

Potřebuje naše divadelní historiografie nové paradigma?

Divadelní historiografie představuje samozřejmě rozsáhlé a komplikované pole - zjednoduším východisko této úvahy na dvě oblasti: na lexikografii jako slovníkářství a na další případné podoby a projevy podobného lexikonového přístupu k dějinám divadla, které vytvářejí inventář určitých faktů. Klíčovou otázkou je tu přirozené konstrukce jednotlivých hesel; případně pokud jde o větší stať soustředěnou o přesné a přísně vymezené pole výzkumu, z něhož potom rezultuje výběr faktů. Už tady se nepochybně vynořuje jistý metodický postup, jenž tvoří svým způsobem hlavní osu této mé úvahy: to jest *souvztažnost* těchto faktů a každá činnost na tomto divadelně-historiografickém poli si nutně - ať už v jakékoliv intenzitě a poloze, implicitně a explicitně - hledá odpověď na četné otázky, jež s touto souvztažností souvisí. Celá tato problematika by si nepochybně zasloužila vzhledem k výkonům a dílům, jež na této půdě vznikly, podrobnou analýzu. Soustředím se pouze na jedno téma: ať tak nebo onak každý akt tohoto druhu se týká divadelního umění a tak tedy tato souvztažnost se v poslední instanci vyjevuje vždycky v souvislostech s povahou tvorby. Tím nikterak nepodceňuji souvztažnosti další, jako je třeba vztah ke kulturním a společenským faktorům, který plus minus také vždycky ve nějaké míře vystupuje. Ale ona hodnotová rovina, jakási axiologie, která vystupuje ze zjištěných a předložených faktů a jejichž usouvztažněnost jistý způsobem nabízí vzájemné vztahy hodnot, tedy určitý hodnotový kontext, jsou nesporně priorní.

Odlišný model k této větvi divadelní historiografie tvoří divadelní dějiny, jež jsou vždy konstruovány jako příběh, vyprávění, jak dění a děj jistého divadelního procesu. Základním paradigmatem - v pojetí Thomase Samuela Kuhna, o nějž se tu v principu opírám (i když jsem si vědom (i když jsem si vědom problémů, které byly podrobeny ostré kritice) -

jako sumy filozofických, metodologických i sociálně psychologických koncepcí, jež v určité historické etapě určují volbu problematiky a způsob jejího řešení - je pro pro naši divadelní historiografii chronologický přístup, kde tato časová posloupnost je zároveň elementárním východiskem kauzálního výkladu. Jinak řečeno - abych navázal na předešlý oblast, soustředěnou na fakta nikoliv na jejich uspořádání v (dovolte mně použít tento termín) v historiografickou naraci- výchozí kontext tu vzniká v lineární řadě to jest *syntagmatické* řadě. To jest: jev tím, že stojí v řadě s jinými jevy vytváří vztah, který jako výchozí osvětluje onen příběh divadelní minulosti, jež je předmětem poznání a popsání nějakého badatelského a výzkumného úsilí. teorie strukturalistických jazykových modelů konstatuje, že syntagmatická linie určuje možnosti kombinace prvků, zatímco rovina paradigmatická určuje výběr prvků a možnost nahradit prvek druhým. Dichotomií syntagmatu a paradigmatu koneckonců obsahuje každá skutečná historicko-teatrologická práce - ať už s ní operuje autor vědomě či nevědomě. V tom prvním případě se ovšem otevírá velká šance takto zřetelně a důsledně vytvářet autorskou rovinu konkrétního způsobu vyjadřování, která je v tomto případě stejně důležitá jako u každého příběhu vyprávěného jazykem. Což pro mne znamená vědomou a záměrnou tvorbu oněch souvztažností, onoho kontextu, kdy se divadelní historiografie přestává tvářit jako transparentní archeologie, která dává slepuje fakta jako střípky dějů minulosti. Podle mého názoru přišel v narativní historické-teatrologii čas zcela záměrného a systematického využívání obou zmíněných os k tvorbě vyhraněného pohledu na zvolený předmět výzkumu a zkoumání.

V tomto smyslu pokládám osobně - a tohle osobní stanovisko nyní zdůrazňuji i když na druhé straně si myslím, že jde o metodologický podnět obecné povahy - za velmi inspirativní a cenný podnět *srovnávací poetiku*. Jejím předmětem je zkoumat a

hledat to, co je divadle poetické v etymologickém smyslu slova - to jest umění divadelní scéničnosti přetvářející heterogenní materiál, které má divadlo k dispozici, tvůrčí činností: tedy v duchu řecké poiesis. Opět ani v nejmenším nechci tvrdit, že tato srovnávací metodologie ne naší divadelní historiografii cizí. Vtip je ovšem v tom, že až doposud se drtivou většinou srovnávala fakta spojitá a sobě podobná. Přišla ovšem doba, kdy dynamika vývoje vyžaduje srovnávání věcí sobě nepodobných a nespojitých - leč přesto srovnatelných. V tomto okamžiku bych se dostal k švahám o nutné změně paradigmatu, jež souvisí s posuny v nejhlubších základech euromamerické civilizace a kultury? kdy byl na příklad vysloven názor, že každý výrok má platnost pouze a právě v určitém paradigmatickém systému pojmů a představ, v určitém kontextu. Je to obrat k jinak koncipovanému subjektu vědeckého bádání, kdy jsou odmítnuty dosud platné zásady a požadavky evropské metafyziky a na ní postavené univerzální racionality. Nemusím jistě obsáhle rozvádět co to znamená pro pojetí umění, kdy byla zpochybněna představa, že dílo vyjevuje jednoznačný smysl, ale je spíše chápáno jako volná asambláž různých prvků, které percipienta provokují k tomu, aby se maximálně účastnil dotváření předvedeného, ale zároveň jej neuspokojují jeho touhu po pevně poznatelném a definovatelném významu. Nechci se dnes vskutku pouštět do úvah na tato témata. I když by bylo velice užitečné a prospěšné pro rozpravu o metodologii divadelní historiografie. zatím jen v této souvislosti připomenu slova Herberta Lindenbergera z jeho stati *Toward a New History i Literary Studie*: Často také juxtapozice děl a jevů i velmi od sebe vzdálených period může lépe osvětlit historické konstanty a difference, kontinuity a přerušeni, než dokáže chronologické vyprávění." V této souvislosti upozorňuji na příklad na studii Milana Exnera Peter Handke a klasicismus. Zajisté, že už ten název zní absurdně. Ale autor této studie důmyslným juxtapozičním srovnáváním, v němž nechybí Aischylovi Peršané,

Corneillův Horatius, Bernhardtovy texty Před penzí i Goethův text k neobyčejně původním a novým pohledům na vývoj scénické povahy dramatu. Připomínám tuto studii proto, že pro znamenal další krok k porozumění středověkému divadlu. (STEHLÍKOVÁ - VÝTKY PROTI ZANEDBÁNÍ STŘEDOVĚKU VE SKRIPTECH. proč jsem se tomu vyhnul - povaha školy, studento, pro něž jsem to psal). Začal jsem celou problematiku chápat až tehdy, když jsem v souvislosti poznávání a zkoumání sémantického pojetí „potstrukturalistické“ znakového systému vizuálního vnímání dospěl k bodu, v níž tato teorie tvrdí, že ani vizuálně-obrazný znak není jen reflexivní vztažností k realitě. Tehdy jsem také pochopil zásadní přístup Francastelův, jenž vznik tzv. realistické renesanční malby chápe jako výsledek postupně zakládaného konceptu, jenž se historicky rodil ve středověku. Už tehdy se objevuje chápání prostoru, stabilita postavení diváka a další prvky, které jsou schopné vytvářet určité mody nesoucí vizuálně založené představy. Vzniká specifický „zobrazovací“ systém. A tento systém sahá hluboko minulosti. Není od věci uvědomit si v této souvislosti, že přesně toutéž cestou jde i kniha Ernsta Roberta Curtia Evropská literatura a latinský středověk, jež chápe základní literární kategorie středověké literatury rovněž jako výsledek dlouholeté tradice. Samozřejmě, že i tento pohled na středověk byl pro mne důležitou inspirací pro pochopení středověkého divadla jako produktu tvořivé poiesis. Milan Exner ve své studii sleduje v zásadě tento princip na základě literárních textů a pro divadlo, aby posléze dopěl k závěru, že systém scénického divadelního jazyka středověku sahá až „archaickým performančním aktivitám“, pro něž bylo typické nikoliv dramatické, ale epické vyprávění.