.⁵

Pak je tu třetí okruh problémů, který lze opsat heslem žánr jako předmět poznání. Patří sem samozřejmě otázky metodologie zkoumání žánrů, otázky klasifikace žánrů a taxonomie umění. Neklasifikuje však a nepoznává jen badatel, žánry rozpoznává a typologizuje každý, kdo s nimi přichází do styku, každý jejich pravidelný příjemce. Už docela malé dítě ví, co je pohádka, a co vůbec není pohádka. V obou případech — ať už je příjemcem dítě nebo badatel — tu probíhá proces, kterému se v obecné teorii rozpoznávání druhů říká projekce, proces spojený s otázkou projektability určitých predikátů⁶; i zde je rozpoznávání žánrů jako hromadných entit součástí problematiky, kterou lze vymezit daleko širě.

Konečně je tu čtvrtý, domnívám se nejspeciﬁčtější okruh otázek literárních a snad i obecně uměleckých žánrů, okruh zahrnující vše, co se týká žánru nikoli jako předmětu, nýbrž jako nástroje poznání. Zdá se mi, že je to právě toto hledisko, na které profesor Wollman kladl důraz, když nás uváděl do problematiky uměleckých druhů nebo když nám přibližoval Ingardenův pojem „vrstvy schematizovaných aspektů“. Wollmanův přístup k problematice žánrů vycházel nepochybně především z toho, co je společné všem konzumentům či příjemcům, k nimž patřil tak jako každý jiný příjemce. Znal však žánry i jako tvůrce, jako producent, jako aktivní činitel jejich „kosmogonie“ i jako původce („sender“) někdy úspěšné, někdy méně úspěšné „literární komunikace“. A znal je samozřejmě jako nesmírně erudovaný badatel.⁷ Kladl však důraz na jejich funkci nástrojů poznání, poznání tvůrce a příjemce, autora i konzumentova. Zdůrazňoval — v souhlasu s gestaltisty —, jak hluboce naše žánrové (tvarové, obrazové v ruském významu slova „obraz“) vidění ovlivňuje naše poznávání světa, a s oblibou to dokládal tím, jak různé vidí jednu a tutéž událost básník lyrický a básník dramatický.

⁴ Tamtéž, kapitola o successologii a anglické resumé.

⁵ Frank Wollman, *Vampyrické pověsti v oblasti středoevropské*, NVČ 1920—1925.

⁶ Nelson Goodman, *Fact, Fiction and Forecast*, Indianapolis 1955; též, *Languages of Art*; Williard Van Orman Quine, *Natural Kinds*, in: *Essays in Honor of Carl G. Hempel*, Synthese Library, Dordrecht 1969.

⁷ Ivo Osolobě, *Danost tvarově intencionální aneb wollmanovské opáčko*, Program, měsíčník Státního divadla v Brně, květen 1968, 14—15.

Dovolil bych si — jakoby v diskusi k tomuto bodu Wollmanových výkladů — uvést dva příklady ze své vlastní zájmové oblasti, z oblasti hudebního divadla. Když vyšla Čapkova *Válka s mloky*, prohlásil o ní ve své recenzi František Götze, že to není román, ale revue, protože se ve své sýzotové výstavbě řídí přesně těmi principy, jimiž se řídí výstavba scénické revue, nejvolnějšího scénického žánru vůbec, žánru připouštějícího libovolné vsuvky a odbočky, intermezza a vložky, imitace, extempore a parodie, pokud jen mohou obohatit celkový obraz. Koneckonců nebyla by to první Čapkova revue — už *Že života hmyzu* byla vlastně revue — a tak *Válka s mloky* je jen románová aplikace téhož revuálního principu. Potud František Götze a první příklad. Druhý příklad jsou paměti Ludovica Halévyho *Notes et souvenirs*,⁸ paměti, které jsou — při vši vážnosti svého námětu a zpracování — principem své výstavby vlastně operetní či zpěvoherní libreto. Ludovic Halévy, libretista, přesněji řečeno spolilibretista (většinu libret psal s Henri Meilhacem) Offenbachův, Bizetův, Massenetův aj., je díky svým libretům vlastně stále jeden z nejhranějších autorů současného jeviště; ostatně kromě libret žije i adaptace jeho činohry (mj. i *Veselá vdova* a *Netopýr* mají libreta podle Meilhacových a Halévyho veseloher), a dokonce i Hammersteinova černošská *Carmen Jones* těží vlastně z jeho předlohy. Halévy byl autor neobyčejně kultivovaný a dokonale ovládal libretistické řemeslo. A právě tato okolnost mne přivedla k četbě jeho paměti: domníval jsem se, že se v nich dovím některá jeho výrobní tajemství. Nedověděl jsem se: jeho paměti se totiž vůbec netýkají operety, ale jsou to deníkové záznamy z let 1871 a 1872, z doby těsně před pádem a těsně po pádu pařížské Komuny, záznamy vážné, tragické, bolestné. Jenže mezi těmi všemi záznamy, útržky rozhovorů, popisy lidí, předmětů, situací i osudů jsou některé popisy, kterým by Halévy — kdyby to všechno byl psal pro divadlo — určitě dal podobu zpěvních čísel. Popisují situace jakoby stvořené pro zhudebnění, pro zpěv, pro konfrontaci stanovisek, situace s opakováním a s „refrény“, situace buď zřetelně symetrické, nebo jasně komplementární, prostě ryzi zpěvní čísla, jen je zapsat. Referoval jsem o tom podrobně — ještě pln úžasu z tohoto neobvyklého čtenářského zážitku — v květnovém čísle divadelního měsíčníku Program⁹ a velice jsem při psaní myslel na to, co nám profesor Wollman kdysi říkával. Halévyho paměti jsou prostě jen další doklad žánrového vidění skutečnosti, a zůstává jen otázkou, co bylo dřív, zda slepice nebo vejce: psal Halévy svoje „skvěle napadnutá“ zpěvní čísla tak dobře proto, že je všechna před tím uviděl a uslyšel v životě, anebo je dokázal uvidět a uslyšet v životě právě proto, že o nich a „jimi“ psal ve svých libretech? A tak se mi zdá, že Wollmanova lekce o schematizovaných aspektech je v plném souladu s Marxovým postřehem, že smysly jsou nejen orgánem vnímání uměleckých děl, ale i jejich produktem, a že „vytváření pěti smyslů je prací celých dosavadních dějin světa“. Dějiny neskončily, a tak žánry jsou jen součástí započatého a pokračujícího díla, směřujícího k tomu, „aby se jednak smysl člověka stal lidským, jednak aby se vytvořil příslušný lidský smysl pro vnímání celého bohatství lidské bytosti a přírody“.¹⁰

Čtyři okruhy otázek rozlišitelných v problematice literárních a uměleckých žánrů (a zřejmě i komunikačních žánrů vůbec) jsou ovšem vzájemně propojeny tak, že jeden do druhého přechází. Obecná ontologie žánrů přechází do speciální ontologie žánrů jako komunikačních forem, jako materiálních forem vědomí a poznání těchto forem nutně přechází (a vztahuje se) i na poznání poznání těmito formami umožňovaného. Jinými slovy řečeno, od *bytí* k *bytí vědomí* a odtud k *vědomí* a *vědomí vědomí* vede spojitá linie vzestupné spirály.¹¹

Jestliže se v teorii a v synchronní (či lépe řečeno panchronní) abstrakci ještě jakžtakž daří ony čtyři okruhy rozlišit a oddělit, v diachronii je vše pro-

⁸ Ludovic Halévy, *Notes et souvenirs 1871—1872*, Paris 1889.

⁹ Ivo Osolobě, *Život jeviště a jeviště života — Záznamy a vzpomínky Offenbachova libretisty*, Program, měsíčník Státního divadla v Brně 44, 1977—1978, 361—366.

¹⁰ Karel Marx — Bedřich Engels, *O umění a literatuře*, Praha 1951, 41—43. (Citát z Ekonomicko-filozofických rukopisů; podtrženo autorem.) K těžké myšlence dochází i Goodman — viz pozn. 1.

¹¹ Viz Quineův princip „sémantického vzestupu“ — Willard Van Orman Quine, *Words and Objects*, Cambridge, Mass. 1960.

mícháno, víc: neoddělitelně spjato ve vzájemné interakci. Samozřejmě, je možno sestrotit teoretický model deduktivní cestou i zde a uvažovat o žánru jako o možné složité kombinaci prvků, a tedy o „potencialitě jevů žánrových“ a o „možnostech, které čekají“,¹² ovšem to, co je na žánru nejzajímavější, je vždycky uskutečňování těchto možností v daných historických podmínkách, které se nám daří vyličít (nebo — pokud v nich vězíme — pochopit) tím lépe, čím více (a „hlouběji“) chápeme souvztažnost a spolupůsobení („dialektiku“) jednotlivých činitelů, které jsme v teoretické abstrakci dokázali rozlišit. Vše se nám pak promítá „dolů“, do osudů žánru a do jeho bytí. Přitom diachronie žánru je pozoruhodná už tím, že (u živých žánrů) rozsah, extenze daného žánru (přesněji: pojmu daného žánru) se nám neustále mění, že je to extenze do přítomnosti a do budoucnosti otevřená, a že i obsah podléhá poznenáhle proměně. Přičemž název žánru, tato minimální, mezní forma žánrového uvědomování, rozlišování a žánrového vědomí, může dělat kariéru zcela nezávisle na osudech a kariéře žánru samého.¹³ Je to pochopitelné: název je nejen mezní, „bodové“ vědomí žánru, ale i — sám o sobě — mezní, „bodový“ literární žánr, miniaturní dílko, a akt pojmenování je nejen akt poznávací, ale i umělecký. A nejen žánry, i jména mají své osudy. *Vaudeville* znamená v 17. století ještě populární píseň, začátkem 18. století už novou píseň na známou, populární melodii, koncem století už veselohru s takovými písněmi, a o sto let později už jen veselohru, někdy s písněmi, někdy i bez nich; totéž znamená *vaudeville* u Čechova, zatímco v téže době se v New Yorku použije slova „*vaudeville*“ k označení veseloherně estrádního divadla rozmanitosti (dosavadní variety show) a od té doby znamená *vaudeville* v Americe přesně tohle. Naproti tomu slovo *ballad* označuje začátkem 18. století v Anglii jarmareční písničku (tedy něco velmi podobného jako soudobé francouzské slovo „*vaudeville*“). O sto let později označuje už balada něco velmi podobného tomu, čemu se i u nás v téže době (dejme tomu za romantismu) říká balada. O dalších sto let později je *ballad* v terminologii pop-music termín pro čistě lyrickou milostnou píseň, to, čemu říkáme „*sladák*“. Je zajímavé, že naopak na Východě, v Rusku, udělal přesně symetrickou kariéru žánrový termín ro-

¹² Takovou axiomatickou teorii žánru vybuodoval — přes všechno ujišťování o empiričnosti svého přístupu — Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění*, (Praha 1931). V jeho stopách jsem se pokusil podobně vybudovat estetiku zábavněhudebního divadla v knize *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (Praha 1974). Narážky na Viléma Mathesia („potencialita“, „možnosti“) nejsou v této souvislosti snad tak docela nepřipadné; právě Mathesius byl inspirátorem a editorem Zichova spisu.

¹³ Naprostá nezávislost je přece jen vázána jednou negativní podmínkou: nesmí existovat spojený žánr a jeho název. Není-li žádné spojení — což je případ přenesení názvu do jiného jazyka, kde žánr ani název neexistuje —, nic nebrání naprosté nezávislosti. Existuje-li však spojení, je třeba čekat, až čas toto spojení uvolní a vytvoří „niku“ pro novou kariéru názvu. *Opéra comique* znamenala do poloviny 18. století žánr s „*vaudevilly*“, tj. s písněmi na nepůvodní hudbu; když se začaly tyto opery s původní hudbou, nebylo možno je označit termínem *opéra comique*, dokud nebyl starý význam termínu zapomenut, tj. dokud starý žánr s nepůvodní hudbou nevyměřel: do té doby se těmto operám s původní hudbou muselo říkat *comédie à ariettes*. — Jiný příklad: dnes už nikdo v živé řeči neřekne *zpěvohra*, tak jak tomu bylo ještě za časů Smetanových a Hostinského; zaháljejícího názvu se tudíž zmocnilo zábavněhudební divadlo, které má zející „niku“ pro souborný název žánru, a ne a ne ji vhodně vyplnit. Třetí příklad z téže oblasti: Gilbert a Sullivan mohli jen proto označit svoje opery podtitulkem *comic opera*, že ani žánr ani termín tohoto druhu ve viktoriánské Anglii neexistoval.

mance (romans), za romantismu (nebo u Nerudy) zhusta používaný takřka synonymně s označením *balada*, ale v hudebním světě (a v salónech) znamenající už tehdy sladce lyrickou píseň. Konečně třetí příklad je termín *fraška*, v češtině znamenající totéž co v němčině *posse* a ve franštině — koncem 19. století! — *vaudeville*, zatímco v polštině *fraszka* (samozřejmě v jiné době) znamená žertovnou báseň.

Rád bych uzavřel svůj příspěvek genologickou chválou žánru, jímž se po léta zabývám a na který jsem se — díky pochopení profesora Wollmana — specializoval už ve své disertační práci.¹⁴ Je to žánr z hlediska genologického zkoumání velice vděčný, a chtěl bych tedy naznačit, v čem se jeho vděčnost projevuje: v paradoxní „přehledné složitosti“, tj. v složitosti, která — byť se nejdříve zdála nepřehlednou a neprůhlednou — vede při troše úsilí k nalezení velmi prostých principů touto složitostí vládnoucích. Jinými slovy řečeno, je to vděčnost tématu nabízejícího zajímavé objevy na poli dosud velmi málo probádaném. Připomeťme-li k tomu skutečnost, že je to „území nikoho“, hraniční, mezní oblast (dokonce mnohonásobně mezní: hranice literární, hudební a divadelní vědy, hranice mezi uměním a kýčem, hranice — či společné území? — činohry, opery a baletu), tušíme aspoň trochu metodologické i meritorní obtíže (ale také radosti) tématu *opereta*.

Hned první komplikace jsou s definováním, především s tím, jak definovat dostatečně úzce, aby uvnitř zůstaly jediné operety a vně definované oblasti zůstaly ostatní blízké žánry, třeba *opéra comique*, *singspiel*, „konverzační opera“, muzikál, *fraška* se zpěvy atd. Protože se ukáže nemožnost stručně a jasně intenzionální definice, spokojíme se s definičně průhledným názvem (přesněji: popisným názvem) „*divadlo, které mluví, zpívá a tančí*“ a jeho jednotlivé odrůdy se pokusíme definovat extenzionálně, tj. vymezit je historicky.¹⁵

Historické ohrazení přináší další problém. Za své dvou či třítisícileté historie divadlo vlastně zpívalo a tančilo neustále. Jak tedy zabránit pleonastickému chápání termínu „divadlo, které mluví, zpívá a tančí“? Nepochybně tak, že si povšimneme nejdříve oněch forem divadla, které — na rozdíl od praxe vládnoucí po celá tisíciletí — sice mluví, ale nezpívají a netančí, nebo zpívají, ale nemluví, nebo tančí, aniž mluví a zpívají. Teprve na pozadí těchto forem tabuizujících tu zpěv a tanec, tu mluvu, tu zase mluvu i zpěv, tedy teprve na pozadí vzniku a zakořenění tzv. „čistých žánrů“ činohry, opery a baletu možno rozpoznat další, „nečistý“ žánr, v němž žádná tabu čistých žánrů neplatí a který všechna tato tabu aktivně porušuje, žánru, který si v užívání divadelních kódů („kód činohry“, „kód zpívaného divadla“, „kód tanečního divadla“) nestaví žádné zábrany.

Máme tu tedy co dělat s „estetikou bohatství“¹⁶ — a to je opět zcela nová situace. Snad všechny dosavadní estetiky divadla, a v jistém smyslu všechny

¹⁴ Ivo Osolsobě, *K základním otázkám historie a teorie operetního žánru*, Brno 1952 (rukopis).

¹⁵ Týž, *Der Vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft*, in: *Otázky divadla a filmu II*, Brno 1971, 11—44; týž, *Muzikál je když ...*, Praha 1967.

¹⁶ Pojmy „estetika bohatství“ a „estetika objevů“ se pokouším vylíknout specifičností „divadla, které mluví, zpívá a tančí“ ve své práci *Estetika zábavněhudebního divadla*, in: *Teória dramatických umení* (red. Rudolf Mrlián), Bratislava 1979.

estetiky vůbec, byly estetiky chudoby, byly to estetiky přísných zábran a omezení. Bohatství a jeho estetika má ovšem svoje úskalí — především úskalí morální: bohatstvím se dají zalepit oči a vnějším bohatstvím se dá zastřít vnitřní chudoba. To jsou svody, jimž není těžké podlehnout, a náš bohatý žánr na své bohatství nejednou hřešil a nejednou na to doplatil. Bohatství a jeho estetika má ovšem svoje úskalí i pro badatele (a badatelem, poznávajícím vlastní žánr, je i každý jeho žánr reflektující pracovník): bohatství je nepřehledné a hlavně neprůhledné: je těžké přes ně proniknout pod povrch věci a nezůstat oslněn zcela na povrchu. To je úskalí, na kterém se snadno ztroskotá —, a z toho plynou další potíže: nelze-li vybudovat estetiku „divadla, které mluví, zpívá a tančí“, je nutno aplikovat estetiku vypůjčenou odjinud, estetiku činohry, opery a baletu. Estetika odjinud přináší však i ideologii odjinud, ideologii čistých žánrů, ne právě přátelskou k „nečistému“ a navíc „bohatému“! I tyto pokusy však ztroskotají, a tak se mořeplavci i objevitelé těmto místům vyhýbají: nejsou tu sice lvi, ale mořské obludy, víry a úskalí — a to vše jako důsledek určitých vlastností samého žánru. Což není právě to skvělé téma pro genologická bádání?

Nedostatek hlubšího žánrového seberefektování, absence silnější a důvtipnější žánrové ideologie (ta, co existuje, zmůže se leda na věčně vychvalování bohatství žánru) má za důsledek oslabení historického povědomí. To samo o sobě nemusí být vždycky jen na škodu: přílišný historismus může mít i negativní důsledky v tom, že tabuizuje nebo také petrifikuje, co tu už bylo. Oslabení historického povědomí a neznalost vlastní historie vede ovšem k upadání do starých chyb vinou neznalosti starých omylů. Slabé a mělké historické povědomí vede pak k udržování starých pověr a mýtů a k neschopnosti proniknout za tradiční vidění hranic žánru. V případě „divadla, které mluví, zpívá a tančí“ to znamená, že historické povědomí není schopno proniknout za hranice dané žánrovým označením („muzikál“, „opereta“, „opéra comique“) a objevit pod různými názvy tutéž věc, totiž žánr ovládaný týmiž základními principy.¹⁷

Naproti tomu snaha po extenzionálním vymezení „divadla, které mluví, zpívá a tančí“ vede k hlubšímu pochopení podstaty žánru. Především se skutečně potvrdí identita základních žánrových principů, zároveň se však ukáže vývojová diskontinuita. Žánr „divadla, které mluví, zpívá a tančí“, vzniklý a odlišený na pozadí už existujících žánrů „čistých“, vzniká a rozvíjí se v historii divadla celkem tříkrát: poprvé jako *opéra comique* (a její anglická a německá odrůda, ballad opera a singspiel), podruhé jako *opereta*, a potřetí jako *muzikál*, přičemž vždy nový žánr — stylově příkře odlišný od starého — zaujme „niku“, kterou předtím „starý“ žánr vyklidil.¹⁸ A protože historické žánrové povědomí je slabé a stylové citění naopak silné, opakují se v historickém vývoji muzikálu některé vývojové procesy, které se předtím vyskytovaly ve vývoji operety a které se poprvé objevily ve vývoji opery comique. Všechny tři žánry (či vývojové nebo stylové formy) například začínaly jako veselohry (ten výlučně veselý charakter zůstal opěře comique už nadosmrti

¹⁷ Srov. Ivo Osolsobě, *Der Vierte Strom* [...], 13 (kapitola *Die Identität*), a *Muzikál je když ...* (kapitola *Muzikál mimo muzikál*).

¹⁸ Ivo Osolsobě, *Der Vierte Strom* [...], 24–25; srov. dále diagram v disertační práci *K základním otázkám* [...] — viz pozn. 14.

aspoň v názvu, když už nikde jinde), všechny tři však v jistém vývojovém stadiu připustily, ba uvítaly určité zvažnění, a nakonec se nevyhýbaly tragédiím či slzavým dramatům. Všechny tři se také dopouštěly stejných chyb, zejména v souvislosti se svým bohatstvím a jeho svody. Z hlediska genologického je to neobyčejně vděčný případ, kdy „se historie opakuje“ a kdy „historie experimentuje“, bezděčně splňujíc důležitou podmínku vědeckého experimentu, totiž jeho opakovatelnost.

Nejzajímavější a genologicky nejdědnější je však na „divadle, které mluví, zpívá a tančí“ jedna vlastnost, mezi uměleckými žánry tuším ojedinělá. „Divadlo, které mluví, zpívá a tančí“ je žánr, který je schopen se učit, žánr, jehož historie je skutečně vývojem. A stejným právem, jakým můžeme mluvit o „učících se strojích“, máme zde co dělat s „učícím se žánrem“. Stručně řečeno: žánr, který na začátku svého vývoje nebyl schopen ničeho jiného než ostentace svého bohatství, se v procesu svého vývoje učí zobrazovat tímto bohatstvím skutečnost a vyjadřovat jím myšlenku. Z estetiky bohatství pozvolna přechází na estetiku objevů:¹⁹ svými hudebními (zejména zpěvními) čísly se učí objevovat a zobrazovat všechno bohatství komunikačním forem a žánrů v životě, přičemž vrcholu dosahuje tam, kde se mu zpěvními čísly daří zobrazovat objevy, které učinil hrdina hry o sobě samém. Změna „přepojení kódů“ ve formě hry je pak signálem změny i v obsahu: postava odhalila své vlastní možnosti, objevila svou vlastní identitu, objevila řešení, které je důležité nejen pro ni, ale zajímavé i pro nás, řešení, které stojí za to zpívat. Je-li každé divadlo jako druh umění (nebo přesněji řečeno: všechno dramatické divadlo) jednou z těch lidských poznávacích aktivit, zasvěcených obecně přístupnému zkoumání nejobecněji přístupné lidské aktivity, totiž lidské komunikace a komunikační interakce, „divadlo, které mluví, zpívá a tančí“ přináší do tohoto zkoumání příspěvek nejosobitější a možná i nejpůvabnější.²⁰

A tak specifický přínos (a největší genologická pozoruhodnost) „divadla, které mluví, zpívá a tančí“ je v jeho schopnosti být specifickým a nenahraditelným nástrojem poznání. Jinými slovy řečeno: i ono je schopno být jakýmsi „prodlouženým receptorem“ člověka a přispívat tak k „vytváření příslušného lidského smyslu pro vnímání celého bohatství lidské bytosti a přírody“. A dojde: včetně celého bohatství žánrů lidské komunikace.

GENRE: PRODUCTION, RECEPTION, KNOWLEDGE

There are four types of problems that can be distinguished in genology: i) the general ontological — if not cosmogonical — status of genres as plural, multiple entities not

¹⁹ K pojmům „estetika objevů“ a „estetika bohatství“ viz pozn. 6.

²⁰ Schopnost hudebního divadla a jeho gestické hudby (již se vyznačuje právě kabaret a opereta) zobrazovat lidské jednání a lidskou komunikaci znali už Kurt Weill a Bertolt Brecht (srov. Ivo Osolsobě, *Der Vierte Strom* [..], 37). Je zajímavé, že ve svém nedopsaném spisu *Der Messingkauf* považuje Brecht toto použití divadla jako modelu lidské komunikace za jakési nevlastní užití; kdo takto nahlíží na divadlo, nahlíží na ně tak, jako se dívá obchodník se starým železem (přesněji se starou mosazí) na žestové nástroje: nevidí na nich nic než tu mosaz. Nicméně právě o ni zřejmě Brechtovi jde, jak svědčí název spisu: *Kupování mosazi*; srov. Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater V*, Berlin 1964 (přírovnání ke „kupování mosazi“ je na str. 16 až 17).

fundamentally different from, say, series of products, types of tokens, or from the so called natural (or relevant) kinds, ii) the special ontological status of genres as specific forms of human communication, iii) the epistemological problems of genres as objects of knowledge, and iv) the special epistemological problems of genres as instruments of knowledge and as extensions of human senses.

These four types can be separated in theoretical abstraction only. In diachrony, they interact in complicated interconnection. This can be demonstrated on the diachrony of the light musical theatre, that is on the theatre of opéra comique, operetta, and musical. The principal identity of these genres was never fully acknowledged, nevertheless, basic principles of all of the three genres remain in course of their whole development the same, especially the principle of theatrical „bilinguism“ (or, better, „trilinguism“) and the principle of „switching of codes“. This theatrical form, the „theatre that sings, speaks, and dances“, is, obviously, the richest theatrical form; its aesthetics must be, therefore conceived as the „aesthetic of richness, abundance, and prodigality“ in contrast to the aesthetics of pure genres and pure arts, which is, rather, „aesthetics of poverty, economy, and ascetism“. Naturally, richness has its perils, and this type of theatre can hardly resist the temptation of a lazy ostentation of its own opulence. Fortunately, there are not only learning machines, there exist also learning genres. During its development the genre of the „theatre that sings, speaks, and dances“ has learnt not only to coordinate its switching of codes according to the changes in the narrated story as well as to the changes in the mind and/or fate of its heroes, but also to utilize its opulence very appropriatedly by reflecting and depicting by it all the richness of forms and genres of human communication. All this makes from this type of theatre a very effective tool human understanding and a specific extension of human senses.