Universita J. E. Purkyně

Artur ZÁVODSKÝ, Zdeněk SRNA

ÚVOD DO DIVADELNÍ VĚDY

(TEATROLOGIE)

Druhé,
rozšířené vydání

Brno
1972

OBSAH

Úvodem

V roce 1965 jsme vydali péčí Státního pedagogického nakladatelství v Praze skriptum ÚVOD DO DIVADELNÍ VĚDY. Šlo o informativní pomůcku pro studenty divadelní vědy, která usilovala stručně podat celkový pohled na problematiku tohoto oboru.

Publikace se setkala s velkou pozorností a byla záhy rozebrána. Proto jsme se rozhodli připravit její nové vydání.

Tento tvar Úvodu do divadelní vědy je proti prvnímu vydání nově uspořádán, podstatně rozšířen a jeho jednotlivé partie jsou podány prohloubeněji. V první kapitole se píše o předmětu divadelní vědy, v druhé kapitole se rýsuje struktura teatrologie, problematika jejích tří disciplín. Třetí kapitola sleduje metody divadelní vědy. Ve čtvrté kapitole se čtenář dovídá o vzniku a rozvoji teatrologie. Pátá kapitola zachycuje organizaci divadelněvědné práce v ČSSR a ve světě.

Nepředkládáme toto skriptum jako nějaký definitivní soubor pouček, ale jako první český pokus o nástin dané problematiky. K dalšímu studiu jednotlivých otázek historie divadla, divadelní kritiky a teorie divadla připojili jsme poměrně rozsáhlý soupis literatury (včetně návrhu na četbu z české a světové dramatiky). Jde o bibliografii výběrovou, kterou chápeme jako směrnici pro rozšíření a prohloubení znalostí.

Budeme čtenářům povděčni za všechny kritické připomínky a návrhy, které míří ke zdokonalení tohoto textu.

V Brně dne 24. prosince 1971

Prof. dr. Artur ZÁVODSKÝ, DrSc. Odb. asistent dr. Zdeněk SRNA, CSc.

I.

PŘEDMĚT DIVADELNÍ VĚDY
(TEATROLOGIE)

Předmět zkoumání divadelní vědy (teatrologie)

Neexistuje vědní obor, který by neměl vlastní samostatný předmět zájmu, okruh svého bádání. Proto je pro každou vědu nezbytné, aby si vymezila sféru a hranice své kompetence.

Každou jednotlivou vědu zajímá kvalitativní osobitost vyšetřovaných jevů, její " differentia specifica ", jak to označil Karel Marx. Snaha té které vědy omezit svůj výzkum na jistou osobitost zkoumané problematiky vede k vydělení, ke stanovení předmětu dotyčné vědy.

Předmět zkoumání divadelní vědy (teatrologie) je souhrn všech jevů, které se v tom či onom smyslu týkají divadla jakožto svébytného umění.

Co rozumíme divadlem

Slovo „divadlo" má v češtině řadu významů. Uvedeme některé z nich:

1) divadlo jako specifická lidská činnost, uskutečňovaná v čase a v prostoru zpravidla živým člověkem před kolektivem přítomných diváků;

2) jakákoli podívaná (nemusí být ani předem připravena), která upoutává pozornost přihlížejících: přírodní jev (bouře, povodeň apod.) nebo výstup lidí (hádka, svatební průvod apod.);

3) divadelní představení - jako výsledek činnosti lidí ;

4) divadelní provoz;

5) soubor umělců, kteří realizují divadelní umění - divadelní představení (např. zpěvohra Státního divadla v Brně; Činoherní klub v Praze);

6) prostor, v němž se odehrává dění, organizované pro publikum (např. přírodní prostor, výstavní síň,přizpůsobená v divadelní sál);

7) divadelní stavba pod širým nebem (amfiteátr) nebo budova, určená k provozování divadelních představení (např. Stavovské divadlo v Praze, Reduta v Brně);

8) instituce, která pořádá divadelní představení a má k tomu příslušný umělecký, technický a administrativní soubor (např. Divadlo bratří Mrštíků v Brně, Divadlo Zdeňka Nejedlého v Opavě);

9) soubor děl jisté epochy (např. alžbětinské divadlo), jisté skupiny tvůrců (např. divadlo francouzské avantgardy) nebo jednotlivých autorů (např. Brechtovo divadlo);

10) některý sloh divadelního umění (např. romantické divadlo, naturalistické divadlo).

Z těchto významů slova „divadlo" je vhodný pro naši potřebu význam uvedený sub 1). V jeho smyslu je divadlo (divadelní umění) předvádění činnosti lidí nebo jim podobných bytostí - bohů, víl, čarodějnic, skřítků apod. (pokud vystupují zvířata, jsou antropomorfizována; pokud vystupují předměty, jsou personifikovány) prostřednictvím hry člověka - mimese, prostřednictvím představitele, to je herce, nebo v loutkovém divadle loutky, event. stínů, které vede a jimž propůjčuje svůj hlas člověk. Cílem tohoto předvádění je poskytnout přihlížejícím estetické emoce. Zobrazování lidí nebo jim podobných bytostí se uskutečňuje před diváky (obecenstvem) v přítomné době. Tím vzniká umělá realita, která trvá po čas divadelního představení a dovoluje interkomunikaci herců a diváky.

Artefakt divadelního umění

V řadě umění zůstává jednou vytvořený artefakt zachován (ve slovesnosti báseň, povídka, román; ve výtvarném umění obraz, socha, stavba atd.). Proces vnímání artefaktu se zde může uskutečňovat kdykoli, může se přerušit nebo obnovit, může probíhat opětovaně, „kurzoricky" atd. Báseň nebo novelu můžeme číst jednou nebo desetkrát, můžeme se poznovu vracet k některým jejich částem, můžeme jejich apercipování přerušit, zpomalit, můžeme se k těmto artefaktům vracet v různých životních situacích (v mládí, ve stáří apod.). Na sochu se můžeme dívat z profilu, zepředu nebo zezadu, dnes, zítra, za rok. Vnímání výtvarného artefaktu (odmyslíme-li si vnější podmínky vnímání ve volné přírodě nebo v místnosti, za přírodního nebo umělého světla) závisí z valné části na nás, na vnímateli, na našem vzdělání, na našem duševním nastrojení, na životní situaci.

Divadelní artefakt je umělá realita, která netrvá stále. Existuje toliko po čas, v němž probíhá proces hry. Divák je do vnímání divadelního představení pohroužen, nemůže tuto v čase probíhající realitu - artefakt - přerušit, aby se na něj např. podíval z jiné strany, aby některé jeho části poznal novým vnímáním lépe, atp.

Divadelní představení je realizováno aktivitou lidí, kteří se na jeho vzniku podílejí, jako tvar syntetického umění časověprostorového - divadla. Je to složitá struktura, to je dynamická výstavba, protkaná a udržovaná v pohybu spoustou stále činných protikladů mezi jednotlivými složkami a skupinami složek.[1)]

---

1) Jan M u k a ř o v s k ý, K dnešnímu stavu teorie divadla (dnes v knize Studie z estetiky, Praha 1966, str. 171).

Artefaktem divadelního umění je inscenace. Konstitutivním rysem divadelního artefaktu je nerozložitelná a integrovaná syntéza všech složek, které vstoupily v divadelní tvar.

Je třeba rozlišovat divadelní i n s c e n a c i od divadelního p ř e d s t a v e n í. Existuje ovšem mezi nimi dialektický vztah. Divadelní inscenace vzniká spoluprací širokého tvůrčího kolektivu pod vedením režiséra. Realizuje se v jednotlivých představeních, která v jisté, byť obvykle nikoli v příliš zásadní míře jsou jedinečná. Inscenace má svůj osobitý život. Souhrnem všech představení je teprve dán celek inscenace.

Složitost divadelního artefaktu - divadelní inscenace vznikla jako výsledek spolupráce řady tvůrčích subjektů (autora textu, režiséra, herců, hudebníka, scénografa, choreografa atd.). Každé umění, které vstupuje do divadelní syntézy (literatura, architektura, malířství, hudba, tanec, film atd.), pozbývá svébytnosti, podstatně se proměňuje, prolíná s jinými zde zúčastněnými uměními a funguje coby složka struktury. Přitom ovšem každá složka divadelní struktury je ve styku se svým "mateřským" uměním, odráží jeho stav a úroveň v dotyčné době. Např. scénografie vždycky drží krok a je řadou vazeb spjata se soudobým stavem výtvarného umění. Můžeme tedy mluvit o naturalistickém, impresionistickém, expresionistickém období scénografie (která byla ve styku s naturalismem, impresionismem, expresionismem atd. ve výtvarnictví). Jako významová jednota, jako projev jistého vztahu ke skutečnosti a posléze také jako projev umělecké osobnosti svérázně se vyjadřující (v moderní době režiséra) je struktura divadelního představení v poslední instanci podmíněna společensky a prostřednictvím publika spjata se sociálním děním přítomné doby. Herec pak zůstává integrální složkou představení, bez něho by - stejně jako bez diváka - nemohlo divadlo existovat.

Hierarchie složek a jejich dialektická svázanost v divadelní inscenaci je dána druhem scénického díla a podléhá změnám. Způsob jejich sjednocení v té které inscenaci je určen ideovým záměrem této inscenace. V dějinách divadla však nacházíme situace, kdy se celá divadelní struktura jisté doby na čas ustálila, kdy jí základní ráz dávala výrazná složka vládnoucí, organizující (d o m i n a n t a) - připomeňme např. vedoucí postavení slovesné složky v divadle řeckém nebo v divadle francouzského klasicismu, vedoucí postavení herectví v antickém a středověkém mimu nebo v commedii dell'arte, vedoucí postavení scénografie v divadle barokním atd.

Struktura divadelního artefaktu vznikla jako syntéza autorovy (dramatikovy) fantazie, která dala vznik textu, s fantazií všech umělců zúčastněných na divadelním představení (režiséra, scénografa, hudebního skladatele, choreografa a herců, kteří v představení vystupují).

Divadelní artefakt není pouhým „reprodukováním" dramatikova textu na scéně; není tomu tak ani v případě, že režisér si dal za úkol sloužit jevištní podobou autorovým záměrům co nejvěrněji. Tím méně je tomu tak v případě, kdy režisér se nesnaží vyjádřit inscenací smysl a podstatu dramatikova díla, nýbrž vyslovit se za sebe, kdy nepovažuje autorův text za závazný a všelijak ho mění, dokonce v ohledech nejpodstatnějších: v ideovém vyznění dramatu, v jeho druhovém určení atd. Leč ať tak či onak, inscenace vždycky nějakým způsobem vychází z ideje, tématu, žánru, výstavby, rytmu dramatikova textu, z charakteru dramatikova uměleckého vidění a z rukopisu jeho vyjadřovacích prostředků.

Text tedy posloužil jako východisko k formování dramaturgicko-režijního záměru inscenace. Ideálním případem by bylo, kdyby režisér sám vytvořil scénu, hudbu, choreografii atd.; případně kdyby také ztělesnil hlavní postavu. Je ovšem evidentní, že sám (kromě výjimečných případů hry s jedním představitelem) nemůže naplnit celé představení. Teoreticky by bylo sice možno představit si režiséra, který také navrhne scénu, hudbu, choreografii, filmové projekce atd., ale praxe bývá střízlivější. Přesto však známe případy, že režisér byl současně výtvarníkem nastudovaného představení (Peter Brook, Jiří Kroha aj.), že režisér byl též autorem scénické hudby (E.F.Burian aj.), že režisér ztělesňuje významnou postavu (Otomar Krejča, Radim Kovel aj.)

Jestliže si režisér volí za spolupracovníka výtvarníka (včetně navrhovatele kostýmů), hudebního skladatele, choreografa atd., sahá k tomuto řešení jenom z nouze: nepovažuje se za tak komplexně nadaného, aby mohl sám vypracovat všechno, co je nezbytně třeba k realizaci inscenace. Jinými slovy: režisér se necítí být ve všech uměleckých oblastech na patřičné umělecké úrovni a dává se v nich zastupovat jinými spolupracovníky - umělci, vytváří s nimi t ý m.

Čtení textu, který má být inscenován, probouzí v režisérovi vzpomínky, emoce, city z jeho vlastního života, evokuje v něm také vzpomínky na zkušenosti jiných umělců všech dob, na malíře, architekty, navrhovatele kostýmů, na hudebníky. Tím se v režisérově tvůrčí fantazii střetává dvojí druh prožitků, vzpomínek, emocí a poznatků - dramatikových a jeho vlastních (ať už přímo z jeho života nebo zprostředkovaných četbou, vnímáním uměleckých děl atp.). Obdobný proces probíhá ve fantazii výtvarníka, skladatele hudby a choreografa i ve fantazii všech herců. Režisér je tvůrcem významové a formové jednoty divadelního artefaktu, on ujednocuje a integruje výsledky fantazijní práce vlastní i fantazijní práce svých spolupracovníků v celek divadelní inscenace.

Hierarchie složek a jejich dialektická svázanost v divadelním artefaktu je dána druhem scénického díla a ideově-uměleckým zaměřením inscenace.

Pojem >divadlo (divadelní umění)< zahrnuje dialektickou jednotu divadelní činnosti (umělecké tvorby divadelníků, jejímž výsledkem je divadelní artefakt) i jejího působení ve společnosti (společenská funkce divadelního umění). V divadle - jako v každém umění - rozeznáváme t ř i základní oblasti. S nimi jsou spojeny příslušné problematiky, okruhy zkoumaných otázek:

1) tvůrčí proces divadelního artefaktu (divadelní inscenace) a a problémy jeho stránky noetické, psychologické a ideově-obsahové;

2) divadelní artefakt (divadelní inscenace) jako výsledek tvůrčího procesu, problémy jeho struktury (vztah obsahu a formy, interpretace významu celku i jednotlivých složek) a stanovení jeho hodnoty. Zde je doménou bádání tvorba dramatika, herce, režiséra, scénografa, choreografa, autora scénické hudby, přičemž nutno poznovu zdůraznit, že vlastní specifikum teatrologického výzkumu je dáno syntetickou povahou divadelního díla - divadelní inscenace.

3) Poslední oblastí teatrologické problematiky je přijímání divadelních představení ze strany publika; jsou tu problémy procesu vnímání a chápání divadelních představení a problémy společenského působení artefaktu, které závisí na skladbě obecenstva a příslušné situaci dobové.

Divadelní inscenaci chápe teatrologie v celé komplexnosti jejích historických projevů žánrových (činohra, hra se zpěvy a tanci, opera, operета, muzikál, scénický melodram, balet, pantomima, kabaret, loutkové divadlo, černé divadlo, luminiscenční divadlo, divadlo věcí atd.). Teatrologie se obírá problémy všech složek divadelního představení, sleduje vývoj divadelní budovy, prostoru, kde se divadelní činnost realizuje, scény, jejího technického vybavení, zabývá se divadlem jako institucí a v neposlední řadě historickou proměnou publika.

Poznání všeho toho, co bylo vyjmenováno, poznání zákonitosti divadelních jevů ve vnějších a vnitřních souvislostech, a to v celé rozloze historie i v současnosti, udává g n o s e o l o g i c k ý c í l divadelní vědy (teatrologie).

Ale teatrologie nachází své poslání ve spojení s d i v a d e l n í p r a x í, a to daleko větší měrou nežli ostatní umění. Vzhledem k tomu, že divadelnictví má dlouhou a bohatou historii, v níž se uplatnilo množství osobností (dramatiků, herců, režisérů, scénografů, kostymérů, autorů scénické hudby atd.), a vzhledem k tomu, že výsledky jejich tvorby, jejich umělecké postupy i technické zkušenosti mají značný význam pro divadelní tvorbu umělců současných, slouží výsledky historiografie divadelnictví přímo a konkrétně přípravě jednotlivého divadelního artefaktu v přítomnosti.

Teatrologie tak zprostředkovává znalosti o vývoji divadelního umění, které pomáhají uměleckým pracovníkům orientovat se v dnešním dění, nalézt jeho vývojové tendence. Teatrologie se podstatně podílí též při výchově divadelních umělců, protože více nežli na kterémkoli jiném uměleckém úseku je znalost teorie a historie divadla pro praktického divadelníka (dramaturga, herce, režiséra, scénografa atd.) nezbytná. Konkrétní úkoly, které si divadelní praxe v celé své šíři vynucuje, mohou být zdolávány jenom za pomoci badatelských výtěžků teatrologie. Ta si je v tom směru svých závazků vůči divadelní praxi vědoma a plní je ráda.

Divadelní věda (teatrologie) je uměnověda. Její místo mezi uměnovědami

Obvyklým hlediskem, podle něhož řadíme a klasifikujeme všechny vědy, je vztah té které vědy k oblasti přírody, k oblasti techniky, k oblasti společnosti a k oblasti lidského vědomí.

Rozeznáváme : přírodní vědy, které zkoumají zákonitosti elementárního pohybu hmoty v jednotlivých formách její existence (fyzika, chemie, biologie atd. a jim příbuzné vědy lékařské a zemědělské), technické vědy, které využívají poznatků přírodních věd (částečně i věd společenských) a směřují k poznání zákonitostí, umožňujících tvorbu technických děl (teorie staveb, elektrotechnika, hydrotechnika, kybernetika atd.), a vědy společenské, které vyšetřují zákonitosti vývoje společnosti a lidského vědomí (politická ekonomie, historiografie, sociologie, věda o státu a právu, psychologie, jazykověda, estetika, vědy o umění atd.).

Divadelní věda (teatrologie) patří mezi vědy společenské. Vzhledem k tomu, že zkoumá vývoj divadelních jevů v celé historii, patří do okruhu věd historiografických. Základní charakter teatrologie je tedy společensko-historický.

A dále: divadelní věda je společenskohistorická věda kategorie uměnovědné. Proto stejně jako ostatním teoriím (speciálním estetikám) uměleckých řad (jako jsou slovesnost, výtvarné umění, hudba, tanec, film atd.) tvoří též jí širší základ obecná teorie umění.

O vztahu estetiky, obecné teorie umění a jednotlivých uměnověd bude vhodné říci několik vět.

Estetika zkoumá a formuluje estetické vztahy ke skutečnosti (k jevům přírodním a k jevům života společnosti) i zákony krásna v umění.

Pokud jde o umění jako nejdůležitější oblast krásna ve společnosti, souvisí estetika s obecnou teorií umění (vědou o podstatě a obecných zákonitostech uměleckého osvojování skutečnosti). Ale svým předmětem se s ní nekryje. Krásno jako celek zahrnuje kromě krásna v umění také mimoumělecké oblasti, např. krásno v přírodě, krásno v životě lidí (krásno průmyslových výrobků, krásno ve sportu, v módě atd.) a jednotlivá umění plní řadu mimoestetických funkcí, obsahujíce různé mimoestetické hodnoty (např. ideologické, poznávací, etické). Oblast estetiky je tedy širší nežli oblast obecné teorie umění. Estetika a obecná teorie umění řeší společně otázky o podstatě umění, o jeho poměru ku společnosti, stanoví zákony vývoje umění a celkovou úlohu umění v dějinách společnosti. Dalšími komplexy otázek estetiky a obecné teorie umění jsou problémy týkající se uměleckého tvoření (tuto problematiku osvětluje zejména pomezní disciplína - psychologie umění a problémy týkající se přijímání,"konzumu"uměleckých děl (zde má estetika st pole se sociologií - v sociologii umění). Estetika a obecná teorie umění zasahují svým předmětem i do jiných věd (např. do gnoseologie čili noetiky - vědy o poznání).

Těsně souvisí estetika s etikou a s pedagogikou, neboť je velmi naléhavé řešit problematiku výchovného působení umění na široké masy.

Vedle estetiky, která zkoumá obecné zákonitosti estetických vztahů člověka ke skutečnosti, a obecné teorie umění, která vyšetřuje společné zákonitosti vývoje všech uměleckých oblastí, existují speciální estetiky neboli teorie jednotlivých umění.

Prostřednictvím slov vytváří umělecké obrazy s l o v e s n o s t , a to ústní (čili slovesný folklór) a psaná (čili literatura). Příslušnou estetikou slovesnosti je teorie slovesnosti (literatury). Objektem jejího zájmu je slovesné dílo, které je buď sdělováno ústně nebo je zapsáno, a tak umožňuje interkommunikaci mezi posluchačem nebo čtenářem.

Zvuky se vyjadřuje h u d b a . Její příslušnou estetikou je teorie hudby. Objektem jejího zájmu je hudební dílo, které bylo provedeno, dílo ve styku s posluchačem, nikoli toliko jeho notový záznam.

Malý souhrn umění tvoří umění v ý t v a r n á: malířství, sochařství, architektura, obrazový nebo plastický kinetismus. Věda o výtvarném umění věnuje pozornost malířství (zde je objektem jejího zájmu plošný obraz), sochařství (zde je objektem jejího zájmu socha, plastika), architektuře (zde je objektem jejího zájmu prostor, stavba), obrazovému a plastickému kinetismu (zde je objektem zájmu obraz, socha nebo plastika skutečně či iluzívně doplněna).

Každé z výtvarných umění má svoji teorii.

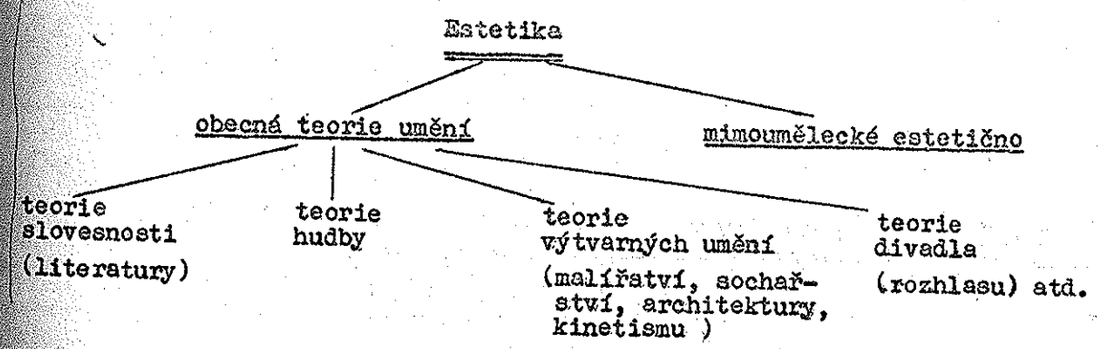
Osobitou skupinou umění jsou umění s y n t e t i c k á. Vedle divadla je to film, rozhlas a televize. Skupinou syntetických umění obírají se příslušné uměnovědy: divadelní věda, věda o umění rozhlasovém, filmová věda a věda o umění televizním, jejichž části tvoří příslušné teorie.

Existují také estetiky jednotlivých společenských oblastí estetična (např. estetika průmyslu, módy, sportu).

Podle základního přístupu k materiálu rozlišujeme estetiku s p e k u l a t i v n í (vyvozuje svoje závěry především dedukcí z filosofických principů) a estetiku e m p i r i c k o u (vychází z rozboru uměleckých děl, ze studia jejich vnímání, ze studia jejich života ve společnosti atd.).

Vědecká estetika je v dialektickém sepětí s tzv. estetikou p r o g r a m o v o u (v ní jde o konkrétní programy uměleckých slohů, proudů, směrů, škol, skupin, jednotlivých umělců).

Hierarchii estetiky, obecné teorie umění a teorií jednotlivých uměleckých oblastí bylo by možno znázornit takto:



Pokus o definici divadelní vědy (teatrologie)

Divadelní věda (teatrologie) je utříděná a neustále se vyvíjející soustava poznatků o divadelních jevech v nejširším smyslu slova. Je to společensko-historická věda uměnovědné kategorie, která popisuje, rozebírá, osvětluje a hodnotí divadelní projevy všech dob a kultur (jednotlivá díla a jejich strukturu, tvorbu jednotlivců i souborů, divadelní kulturu národních a státních celků, divadelní kulturu kontinentu, divadelní kulturu světovou), zkoumá historické podmínky jejich vzniku i vývoje a stanoví zákonitosti, jimiž se divadelní proces řídí.

II.

STRUKTURA DIVADELNÍ VĚDY
(TEATROLOGIE)

TŘI DISCIPLÍNY DIVADELNÍ VĚDY (TEATROLOGIE)

Složitost, mnohostrannost a několikatisíciletý vývoj divadelních jevů (od nejzazší minulosti po současnost) si vynucují, mají-li být zvládnuty, rozmanitý přístup k materiálu.

Teatrologie zná při zkoumání divadelních jevů v podstatě trojí aspekt k nim: zkoumá je ze stanoviska historie, ze stanoviska kritiky, ze stanoviska teorie. Tomu odpovídají hlavní disciplíny teatrologie, které ten či onen přístup k divadelním jevům realizují.

Jsou to: 1) historiografie divadla,
2) divadelní kritika,
3) teorie divadla.

Rozdělení teatrologie na tři části má ráz jenom pomocný a smysl pracovní. Nesmějí se jím ony tři oblasti divadelní vědy od sebe izolovat. Pak bychom došli k nesprávnému tříštění divadelněvědné práce. Naopak, musíme vyvinout úsilí o scelování, integraci divadelněvědné práce. Teatrologická problematika je svou povahou komplexního rázu a její úplné zvládnutí předpokládá spojení hledisek historie, kritiky a teorie.

Každá z uvedených tří disciplín teatrologie přistupuje ke zkoumané látce osobitě a má tudíž i vlastní metodické postupy, přičemž pluralismus konkrétních badatelských postupů je podmíněn za předpokladu marxistického výkladu jevů jednotným filosofickým východiskem - dialektickým materialismem. Proto pojednáme o každé z těchto částí divadelní vědy samostatně. Poukážeme přitom toliko na věci podstatné, vědomě rezignujíce na výklad zevrubný a detailní.

1) HISTORIOGRAFIE DIVADLA

Historiografie divadla je prvním pracovním polem divadelní vědy. Zkoumá a vysvětluje minulý vývoj divadelních jevů, a to vývoj divadelního umění v jeho celistvé syntéze i v jeho jednotlivých součástech.

Předmět historiografie divadla

Předmětem historiografie divadla je uzavřený historický vývoj divadelních jevů v jeho pluralitě. Tuto mnohost nutno chápat v několika směrech.

Historiografie divadla sleduje, rozebírá a hodnotí divadelní jevy všeho druhu - od jejich prvků na samém počátku lidských dějin, které pak prošly řadou etap, nežli se definitivně zformovaly do podoby syntetického divadla ve vysoce organizované společnosti otrokářské.

Dnes běžně chápeme divadelní umění jako umění syntetické, velmi složité. Je však třeba, abychom hledali prvky divadelního umění už od samého počátku lidských dějin, od prvobytněpospolné společnosti. I když každý předpoklad o tom, jak divadelní umění vzniklo, bude platný jenom přibližně, přece můžeme z archeologických nálezů a také z etnografických údajů zjistit podmínky, za nichž vznikaly v prvobytné společnosti zárodky a elementy divadelního umění, určit zhruba dobu jejich vzniku a také ujasnit hlavní etapy, jimiž tyto jevy prošly, nežli se definitivně zformovaly do podoby syntetického divadla. Předtřídní společnost nevytvořila takové divadlo, jak je chápeme dnes. Zhusta začíná historiografie divadla divadlem u starých Řeků a Římanů. Takto založený výklad ovšem pomíjí skutečnost historického vývoje prvků divadelního umění ve všech fázích předtřídní společnosti.[2] A odtud vznik hypotézy, že každá otrokářská společnost vytvořila, aniž se přihlíží k době a situaci jejího zrodu i zeměpisnému položení, podmínky pro vznik syntetického divadelního umění a že si toto umění vytváří. Nebere se v úvahu to, že se nám jeho existenci nepodařilo zatím všude prokázat.

Divadelními jevy rozumíme tu projevy všech typů divadla (činoherního, hudebního, pantomimického, tanečního, loutkového, luminiscenčního atd.), které se musejí sledovat v jisté době souběžně - jen tak neztratíme povědomí celistvosti divadelní kultury.

Historiografie divadla jakožto dějepis totality tohoto umění musí zkoumat vztahy mezi všemi jeho jednotlivými složkami a činiteli: vztah text - inscenace, která vzniká při scénickém realizování dramaturgicko-režijního výkladu textu; vztah dramatu k literatuře příslušné doby; vztah scénografie (včetně stavby budov) k výtvarnictví; vztah mezi rituálním a společenským tancem k tanci v divadle; vztah mezi operním, operetním, muzikálovým atd. pěvectvím a mezi koncertním pěvectvím jistého údobí; vztahy divadelní kritiky a teorie ke kritice a teorii literární, výtvarné, hudební, taneční, filmové, televizní atd. Historiografie divadla přirozeně také rozebírá návštěvnost divadelních představení, sociální skladbu publika, vliv obecenstva na tematiku a výrazové prostředky i postupy divadla, zabývá se vztahem divadla ke společenským programům a myšlenkovým proudům dotyčné doby, otázkami provozu, cenzury, sociálním postavením divadla, organizací divadla (ať už jednotlivých

2) Touto problematikou se zatím nejobšírněji zabývá A.D. Avdějev v knize Proizchoždění teatra (Leningrad - Moskva 1959); z českých autorů pak Jan Kopecký ve stati Aux sources du théâtre (K pramenům divadla), Teatralia, Acta Universitatis Carolinae, Praha 1969.

divadel či divadelnictví jako celku) a nikoli v poslední řadě stavem divadelní techniky i jejím vlivem na styl divadelní tvorby (např. zavedení elektřiny do divadel ovlivnilo inscenační způsoby za impresionismu).

Zkoumajíce divadelní jevy všech dob, a zvláště to platí o vývojové etapě divadla za posledních sto let, jsme si vědomi toho, že obecenstvo může zpravidla konzumovat nikoli jenom jedno dílo nebo dílo jednoho autora či jednoho uměleckého proudu, ale celek divadelní kultury se vší jeho mnohotvárností, diferencovaností a protikladností.

Je tedy třeba vidět, zkoumat a hodnotit celou strukturu divadelní kultury příslušné doby a dynamickou protikladnost všech v ní přítomných složek a faktorů.

Typy a úseky historiografie divadla

Látkově nejrozsáhlejším typem historiografie divadla jsou o b e c n é d ě j i n y d i v a d l a (l´histoire du théâtre général), které studují a zdůrazňují to, co z historie divadla jednotlivých národů vchází o povědomí v obecném vývoji divadla. Obecné dějiny divadla nejsou - obdobně jako světová literatura - pouhý souhrn historií divadelnictví v jednotlivých národních kulturách. Zkoumají - především všestranným uplatněním historickosrovnávací metody - obecný vývoj divadelního umění, různých divadelních systémů (např. divadlo východní, divadlo evropské), různých divadelních druhů (např. komediální větev divadla), jednotlivých uměleckých proudů (např. sledují projevy klasicismu, romantismu nebo absurdního divadla ve světovém divadelnictví, tedy ono obecné, co charakterizuje všechen klasicismus, romantismus apod. na divadle, jakou podobu mají jejich projevy v hlavních vývojových centrech, respektive jakými obecnými proměnami tyto proudy procházejí).

Vedle obecných dějin divadelního umění jako celku existují ovšem také d ě j i n y j e d n o t l i v ý c h s l o ž e k d i v a d e l n í h o u m ě n í, které slouží jako úseková součást prozkoumání historické podoby celé divadelní syntézy i k určení podílu jednotlivých částí divadelního dění. Tento podíl se ovšem během vývoje proměňuje, jak v jednotlivých složkách inscenace, tak ve struktuře divadelního umění. A tak za předpokladu, že se neustále přihlíží k celé struktuře divadelního artefaktu, existuje historiografie dramatu, historiografie režie, historiografie herectví, dějepis scénografie a kostýmů, dějepis scénické hudby, historiografie stavby divadel a jevištní techniky atd. Píší se historické přehledy jednotlivých divadelních oblastí: dějiny opery, operety, muzikálu, dějiny baletu, dějiny pantomimy, dějiny tragédie, komedie atd.

Kromě obecné historiografie divadla existují h i s t o r i o g r a f i e j a z y k o v ý c h ú z e m n í c h c e l k ů (např. divadla německého) a h i s t o r i o g r a f i e d i v a d l a j e d n o t l i v ý c h n á r o d ů (divadla českého, slovenského, ruského, anglického, amerického, japonského atd.). Speciální historiografie divadla různých národů zdůrazňuje podrobný vývoj té které národní divadelní kultury, ale také - a to především - osobitosti každé národní kultury. Komparativní, tj. srovnávací hlediska a měřítka, získaná bádáním o obecném divadelním vývoji, slouží při studiu divadelních kultur národních k rozlišení a určení jejich specifiky.

Mezi obecnou historiografií divadla a historiografiemi národních kultur existují svazky. V historiografii národního divadelnictví musíme věnovat pozornost jevům, které svým významem přesahují jejich hranice. Naopak zase z obecné historiografie divadla nemůžeme z důvodu, že jsme jim věnovali pozornost v dějinách divadla některého národa, vypustit vrcholné zjevy národních divadelnictví, které ji vytvářejí. Kdybychom nedodržovali tyto zásady, dostaly by se z našeho zorného pole ony vzájemné vztahy a vlivy, které jsou namnoze základním nositelem vývoje. Např. K. S. Stanislavskij je přes svoji přináležitost k ruskému divadlu zjev, který ovlivnil vývoj divadelního umění na celém světě, Adolphe Appia byl sice Švýcar, ale jeho působení ve scénografii mnoha národů je evidentní, atp.

Předmět teatrologického výzkumu musí být rekonstruován

Jiné uměnovědy mají předmět svého bádání o uměleckém artefaktu pevně fixován (literární věda jej má v básni, románě, pověsti atd.; věda o výtvarnictví v obraze, soše, stavbě atd.; hudba v partituře hudebního díla, respektive zachycen na magnetofonovém pásku nebo na gramofonové desce; film na celuloidovém pásku). Tyto artefakty se mohou kdykoli rozebírat, badatelé ostatních uměnověd - mimo divadelní vědce - mohou studiem artefaktů kontrolovat závěry jiných badatelů nebo závěry vlastní třeba po desetiletích. Artefakt divadla, daný především hercovým výkonem, končí však poslední akcí na jevišti; i když se inscenace o repríze opakuje, není to již artefakt naprosto tentýž. Proto je interpretace divadelního artefaktu pro historika divadla svízelným úkolem a těžkým problémem. Například obtížnost probádání hercova výkonu je dána řadou okolností. Připomeneme si některé. Hercův výkon neprobíhá zpravidla osamoceně, nýbrž v kolektivu herců, za souhry partnerů. Je vnímán v čase a v prostoru a je ovlivňován bezprostředními reakcemi přítomného obecenstva. A posléze: materiál hercovy tvůrčí práce - vlastní hercovo živé tělo - prochází změnami, a to jak pokud jde o podobu tohoto těla, tak pokud jde o hercovy duševní dispozice v průběhu představení.

Historiografie divadla musí - na rozdíl od historiografie literat ry, výtvarných umění, filmu atd., kde je takový případ (např. při ztrátě artefaktu) celkem výjimečný - p ř e d m ě t s v é h o b á d á n í t e p r v e r e k o n s t r u o v a t . A to i tehdy, když byl badatel divadelnímu představení přítomen. Rekonstrukční práce je tím obtížnější a její výsledek tím nezaručenější, čím jdeme hlouběji do minulosti. A víc: na základě většinou nepřímých informací dají se ještě jakžtakž stanovit celkové tendence hereckého vývoje, herecké školy, stylu; mnohem komplikovanější je určit umění jednoho herce. Zhruba tu platí nepřímá úměrnost: rekonstrukce hercova díla může být tím méně exaktní, čím konkrétnější úkol si badatel klade.

Historik divadla - jako všichni historikové vůbec - je odkázán na p r a m e n y , které o divadelním artefaktu a divadelním životě vypovídají.

Soubor všech pramenných dokladů (písemných svědectví, hmotných předmětů, zobrazení atd.) tvoří p r a m e n n o u z á k l a d n u historika.

Jaké jsou prameny o práci herce? Je to popis hercových vrozených předpokladů (popis jeho tělesného i duševního habitu, který slouží k poznání hercovy fyziognomie, jeho hlasu, vztahu citové a rozumové složky v jeho jednání, motorické paměti, jeho vloh k spisovatelství, k výtvarnictví, k hudbě atp.). Herectví příslušné doby se dá jistým způsobem a do jisté míry určit nejenom z dochovaných seznamů rolí, z hereckých poznámek, zápisníků atp., ale i přímo z dramatického textu, protože v dialozích bývá potenciálně obsažen požadovaný způsob deklamace, zejména představa akce atd. Jednání herců v opeře, v operetě, v muzikálu je do jisté míry vázáno a vyznačeno hudební partiturou díla, akce v pantomimě jsou dány librety atp. Přirozeně, že badatele zajímá teatrologický průzkum textu, který byl psán herci "na tělo". Z písemných pramenů jiných lidí bývají k dispozici režijní knihy, soupisy repertoáru, divadelní almanachy a ročenky, kroniky, zprávy z novin, paměti, korespondence, různý listovní materiál, zapsané vzpomínky atp. soudobých divadelníků. V posledním připomenutém případě hrozí ovšem nebezpečí subjektivnosti podání (zvláště po letech), ale zase je tu jistá výhoda v tom, že divadelníci mají pro hereckou akci a pro atmosféru představení paměť dobře vyzbrojenou. V této souvislosti třeba připomenout hlasy dobové kritiky a teorie. Při jejich využívání jako historického pramene musíme brát v úvahu schopnost či neschopnost kritika zaznamenat průběh představení, kusost, jednostrannost jeho vnímání, abstrahujeme-li již od možnosti, že kritikovo svědectví záměrně zkresluje.

V nové době může šťastnější historik divadla využívat všech forem technického záznamu divadelního jevu (fotografiemi, filmem, fonografem, gramofonem, magnetofonem atp.).

Mimo písemná svědectví ledacos dochovalo ústní podání (např. text divadelní hry nebo jejího libreta je tradován ústně, může žít ve folklóru).

Vedle písemností má historiograf k dispozici jako prameny informací výtvarná díla. Jsou to různé projekty divadelních budov, návrhy na řešení scény, návrhy kostýmů, masek, rekvizit atd. i realizace různých projektů - dochované budovy vcelku nebo zčásti, jeviště, dochované dekorace, divadelní místnosti, divadelní nábytek, kostýmy, masky, rekvizity, pozůstatky jevištní techniky atd.).

Výtvarné dílo (obraz, socha atp.), které zpodobuje divadelní výkon i divadelní tvůrce, je objektem zájmu jak teatrologa, tak vědce o výtvarném umění, a může se správně interpretovat jenom ve spolupráci obou.

Historiograf divadla musí využít všech pramenů, které mu jakkoli pomohou osvětlit dotyčné téma. Z toho důvodu je první etapou jeho práce vyhledávání a shromažďování nejrozmanitějších pramenů - h e u r i s t i k a. Po shledávání pramenů následuje jejich třídění, hodnocení podle významu pro příslušné období - k l a s i f i k a c e pramenů. Nemusí totiž každý prvek divadelního artefaktu mít v každé době stejný význam pro divadelní strukturu. Badatel o dějinách divadla je povinen pravost pramenů náležitě p r o v ě ř i t, ať už rozborem paleograficko-diplomatickým, srovnáním s jinými dokumenty nebo rozborem vnitřním (filologickou a sémantickou analýzou obsahu a stylu) atd.

Při studiu všech materiálů (nalezených projektů i jejich realizací, zpráv písemných nebo obrazových) je si ovšem historiograf divadla vědom toho, že žádný pramen nemůže zachytit a dokumentovat jedinečný, konkrétně žitý fakt jistého divadelního představení, které se vždy realizovalo ve styku s obecenstvem.

Někdy historiograf divadla nemá k dispozici vůbec žádný pramen - např. o umělecké činnosti herce kočovné společnosti. Pak mu nezbývá, nežli aby soudil na práci tohoto herce per analogiam, s ohledem na zájmy hercovy doby, na vkus příslušné třídy, generace, na tzv. dobový typ apod. Nastává proces nikoli nepodobný procesu, jímž malíř se chystá znázornit život v diluviu.

Historické prameny se sbírají. Tato činnost prošla dlouhým vývojem - od sběratelství jednotlivců, kteří byli k němu vedeni zálibou, až po vědecky organizovanou činnost speciálních institucí.

Dlouho zůstávaly hmotné památky, ikonografický materiál, písemnosti, rukopisy, knihy atd. v místě své provenience (např. v klášteřích, v palácích, zámcích apod.). Jakmile v historickém bádání zvítězila zásada, že obraz minulosti může být rekonstruován jenom na základě množství dokumentů, začaly se zabývat sběrem, konzervací a uložením pramenných fondů muzea, archívy a knihovny.

Muzea budují sbírky nejrozmanitějšího materiálu, především památky a doklady hmotné kultury, které svědčí o činnosti lidí v minulosti. Podle okruhu dění, jímž se obírají a k jehož obrazu chtějí přispět, rozeznáváme u nás Národní muzeum, Moravské muzeum, muzea okresní, muzea městská, památníky nebo jizby velkých osobností, muzea odívání atd. Některá muzea věnují pozornost teatraliím. Národní muzeum v Praze a Moravské muzeum v Brně mají divadelní oddělení, která shromažďují divadelní materiál všeho druhu (rukopisy her, režijní knihy, makety, plakáty, divadelní programy, obrazy, fotografie atd.).

Písemnosti všeho druhu, které mají vztah k minulé činnosti státu, země, kraje, města, instituce, továrny, spolku atd., shromažďují se v archivech rozmanitých typů. Písemnosti (podání, smlouvy, korespondence atd.) divadelních institucí a činitelů nalezneme u nás v archívu Památníku národního písemnictví v Praze, v archívu Národního muzea v Praze, v archívech divadel (např. Národního divadla v Praze; žel nikoli všechna divadla u nás mají řádně vybudovaný a vedený archív i dokumentaci o své práci) atp.

Vědecké knihovny shromažďují literaturu podle svého zamáření. Vědecká literatura poměrně rychle zastarává. Starší část této literatury se postupně stává zároveň fondem pramenů. Nejvýznamnějšími divadelněvědnými knihovnami u nás jsou knihovna Divadelního ústavu v Praze a knihovna Kabinetu pro studium českého divadla v Praze, knihovny vysokých škol (AMU v Praze, JAMU v Brně, VŠMU v Bratislavě, filosofických fakult atd.), knihovna Scénografického ústavu v Praze atd.

Muzea, archívy a vědecké knihovny provádějí evidenci (pomocí inventáře, přírůstkového seznamu atp.) a katalogizaci (nejlépe formou katalogu lístkového, který se dá stále doplňovat, a v současné době též pomocí technických zařízení) především vlastního materiálu. Mimo to některé instituce dělají dokumentaci i těch pramenných materiálů, které jsou uloženy na jiných místech. Těžce dostupná literatura „ se reprodukuje " na filmových páscích a může se pak studovat mimo knihovnu prostřednictvím čtecích přístrojů. Pro náš stát vede divadelní dokumentaci o divadelním dění po r. 1918 především Divadelní ústav v Praze.

Prameny mohou být zpřístupněny veřejnosti různými expozicemi originálů, kopií a maket, výstavami, vydanými fotokopiemi písemných dokumentů apod. Nejvýznamnějším způsobem publikace písemných materiálů je edice, ať už ve faksimile (věrné tiskové napodobení rukopisu nebo tisku) nebo vědecké edice v časopise či v knize (přesný ověřený přepis s předmluvou a poznámkovým aparátem) anebo edice praktická (analogická ke čtenářskému vydání díla krásné literatury).

Velmi důležitým pomocníkem historika divadla jsou diskotéky (sbírka gramofonových desek různých typů) a fonotéky (sbírky zvukových záznamů), které uchovávají divadelní projevy všeho druhu.

Takové sbírky nevznikají jenom při vědeckých ústavech, nýbrž i v některých divadlech, na vysokých školách apod. Sbírky dokumentací mají také Československý rozhlas, Československý film, Československá televize apod.

Historický výklad a hodnocení divadelních jevů

Po rekonstrukci divadelního jevu nastupuje jeho v ý k l a d.

Prvním a základním předpokladem historického bádání je dbát o maximální míru objektivity poznání, chápání a hodnocení jevu; do historie se nesmí promítat subjektivní záměr pisatele. (Je tedy stanovisko historika rozdílné od stanoviska kritika, který se svým subjektivním názorem, byť k němu došel po vědeckém studiu současných jevů, podílí na formování divadelního dění.) Splnit požadavek objektivity při zkoumání posledních desetiletí vývoje divadla není snadné, protože tu badatel často těží z autopsie, jeho soud je ovlivňován vlastními zážitky. Zhruba tu jde o to, abychom neatudovali jako historickou realitu to, co jsme získali při studiu jevů a co pak zpětně vnášíme do materiálu.

Věc vypadá zdánlivě jako jednoduchá: uplatnit v historiografii požadavek historického chápání a posuzování jevů. Svízele nastupují při realizaci této devízy.

Cesta k historickému výkladu jevu a jeho hodnocení začíná tím, že jej na základě všech dostupných pramenů rekonstruujeme, pak jej popíšeme, rozebereme a zhodnotíme jako celek, oceňujíce funkci i přínos jednotlivých jeho složek atp. Stejně jako pro teorii divadla a divadelněkritickou činnost má metoda s t r u k t u r n í h o r o z b o r u také velký význam pro historiografii divadla. Výklad, který po analýze jevu nastoupíme, musí být podáván z hlediska jeho vlastních tendencí; poté jev začleníme do společenské a kulturní situace jeho doby a teprve nakonec jej zhodnotíme z našeho stanoviska. Při celém tomto procesu dochází ke dvěma chybám: historický jev se vykládá z hlediska badatelovy přítomné doby, tedy nehistoricky, [redacted] anebo se zase zůstane na výkladu z hlediska doby, kdy jev probíhal, a tak se nutně upadne do objektivismu, který postrádá vývojový nadhled.

Základní otázkou v historiografii divadla je problém vývojového procesu a základním předpokladem práce historika divadla je schopnost zachytit příslušný jev v jeho vývojových souvislostech.

Vývoj divadelního umění probíhá nepřetržitě v řadě proudů. Ale v celém jeho toku dají se najít výrazné předěly, mezníky, které umožňují divadelní vývoj rozčlenit, p e r i o d i z o v a t. Takováto periodizace zpřehledňuje dějiny divadla a dovoluje dobře posoudit přínos toho kterého jevu.

Těžkým oříškem každé periodizace dějin umělecké oblasti je volba patřičného měřítka při stanovení periodizačních mezníků.

Marxistická historiografie nabízí periodizaci podle velkých sociálně ekono mických formací (společnost prvobytněpospolná, otrokářská, kapitalistick socialistická) a uprostřed nich navrhuje nastoupit další periodizaci na úseky menší podle významných mezníků z vývoje ekonomického a politického v celém lidstvu, v národě, a podle důležitých předělů v příslušné umělecké řadě (v našem případě tedy v divadle). Tyto otázky jsou však v dějinách divadla dosud málo propracovány, zejména není - jako ve všech uměnovědách zevrubně rozebrána otázka, do jaké míry brát za vývojové mezníky stylové epochy, s nimiž pracuje historiografie stavitelství a výtvarného umění: románský sloh, gotika, renesance, manyrismus, baroko, klasicismus, rokoko atd.

V dialektickém zkoumání historie každého umění a tedy i divadla hraje významnou roli problematika v ý v o j o v é k o n v e r g e n c e a d i v e r g e n c e, zejména mezi domácím a zahraničním děním, ale také mezi jednotlivými proudy uvnitř jedné národní kultury. Při bádání o vývoji divadelní kultury národní se zkoumá otázka konvergence a divergence ve vztahu divadelního vývoje v centru k vývoji na obvodě, přičemž nositel vývoje nemusí být vždycky v centru. Je možno si také představit několik vývojových center. O vyšší stupeň studia konvergence a divergence jde při zkoumání, v čem se domácí vývoj přiklání k celkovému vývoji v Evropě nebo ve světě a v čem se naopak od toho vývoje odkloňuje. Obě tato vyšetřování musejí probíhat permanentně a souběžně, jenom tak se dá postihnout specifičnost národní kultury a určit její místo ve vývoji světovém. Divergence jistého proudu v národní kultuře nebo jisté divadelní kultury jako celku vzhledem k vývoji v zahraničí může mít dvojí charakter: buď jde o opožďování vzhledem k celkovému vývoji nebo o předbíhání celkového vývoje. Zpravidla můžeme v historii divadla sledovat koexistenci, překrývání a míšení jednotlivých stylů (tak tomu např. bylo v českém divadelnictví prvních dvou desetiletí 20. století, kdy vedle sebe žily a křížily se symbolismus, psychologický realismus a impresionismus). A to ještě poněkud jiná byla situace v pražském divadle a jiná v divadle brněnském, které se za pražským opožďovalo. Podat plastický a skutečně dynamický obraz vývoje v jisté umělecké řadě znamená zachytit konvergenci a divergenci vývoje v celé její šíři.

V širokém smyslu je nutno v historiografii divadla uplatňovat k o m p a r a t i v n í (s r o v n á v a c í) h l e d i s k o. Ukážeme si možnosti uplatnění srovnávací metody na případě českého divadla. Jedině srovnávání může prokázat svéráznost, osobitost domácího vývoje divadelního, celkově i v jednotlivých součástech divadelní struktury. Jde tu především o významné otázky styků různých národních kultur a jejich vzájemného ovlivňování. Toliko široké historické srovnání může např. stanovit vztahy naší divadelní avantgardy k avantgardě francouzské, ruské a německé. Při tomto srovnání vystoupí nejenom vlivy, které pronikaly z cizích kultur do oblasti

našeho divadla a na druhé straně z naší země do jiných zemí, ale vynikne také specifičnost domácího vývoje v celku i v jeho jednotlivých složkách. Bude se moci určit, co, proč a s jakým ohlasem bylo ze zahraniční divadelní kultury u nas přijímáno a jakým způsobem přepracováno. V této souvislosti je nezbytno zkoumat otázku vlivu hostování zahraničních divadelních souborů i jednotlivých umělců na naše poměry a přirozeně také otázku, jak naše soubory nebo jednotlivci působili na divadelní kulturu v zahraničí (srovnejme např. v posledních desetiletích mohutné ovlivňování zahraničního divadelnictví československou scénografií). Do r. 1918 žilo v naší zemi v úzkých kontaktech divadelnictví české s divadelnictvím německým. Nevyložíme správně vývoj českého ani německého divadla, dokud neprozkoumáme obapolné vztahy těchto divadelních kultur u nás.

Srovnávací hledisko v historiografii divadla uplatníme velmi intenzivně i v tom případě, když položíme vedle sebe stav divadla na jedné straně a stav literatury, výtvarnictví, hudby, tance, architektury, filmu na straně druhé, a to v celé šíři, včetně soudobých teoretických názorů na umění. Z paralelně postavených řad uměleckých poznáme, jak divadlo souvisí a ovlivňuje se s tím kterým uměním v jistých letech, ale také kdy se dostalo divadlo do čela celého vývoje umění nebo kdy se za ostatními uměleckými řadami opožďuje.

Zajímavá otázka se nastoluje, zkoumáme-li mezinárodní sdělnost některých součástí národní divadelní syntézy a současně otázku sepětí těchto složek s národním prostředím. Myslíme na herectví a hudbu. Herecká tvorba má nepochybně velkou mezinárodní sdělnost, zvláště když v malé míře nebo vůbec nevužívá národního jazyka (pantomima). Herecká tvorba je prostřednictvím hercovy osobnosti (a to se týká i operního herectví) spojena s domácím prostředím a nese jeho rysy. Charakter hudby je svou sdělností internacionální, ale také jeho podstata vyvěrá ze života národa.

Ze všech umění patří divadlo k uměním n e j s p o l e č e n š t ě j š í m. Z toho plyne požadavek zkoumat divadelní dění v souvislosti s vývojem společnosti, a celou strukturou historické situace dané doby.

Komplikovanost práce divadelní vědy, daná jednak syntetickým charakterem tohoto umění, jednak obtížným hledáním a interpretováním pramenů, poskytuje daleko více nežli v jiných uměnovědách prostor pro uplatnění práce kolektivní nebo týmové. K o l e k t i v n í m způsobem práce rozumíme takový způsob, při němž se pro zdolání velkého úkolu (např. pro napsání dějin divadla jistého národa) sdruží skupina teatrologů, z nichž každý napíše jistý dějinný úsek. Předpokladem zdárného výsledku takové práce je, že členové pracovního kolektivu mají jednotnou koncepci díla a že uplatňují stejnou metodologii. T ý m o v ý způsob bádání je způsob spolupráce, při němž se sdružují vědci zcela různých specializací, rozdílně školení apod., k prozkoumání téhož fenoménu. Může se např. spojit teatrolog, etnograf,

folklorista a archeolog k prozkoumání divadla prvobytné společnosti. Teatrolog může spolupracovat s výtvarným vědcem při prošetření obrazu, který znázorňuje divadelní výjev. Problematiku jevištní řeči může týmově prozkoumat lingvista, fonetik, herec a divadelní vědec. Smyslem týmové práce je, aby průzkum byl veden z různých hledisek, různými metodami, různými technikami apod.

Poslední fází práce historiografa divadla je h o d n o c e n í divadelního jevu (časového úseku světového divadla nebo národní kultury, tvorby nějakého souboru, jednoho umělce atd.), jak o tom byla zmínka vpředu.

Vývoj v divadelní kultuře začíná tehdy, když proti vláčnoucímu, tradičnímu, „ konzervativnímu " proudu nebo činiteli vzniká opozice nového stylového úsilí. Napětí mezi stavem již petrifikovaným a aktivitou směřující k jeho proměně je příznačný rys vývoje, který nikdy neustává, protože umění dostává k němu stále nové podněty.

Řešit problém hodnocení v historiografii každého umění je krajně obtížné. Každá doba (ale i třída) k němu přistupuje ze svého stanoviska.

Teoreticky se dá říci, že žádné z vývojových období nemůže být přijato za definitivní, nezměnitelné uskutečnění samé podstaty divadla. Nedá se za ně považovat ani žádný z jednotlivých historicky daných útvarů divadelnictví (divadlo toho či onoho národa, divadlo lidové atp.).

Vývojovou hodnotu uměleckého díla (a také divadelního díla) nebo vývojovou hodnotu jisté umělecké tendence určíme podle tří součástí umělecké hodnoty: podle stylové principiálnosti dotyčného jevu (podle jeho snahy zůstat sebou samým), podle jeho vývojové podnětnosti a podle sociální působivosti uměleckého jevu.

Práce s literaturou

Každý vědec zkoumající jistou otázku měl by znát poslední stav bádání to znamená musí se jak možno v úplnosti obeznámit s tištěnou literaturou, tj. sestavit bibliografii prací věnovaných problematice, kterou zkoumá. Pomůckou k tomu jsou mu katalogy knihoven (jmenný katalog, věcný katalog a systematický katalog).

Rozmach knižní produkce vyvolal v život bibliografické ústavy nebo bibliografická oddělení vědeckých ústavů a knihoven. Velké knihovny vydávají bibliografie podle různých oborů (literárněvědná, historická atd.). Bibliografický katalog ČSSR „ Česká kniha " vydává u nás Národní knihovna v Praze.

Zpracování materiálů prochází u badatele několika stadii.
Nejprve si badatel pořizuje z knih a časopisů excerpta (výpisy),

při nichž si poznamená jméno autora, název práce, rok vydání, číslo stránky. Excerpta mohou obsahovat doslovné citáty, fakty, myšlenky, kterých by mohl badatel v budoucnu použít.

Vyšším stupněm práce s literaturou je konspekt. Při něm postupuje badatel tak jako při excerpci, ale fakty a myšlenky z knih a časopisů se nadto pokouší parafrázovat a samostatně interpretovat.

Po shrnutí literatury nutné ke studiu zvolené otázky vědecký pracovník konfrontuje různé pojetí (až posud jde o kompilaci), staví se k nim kriticky, až nakonec formuluje vlastní stanovisko.

Tak se od shromáždění materiálu a jeho utřídění dostává badatel k nejvyššímu stupni vědecké práce, k tvůrčímu osvětlení jisté problematiky.

Útvary vědecké prózy

Výtěžky své práce zveřejní badatel buď formou ústního vědeckého sdělení, referátu či přednášky, nebo některým z útvarů vědecké prózy. (O zprávě, referátě, recenzi, přehledové recenzi bude řeč na místech, kde se probírají útvary kritiky.)

Pojednání, rozprava, studie

Sloveaný útvar, v němž se vědeckými postupy zkoumá jistý problém. Rozprava zachovává logický postup a je také kompozičně přesně promyšlena. Autorův úsudek se zakládá na rozumových důkazech. Studie obsahuje bibliografii literatury a bibliografické údaje citovaných děl.

Vědecká rozprava, předložená k získání vědeckého titulu (doktor filosofie, kandidát věd, doktor věd), se nazývá disertace.

Monografie

Časopisecká, ale zpravidla knižní studie věnovaná rozboru jedné otázky (např. v divadelní vědě problému hercovy tvorby) nebo osvětlení života a díla jednoho umělce, činnosti jednoho divadla nebo činnosti několika divadel v jednom městě.

V oblasti divadelní můžeme jmenovat jako příklady morografie knihu Vladimíra Justla „ Václav Kliment Klicpera ", knihu Františka Černého „ Hana Kvapilová ", knihu Josefa Bukáčka „ Carlo Goldoni " nebo svazečky věnované jednotlivým současným hercům, které vydávalo nakladatelství Orbis (Ladislav Pešek, Karel Höger, Radovan Lukavský aj.).

Kompendium

Je to kniha, která probírá a shrnuje látku široké vědní oblasti nebo rozsáhlého časového údobí. Jako kompendium můžeme označit knihu Vojtěcha Kristiana Blahníka Dějiny světového divadla nebo Dějiny evropského divadla

od vídeňského divadelního vědce Heinze Kindermanna.

Přechodné typy mezi historickými prameny a literaturou

Mezi prameny a literaturou existují přechodné typy. Jsou v podstatě tři:

Divadelní slovníky (např. Ottův divadelní slovník - nedokončený, Divadelní slovník Josefa Teichmana - stručný a nepřesný, devítisvazková divadelní encyklopedie italská Enciclopedia dello spettacolo, sovětská pětisvazková Teatralnaja enciklopedija) podávají základní údaje o jevech divadelních, zastupují, shrnují vlastní literaturu předmětu, event. i prameny.

Tištěné divadelní katalogy nebo též lístkové katalogy knihoven, vědeckých ústavů a institucí, archívů, muzeí apod. Zvláštním druhem katalogů jsou katalogy nakladatelské, přinášející soupisy knih, gramofonových desek apod.

Tištěné edice pramenů (listin, korespondence, obrazových materiálů apod.).

2) DIVADELNÍ KRITIKA

Divadelní kritika patří k procesu, jímž se uzavírá vznik, průběh a vyznění divadelního artefaktu; vnímání a pak hodnocení divadelního představení obecenstvem (a kritikové jsou v tomto ohledu součástí obecenstva) je neoddělitelné od divadelního představení, je posledním jeho článkem.

Považujeme divadelní kritiku za součást divadelní vědy - vedle historiografie divadla a teorie divadla. Tento názor není obecně sdílen a tak jej bude potřeba obšírněji zdůvodnit.

Obsah pojmu „ divadelní kritika "

Divadelní kritikou v pravém smyslu slova zde nemíníme ony projevy lidí, kteří představení shlédli a nyní „ kritizují " po svém, zpravidla ne odborně a navýsost subjektivně, výkony herců, výpravu, režii, scénickou hudbu atd. Divadelní kritikou se takový hlas návštěvníka představení nebo třeba sledovatele celé sezóny jednoho divadla či více divadel může stát teprve tehdy, až je vyjádřen veřejně - písemně nebo ústně.

Za divadelní kritiku v pravém významu toho slova zde nepovažujeme ani projevy různých kulturněpolitických orgánů, úřadů, uměleckého svazu apod., které divadelní dění podle svých názorů a v duchu svých představ

i požadavků usměrňují, které do něho zasahují a jeho chod ovlivňují. Jde tu např. o ustanovování šéfů divadelních těles, lidí, kteří vedou soubory, o probírání uplynulé sezóny nebo jedné inscenace atp., i když se děje na základě jakéhosi hodnocení činnosti souborů a jednotlivců. V jistém smyslu je kritikou, neboť předpokládá divadelní hodnocení, udělování cen, vyznamenání, titulů zasloužilých a národních umělců, řádů atd. Tuto činnost do okruhu divadelní kritiky zde nezahrnujeme.

Pokud budeme v dalším výkladu mluvit o divadelní kritice, budeme tímto termínem označovat činnost odborníků, kteří sledují jednotlivá divadelní představení (nejčastěji premiéry) po celou sezónu v jednom či více divadlech a píší o nich do revuí nebo do novin, promlouvají o nich v rozhlase nebo (v řídkých případech) ukládají své divadelněkritické statí do knih.

Co je kritická činnost ? Věda či umění ?

Vedou se spory o to, zdali je umělecká kritika (literární, výtvarná, hudební, filmová a tedy také divadelní) činnost vědecká nebo umělecká. Odpůrci zařazení kritiky do oblasti vědy poukazují na to, že předpoklady kritikovy činnosti jsou subjektivní (zejména, pokud jde o vnímavost kritika, o jeho schopnost rozboru uměleckého díla) a že subjektivní je také jeho estetické hodnocení, jak o tom svědčí fakt, že soudy několika kritiků o témž artefaktu se v mnoha případech značně rozcházejí. Věda se přitom, tvrdí obhájci tohoto názoru, vyznačuje objektivitou poznání a formulace, věda dochází k poznatkům uplatňováním různých metod. A přílišným důrazem na metodu se v kritické činnosti odsouvá do pozadí osobnost kritika, která rozhoduje v první řadě. Toto stanovisko záměrně vyostřil např. F.X. Šalda (v úvodu svého eseje Kritika pathosem a inspirací). Napsal tam a větou pro sebe příznačnou: „ Namluvili vzdělaným hlupcům, že všechno záleží na metodě a metoda že tvoří kritika. A zatím je pravdou opak: kritická o s o b n o s t tvoří si metodu a ne jednu, ale řadu jich od případu k případu, dle chvilkových příkazů své citlivosti, svého cíle, své nálady - a metoda není kritikovi ničím, než výrazem jeho sensibility, trochu kolorítem a trochu vyzývavou zbrojí .... "

Nemíníme s tímto Šaldovým názorem polemizovat. Připomínáme jen, že byl zveřejněn před první světovou válkou, v historické situaci, kdy naše umenovědy (a kritiku jako jejich součást) ohrožovalo jednostranné, někdy málo vlídné shromažďování faktů a bázeň před hodnocením, nevůle badatelů (kritiků) angažovat vlastní osobnost v kypícím uměleckém dění současném. Připomeneme dále, že absolutizace tohoto Šaldova mínění zavedla by k jiné krajnosti, totiž ke kritice vysloveně subjektivní, pocházející z pera kritika, pro něhož je vlastní osobnost jediným zdrojem kritérií, a koneckonců až k vágnímu impresionismu v kritice.

Podle našeho názoru je kritika věda, která se zabývá současným stavem jisté umělecké oblasti; divadelní kritika tedy současným stavem divadelnictví, současnou tvorbou divadelníků. Z tohoto zaměření práce kritiky, z tohoto jejího pracovního pole, z faktu, že se obírá druhem umění však vyplývá, že kritik musí stejně jako umělec být nadán lehce vzrušitelnou senzibilitou, obšťastněn darem lépe než běžný divák a posluchač vidět a slyšet, bohatou fantazií atp. V těchto předpokladech si nezadá kritik umění a nadáním samého umělce. V osobnosti divadelního kritika se realizuje syntéza vědce a umělce, dialektické napětí mezi duševními mohutnostmi a dispozicemi tvůrců obojího typu.

Po tom, kdo pěstuje divadelní kritiku odborně, požadujeme, aby byl náležitě fundován vědecky, aby byl vzdělán v historii a teorii divadla, dramatu i v historii všech ostatních složek divadelní struktury. U divadelního kritika se předpokládají znalosti z literární vědy, z vědy o výtvarnictví, z muzikologie, z filmové vědy atd.

Divadelní věda (kritika jako její část) je řadou svazků spjata s estetikou, event. s obecnou teorií umění; čerpá z nich teoretické podněty a kritéria. Omyly, labilnost a nejasnost v pojetí ústředních otázek estetických a uměnovědných (např. o tom, co je umělecký obraz, v čem záleží struktura uměleckého díla, vztahy obsahu a formy, jaké výrazové prostředky má to které umění, co je tragično, vztah epičnosti a dramatičnosti atp.) se projeví škodlivě v kritikově praxi. Neujasněnost v základních problémech může skončit až absencí kritérií a může mít za důsledek dokonce ztrátu vědomí o specifičnosti té které umělecké oblasti. Vztah divadelní kritiky k teorii divadla, dramatu a k teorii ostatních složek divadelní syntézy i k estetice je však též obrácený: teorie divadla a dramatu i estetika zobecňují poznatky a domýšlejí podněty, které přinášejí kritikové ze své činnosti.

Základním rysem kritiky je, že soudí především současné dění. Ale toto dění musí kritik vidět historicky, jako poslední stadium všeho předchozího vývoje. Aby mohl kritik poznat, nač současné jevy v literatuře, ve výtvarných uměních, v hudbě, divadle, filmu atd. reagují, co z minulosti odmítají, nač navazují, a aby je mohl poznat, rozebrat, zhodnotit i vývojově začlenit, musí znát historii příslušné umělecké řady. Je nezbytno, aby kritik byl nadán smyslem pro historické vidění přítomnosti, aby dovedl uplatnit na současné dění historickou perspektivu.

Poznání a hodnocení uměleckého díla není tedy ponecháno kritikovu subjektivnímu pohledu a zdůvodňování, ale opírá se o poznatky z historie a teorie umění, též o znalosti z psychologie, sociologie (psychologie umění, sociologie umění) atd. Zejména při posuzování divadla jakožto umění syntetického charakteru jsou tyto znalosti pro kritika naprosto nezbytné. Kritik takto všestranně školený dovede pak rozhodnout, zda jisté dílo znamená přínos ve vývoji dotyčné umělecké řady nebo zda její dosavadní postupy jenom

opakuje a rozmělňuje. Tváří v tvář novému uměleckému dílu (které čím je víc novátorské, tím více rozrušuje a překonává dosavadní estetické normy a konvence) musí kritik prokázat schopnost vytušit, vycítit, vyhmátnout nové pokrokové jevy už v jejich zárodku. Stojí zde ovšem před úkolem mimořádně náročným, protože nové umělecká díla vytvářejí obrazy, volí postupy, které čtenáře, posluchače a diváky tak či onak vyvádějí z navyklého stereotypu, při apercepci díla vyrušují z klidu a mnohdy doslova šokují.

V kritikově činnosti bude ovšem vždycky přítomna menší či větší dávka subjektivnosti. Umělecké dílo je struktura neobyčejně složitá. Každý kritik přistupuje k němu ze svého zorného úhlu. Umělecké dílo odráží složitost života a je tedy samo složité. Obrací se k mnoha subjektům (čtenářům, divákům, posluchačům - kritikové jsou jenom částí této velmi početné masy konzumentů díla). Postoj kritiků k jistému dílu může být rozmanitý a může se značně lišit. Jestliže se kritikové, pokud stojí na pozicích vědeckého názoru shodnou - třebas po diskusi - na základních věcech (na ideovém hodnocení uměleckého díla, v prošetření, zda byl obsah díla vyjádřen adekvátními uměleckými prostředky, atp.), i pak zůstane ještě dost otázek, na něž se budou jejich náhledy rozcházet, už z toho důvodu, že perem či ústy každého kritika promlouvá rozdílná míra životních zkušeností, různá skupinová, generační atp. příslušnost, různý „ vkus " atd. Umělecké dílo jako košatá struktura složek (a zejména to platí o divadelním představení) promluví ke každému kritikovi jinak; bude záležet na kritikově ideovém, estetickém zaměření, na jeho místě nebo angažovanosti ve společenském dění, zdali a do jaké míry ukáže svým čtenářům podstatu díla i v čem bude tuto podstatu vidět. Rozdílná míra subjektivnosti je u kritiků dána jejich nestejnou schopností vnímat dílo kultivovanými smysly - v divadle vnímat komplex popudů z jeviště, křížících se v proudícím čase, nestejným nadáním domýšlet a dotvářet podněty umělců. Zde je doména umělce v kritikovi, zde přechází kritika v tvorbu. Diskuse o smysl téhož uměleckého díla nezaniknou ani ve vyspělé socialistické společnosti, protože v rozdílnosti názorů bude zachyceno různé vývojové stadium společenského dění v myslích příslušníků této společnosti.

Kritik svým působením nemůže vystoupit ze své doby, je součástí doby, ve které žije a tvoří. Kritik vedle toho, že osvětluje, vykládá a domýšlí díla současných umělců, také probojovává, nebo alespoň spoluprobojovává jistý postoj k životu, jistý umělecký názor. V tom smyslu - řečeno slovy šaldovými - bojuje kritik o zítřek, o jeho tvář; pomáhá při proměně své doby. A to i v tom případě, když s jistými koncepcemi, názory atd. nesouhlasí, když je bojovně zamítá. Neboť něco bořit a něco tvořit je různá strana jedné mince. Konstruktivní patos připravování zítřka a spolupráce s umělci na podobě zítřka je pracovní legitimací každého velkého kritika. A skutečný divadelní kritik je ten, kdo otevíráním nových obzorů, nové inspirační vlny pozvedá jak kvalitu práce divadelníků, tak citlivost, úroveň vědomostí a vzdělání obecenstva. Aby mohl divadelní kritik funkci šaldovského

"bojovníka" o zítřek opravdu plnit, nesmějí mu chybět takové charakterové vlastnosti, jako je zásadovost, statečnost, vůle a schopnost prosazovat vlastní koncepci.

Nejtěžší v divadelní kritice je umění spojit v posuzování dramatu, práce režisérovy, scénografovy atd., jedné inscenace, sezóny, jednoho souboru, všech divadel v jistém velkém městě, celého národního divadelnictví atd. dvojí hledisko: znalost současné vývojové etapy a schopnost poznat možnosti dramatika, režiséra, herce, scénografa, autora scénické hudby, jednoho divadla či celého divadelnictví národního, evropského, světového. V.I.Lenin definuje v knize Dětská nemoc levičáctví v komunismu politiku jako vědu a umění. Domníváme se, že také kritika, angažující se v uměleckém dění, je současně vědou (poznává skutečnost a hodnotí ji) i uměním (využívá tohoto poznání k tomu, aby uplatnila všechny možnosti ve prospěch rozmachu příslušné umělecké oblasti).

Socialistická divadelní kritika má svoje specifické rysy. Divadelní kritik individualistické ražby vidí svůj cíl v uplatňování vlastní duchaplnosti, v ukojování osobní ješitnosti, často dokonce v lovu senzací, v rozmazávání záhulisního života. Zpravidla stojí proti divadlu jako " nepřítel " V divadle, v tvůrcích divadelních artefaktů - především v režisérech a hercích - nalézá objekt, o němž píše, protože, jak známo, tento objekt si stále zachovává atraktivnost pro široké masy čtenářů.

Socialistický divadelní kritik spolupracuje s divadelníky na vzniku a rozkvětu nové kultury. Cítí se " na jedné lodi " s dramatikem, režisérem, herci atd. Ale vyslovit a realizovat zásadu " na jedné lodi " neznamená zavírat oči před nedostatky v práci divadelníků. Není přítelem divadelního umělce ten kritik, který snižuje svoje měřítka, který omlouvá chyby, nedbalou netvořivou rutinu, výrazovou stereotypnost atd. Také negativní kritika, v níž ovšem čtenář musí cítit, že jí jde o věc, nikoli o vyřizování víceméně nekalých osobních účtů sleduje rozkvět divadla. Příkladem kritika, který spolupracoval svou kritickou činností s divadlem byl Zdeněk Nejedlý (srovnejme jeho kritickou podporu úsilí Otakara Ostrčila, šéfa opery Národního divadla) nebo Julius Fučík (srovnejme jeho kritiky inscenací Osvobozeného divadla, na jehož satirickém zaměření měl rozhodný podíl).

Základní vlastností socialistického kritika by měla být principiálnost (zásadovost). Projevuje se tím, že kritik hájí a probojovává hlediska socialistického umění, že v polemice čelí názorům a jevům socialismu nepřátelským, že neúprosně stíhá kýč, bulvárnost, komercionalizaci umění, že se obírá složitými vztahy mezi umělci a " konzumenty " umění (čtenáři a publikem). Zásadovost se ovšem nedá uplatňovat dogmaticky a strnule: princip se prosazuje v souhlase a cílem pružně, tak, aby to prospělo rozvoji života a umění. I když divadelní kritik nebude měnit svoje názory od premiéry k premiéře, neměl by se zase na druhé straně bát svoje náhledy při změněné

situaci a po lepším poznání věci zrevidovat, opravit.

Podstatným rysem divadelního kritika socialistické ražby je náročnost. Nelítostně postaví se kritik proti všemu nepravému, co pokrokovost a uměleckost jenom kamufluje, proti všemu, co hodnotu předstírá, proti všemu polovičatému a umělecky nemohoucímu. Ale na tuto náročnost má právo jenom ten kritik, který dovede rozeznat hlavní a vedlejší v díle, ve všech projevech současné divadelní kultury.

Když posuzuje artefakty našeho divadelního umění, vede si socialistický kritik jako uvážlivý hospodář, který myslí na rozkvět umění. Pokud jde o projevy nového, musí je poznat včas, osvětlovat je a všestranně pomáhat jejich růstu. Přitom je ovšem nezbytné, aby takový kritik projevil chápavý smysl,"toleranci" pro širokou paletu uměleckých forem, druhů, tvárných postupů, pro různé umělecké individuality atd., aby předčasně nezaujímal stanovisko normativní, které by uměleckou praxi dusilo, její podnětný var uhášelo, stanovisko, které by svádělo na scestí, slovem: ovlivňovalo negativně.

Funkce divadelní kritiky je dána zřetelem, zaměřením ke čtenáři a zaměřením k divadelníkům.

Zřetelem ke čtenářům je určena vykládačská, výchovné funkce divadelní kritiky. Divadelní kritik si musí vypracovat představu, pro koho píše, čeho chce u svých čtenářů dosáhnout. Jinak bude psát pro odborný divadelní časopis, revui, jinak pro celostátní deník, jinak pro krajský list nebo krajskou mutaci, jinak pro okresní týdeník, jinak pro závodní časopis, jinak pro rozhlasové vysílání atp. Divadelní kritika by se neměla této vykladačské, event. výchovné funkci vyhýbat. Vždycky ovšem bude záležet na tom, jakým hodnotám divadelní kritik slouží, co osvětluje a k čemu čtenáře vede.

Divadelní kritik míří svým projevem také do řad divadelníků. S úspěchem však to může dělat jenom ten kritik, který má promyšlenou koncepci divadla. Pero socialistického kritika by mělo podporovat vznik her ze současnosti, posilovat a utvrzovat náročnost dramaturgů, když spolupracují na vznikajících textech a když upravují texty hotové.

Zhruba dělíme divadelní kritiku na kritiku v odborných revuích a na kritiku publicistickou (novinovou, rozhlasovou, televizní). Víme, že předěl mezi obojím typem divadelní kritiky není veden zcela ostře, že hranice jsou tu plynulé.

Co žádáme po kritice p u b l i c i s t i c k é :

aby byla časově pohotová (i když by se tato pohotovost neměla přehánět v tom smyslu, že se bude v každém případě psát nebo referovat hned v noci po představení);

aby ideově zhodnotila význam inscenace a v podstatě postihla její specifické kvality divadelní;

aby informovala správně, aby vzbudila zájem o inscenaci, aby čtenáře a posluchače vedla.

Výhodou novinových kritik je, že mohou zasahovat do divadelního dění rychle, že mohou upozorňovat na chybnou cestu divadelníků včas atd. Tomu, kdo sleduje projevy naší divadelní kritiky, publikované v novinách, v rozhlase apod., vyplynou po jejich metakritice některá ponaučení.

Stručně bychom je shrnuli takto:

1/ Vzhledem k malému rozsahu, který má kritik v našich novinách, rozhlase apod. k dispozici, je nezbytno, aby se omezil na věci podstatné;

2/ divadelní kritik musí najít hlavní problém inscenace; jednou je to text (např. při československé premiéře hry), jindy dramaturgicko-režijní výklad hry, jindy vynikající výkony herců atp.;

3/ divadelní kritik by měl umět svůj názor, který vyslovil v kostce na 1 a 1/2 až 2 stranách strojopisu, rozvést třeba na 10 stranách rukopisu, kdyby mu k tomu byla dána příležitost - nevíme, kolik novinových kritiků by tu pro nedostatek myšlenek vystačilo s dechem;

4/ je třeba, aby kritikův soud vycházel z konkrétního popisu inscenace (hlavně, pokud jde o scénu, o kreace herců, jejich mizanscény apod.).

Velmi často se v naší divadelní publicistice věnuje hlavní pozornost jenom dramatu, textu. To, co tvoří specifikum divadla, tj. realizování textu na scéně (herecké výkony, výtvarná, hudební, taneční složka atd.) bývá pohříchu značně opominuto nebo odbyto všeobecnými, nic neříkajícími slovními klišé. Pokud jde o kritiku oper, bývá její nejčastější vadou to, že se pisatelé nezabývají inscenací opery jako dílem hudebně divadelním, nýbrž píší o opeře jako o díle výlučně hudebním.

R e v u á l n í kritika musí důkladně rozebrat problémy specificky divadelní - je totiž mnohem více nežli kritika publicistická určena tvůrcům divadelních představení a vzdělaným zájemcům o divadlo. Základním předpokladem jejích soudů bude zevrubná rekonstrukce celé složité struktury představení, určení místa každé složky v něm, stanovení podílu jednotlivých umělců. Poté by se mělo následovat zařazení inscenace jako celku (jejích složek, event. práce jednotlivých umělců) do vývojové řady v tom kterém divadle, popřípadě do vývojové řady vyšších divadelních organismů - divadelnictví ve městě, v kraji, ve státě, při výjimečných dílech i ve světě. Jen tak podá revuální kritika umělecké proporce inscenace a určí její vývojovou hodnotu.

Dosud u nás neuspokojuje tak říkajíc "sortiment", pestrost divadelněkritických forem. To nejsou jenom zprávy, referáty, glosy, recenze, ale měly by to být i kritické fejetony, interviewy, medailóny umělců, zevrubné

analýzy inscenace a také rozsáhlejší kritické přehledy za sezónu (ty se píší u nás, žel, jen výjimečně). Pisatel, který nedovede zrekonstruovat, popsat a pak zhodnotit inscenaci, nebo který není schopen syntetického pohledu na delší údobí některého divadelního celku, nemůže na označení " divadelní kritik " reflektovat.

Nároky, které klademe na divadelní kritiku, jsou vysoké, nepochybně vyšší nežli nároky na kritickou činnost v ostatních oblastech umění. Jestliže již nikoli z jiného důvodu, pak proto, že divadelní kritik rozebírá a posuzuje artefakt, který s uplynutím divadelního představení mizí a který prochází o reprízách změnami - zatímco např. objekt zkoumání literární vědy (báseň, román apod.) nebo vědy o výtvarnictví (obraz, socha apod.) trvá a badatel jej může podrobit zkoumání kdykoli. Proto bývají tyto nároky splněny jenom výjimečně. Pěkně to pověděl Jean Vilar: " V každém pokolení najdeme jednoho, nejvýš dva skutečné divadelní kritiky. Sotva lze překročit tento počet, chceme-li zachovat význam slova v duchu náročné, ale nutné definice Jacquesa Copeaua: " Žádám od něho, aby byl upřímný, vážný, hluboký, aby tvořil jako básník, kterého posuzuje, byl schopen spolupráce na témž díle jako on a spolu s ním nesl odpovědnost za kulturu."[3]

Se všemi otázkami, které jsme si v souvislosti s divadelní kritikou připomněli, jsou spjaty problémy. Divadelní kritikové je musejí řešit, nalézat na ně odpovědi a co nejsprávněji je osvětlovat. Není těchto problémů málo. Jejich zobecňováním, čerpajíc z bohaté, různotvárné práce současného divadelnictví, dostává se divadelní kritika do styků s teorií divadla, ba vstupuje na její území.

Projevy divadelní kritiky mají velký význam pro historii divadla. Zůstávají totiž dokumentem, jak bylo kým dílo, inscenace, hercova kreace atd. přijímány, jaký měly ve své době ohlas. Články a stati divadelní kritiky splní jenom základní funkci, to je, že ideově-esteticky hodnotí divadelní jevy. Po dlouhou dobu (prakticky do konce 19. století a často také dnes) při nedostatečném záznamu divadelní tvorby (filmem, zvukovým páskem, gramofonovou deskou atd.) zůstávají divadelní referáty, recenze, medailóny, studie atd. zhusta jediným svědectvím, které zbude po divadelním díle, jediným dokladem, promlouvajícím o složkách jeho struktury, o přijetí u obecenstva. Hlasy divadelní kritiky slouží jako pramen k rekonstruování divadelní inscenace, což je, jak jsme připomněli vpředu, základem práce historiografa divadla.

---

3) Jean V i l a r , Tajemství divadla (Praha 1966, str. 31).

Slovesné útvary divadelní kritiky

Divadelní kritika (nebereme-li v úvahu její ústní projevy - referáty na shromážděních apod.) se realizuje v řadě útvarů psaných. Zpravidla má každý z nich svoji specifiku. Někdy se však útvary, jimiž se projevuje divadelní kritika, kříží a překrývají (např. písemný referát s recenzí), takže nikoli vždycky můžeme mluvit o " čistých " útvarech divadelní kritiky.

Zpráva

Je to přesná, objektivně podaná, podstatu věci vystihující informace o událostech, které proběhly v divadelnictví (např. o premiéře, o hostování cizího umělce nebo souboru, o divadelní konferenci, o novém divadelněvědném díle). Zpráva neobsahuje zdůvodnění nějakých soudů.

Rozlišujeme zprávu, která je určena širšímu čtenářstvu (ta bývá zpravidla menšího rozsahu a volí obecně srozumitelné výrazy) a zprávu pro odborný časopis (ta bývá psána odborným jazykem a je také rozsáhlejší).

Referát

Přináší základní věcné údaje o díle (např. o knize - kdy a kde vyšla, počet stran a obrazových příloh, uvádí stručný obsah), o umělecké události (např. o divadelní premiéře - kdy a kde se konala, kdo inscenaci režíroval, kdo navrhl výpravu, kdo vytvořil hlavní role atp.), o zasedání instituce atd. Referát podá souhrn hlavních myšlenek (tézí), někdy s použitím citátů, dokladů. Jenom výjimečně obsahuje referát povšechné hodnocení, doplňky k hlavním myšlenkám, návrhy apod. Podle toho, zda byl přednesen ústně nebo uveřejněn tiskem, rozlišujeme referát ústní a písemný. Referuje-li o svém díle, vynálezu apod. autor sám, podává autoreferát.

Glosa neboli poznámka

Glosa vyslovuje v podstatě jednu myšlenku: je proto zpravidla psána bez odstavců. Tematika glosy je neomezená. Divadelní glosa např. hodnotí uvedení některé hry, sleduje reakce obecenstva, píše o úrovni divadelního programu, zabývá se jevištní mluvou. Glosa základní myšlenku logicky rozvádí a účinně stupňuje. Tato myšlenka je nadhozena v úvodu, a pokud možno již v přitažlivém nadpise glosy; v závěru glosy je pointována (vyhrocena). Platí pravidlo, že glosa je tím účinnější, čím je kratší a čím je vyhrocenější. Těmito rysy se glosa podobá epigramu.

Rozeznáváme glosu: a) vážnou, bez satirického ostří (odpovídá typu gnómického epigramu),

b) glosu satirickou nebo polemickou (odpovídá typu epigramu satirického).

Pro svoji hutnost, myšlenkovou vyostřenost, vtip a satirický spár stává se glosa jednou z účinných zbraní v diskusi a polemice.

Recenze

Je to kratší kritický útvar, jehož autor pracuje syntetickým způsobem. Recenze se může týkat a) vědeckého nebo memoárového díla divadelního, b) divadelní inscenace, ale také jen práce scénografa, kreace jednoho herce apod.

Recenze o knize obsahuje zpravidla tři části:

1/ Pojmenování díla a krátkou zprávu o něm (název, kdy a kde vyšlo, počet stran, obrazů atd.);

2/ stručný obsah u díla vědeckého, stručný rozbor díla, které má ráz beletrizující;

3/ stručné hodnocení a úsudek, který je vyvozen z hlavní myšlenky díla nebo z jeho celkové charakteristiky.

Recenze o divadelní inscenaci se obírá dramatem (není-li obecně známo), provedením hry (režie, výprava, kostýmy, hudba, choreografie, herci) a přijetím u obecenstva.

Recenze podává soud, čím knížka, divadelní inscenace obohacuje dosavadní poznání nebo umění divadelní, jak se zařazuje do vývoje svého autora, jaké místo zaujímá uprostřed naší, event. světové divadelní literatury nebo divadelní tvorby. Na rozdíl od posudku (kritiky v užším smyslu slova), úvahy, studie atd. nepodává recenze úplný rozbor díla; jenom shrnuje úsudek v publicisticky živé formě.

Stavba recenze je věcí pisatelova tvůrčího činu. Kritik má najít " hlavní článek " posuzovaného díla, ten rozebrat a okolo něho seskupit ostatní myšlenky. Je třeba bojovat proti roztříštěnosti recenzí, zejména proti škodlivé praxi, že se totiž recenze mechanicky rozpadne na část pochvalnou a na povinné kritické výtky.

Recenze se může obírat několika knihami ze stejné oblasti, několika představeními jednoho divadla apod. - pak mluvíme o recenzi přehledové.

Posudek neboli kritika v užším smyslu slova

Na rozdíl od recenze podává posudek neboli kritika podrobný rozbor a zdůvodněné zhodnocení knihy, tvorby jednoho autora, divadelního představení, práce režiséra, scénografa, herce apod.

Posudek neboli kritika

1/ stanoví fakta, které se kritikovi zdají pozoruhodná, tato fakta osvětluje a vykládá;

2/ dílo zevrubně rozebere, zhodnotí a úsudek zdůvodní a doloží;

3/ zjistí autorův přínos vzhledem k jeho předchozí vývojové fázi

a vzhledem k celé situaci v životě i v umění u nás, event. ve světě.

Jestliže o témže zjevu, knize, inscenaci apod. je napsáno několik kritik, v nichž se autoři diametrálně rozcházejí, vznikne často polemika (z řec. polemos = válka), kritický spor; autoři v ní také střílejí ze zbraní vtipu a satiry. V naší kultuře proslul jako skvělý polemik F.X.Šalda (polemika s K.H.Hilarem), Julius Fučík aj. Potrefený autor může odpovědět v replice a na jeho argumenty někdy reaguje kritik v duplice.

Popis herecké postavy

Vzhledem k tomu, že herecké dílo se vytváří před publikem během divadelního představení a že tato kreace s koncem představení fakticky mizí, má v divadelní vědě velký význam každý záznam hercova projevu (filmový, zvukový atd.). Zejména pro starší údobí divadelní historie (kdy nebyl k diapozici záznam filmový, na magnetofonový pásek atd.) je zevrubný a detailní slovesný popis hereckých postav východiskem k rekonstrukci inscenace, ke zhodnocení celé hercovy umělecké tvorby, jejího přínosu divadelní kultuře doby.

Popisy hereckých postav u řady herců podali Jindřich Vodák, František Götz, Josef Träger aj. Popisů hereckých postav z pera současníků využívají pak jako pramene autoři hereckých monografií.

Kritický medailón, podobizna, portrét

Je to úhrnný, koncentrovaný, syntetickým způsobem podaný hodnotící obraz uměleckého zjevu, jeho sociálního a životního východiska, jeho vývoje a rozhodujícího přínosu pro národní, event. světovou kulturu.

Na místo analýzy celého autorova díla (ta však musí být pro medailón podkladem, východiskem) pisatel z rozsáhlého materiálu vybírá. Povšechná charakteristika nejdůležitějších děl je dovršena zevrubnější charakteristikou oněch děl, která pro umělecký vývoj portrétované osobnosti mají důležitost klíčovou, a děl, jimiž tvorba umělce vrcholí. Medailón, pracující zkratkou, musí odpovědět na základní otázku: v čem leží podstata a význam kresleného zjevu pro naše nebo světové umění, pro jistou dobu atd.

Pronikavost podobizny není věcí jejího rozsahu, nýbrž novosti, objevnosti pisatelova pohledu na dotyčnou osobnost.

Pokud jde o výrazové prostředky, spojuje kritický medailón v jednotu postupy publicistické i beletristické (pisatel uplatňuje svoji psychologickou schopnost, domýšlí fantazií mezery ve faktech, užívá stylistických prostředků uměleckého jazyka).

Kritický medailón u nás pěstovali mimo jiné Karel Sabina, Jan Neruda (Podobizny), F.X.Šalda (Medailóny), Karel Čapek, Julius Fučík.

Divadelní medailóny psal např. Jindřich Vodák (jsou shrnuty v knize Tváře českých herců), Josef Träger (portrét předeslaný gramofonové desce, která je věnována herci Františku Smolíkovi).

Kritický fejeton

Je to útvar literární a umělecké kritiky žurnalistické. Kdysi býval umisťován v novinách pod čarou. Odsud se odvozuje jeho starší název podčárník. Svou živostí (rozmarem, zábavností nebo ironií) a šíří svých tematických možností i forem umožňuje fejeton úzké a bezprostřední spojení umění se životem.

Rozeznává se:

1/ fejeton vtipný nebo polemicko - satirický (např. Dopisy patrných osob od J.K.Tyla nebo fejeton, který napsal Jan Neruda o vlastních Povídkách malostranských);

2/ fejeton s příběhem - ve vyprávěném ději se nadhazuje buď vážným nebo satirickým tónem nějaká otázka, související s uměním a se životem umělců. Divadelní fejetony toho druhu psal např. Jakub Arbes, Jan Kopecký (pod pseudonymem Prubík);

3/ fejeton úvahový - svým rozhorleným, vzrušeným, patetickým tónem připomíná řečnický projev. Takové fejetony psal Vítězslav Hálek (Gogola hledám), F.X.Šalda na konci první světové války (např. Odcházejí), Julius Fučík (v knize Milujeme svůj národ) aj.

Causerie (vyslov kozrý) neboli beseda

Je to zábavná, vtipná stať, črta. Autor (causeur - vyslov kozér) se svými nápady, slovními hříčkami a improvizacemi sám dobře baví. Causerie se blíží svým rázem fejetonu. Causerie z oblasti umění psal Jan Neruda, Jakub Arbes, Karel Čapek (Jak se co dělá).

Interview (maskulinum; vyslov intervjú)

Je to rozmluva zpravodaje s významnou osobností veřejného života, vědy, literatury, umění atd. Účelem setkání je rozmluvu publikovat.

Interview může mít dvojí charakter:

1/ Interview objektivní si klade za cíl získat z odpovědí znalce původní informace o příslušné problematice.

2/ V interviewu subjektivním se má poskytnout čtenářům možnost, aby vedle odpovědí na položené otázky poznali dotazovanou osobnost z lidské stránky, aby ji viděli v jejím pracovním prostředí,

v soukromí apod. Interviewy tohoto typu psával Adolf Hoffmeister (dnes jsou shrnuty např. v knize Kalendář), který provázel text kreslenou podobou interviewovaného, divadelní interviewy uveřejňoval Josef Träger, dnes otiskuje Jiří Vitula a jiní. V přítomné době je interview velmi oblíbeným útvarem žurnalistické prózy.

Svérázný amalgam besedy, interviewu s divadelníky a jejich životopisu podával ve svých článcích Jaroslav Dewetter.

Anketa

Obsahuje otázky a odpovědi na položené otázky. Cílem ankety je poznat názory odborníků, vůdčích osobností, různých institucí apod. na jistou problematiku a dojít pak k zobecňujícímu závěru.

Ve formě ankety byly např. otištěny v časopise Index r.1968 odpovědi divadelníků, týkající se problematiky oblastních divadel u nás. Divadelní noviny uveřejňovaly po několik let anketu o nové divadelněvědné literatuře. Leckdy se v anketě publikují dramaturgické plány divadel pro nastávající sezónu.

Esej (essay; z franc. essai = pokus)

Úvaha nebo rozprava o tématě z oblasti literatury, umění, estetiky, filosofie apod. napsaná jazykem básnicky vybroušeným. Od útvarů prózy vědecké liší se tím, že nepodává zevrubný rozbor problému, že nezkoumá prameny (nemá bibliografické údaje) a neobsahuje poznámkový aparát. Esej shrnuje výtěžek bádání, rozboru díla apod. Esej osobitě spojuje postupy a výraz vědecký s uměleckým. Autorovo osobní vznícení se projevuje ve stylu eseje, který je duchaplný, bohatý subjektivními prvky a plně využívá všech prostředků básnického jazyka (přirovnání, metafor, paradoxů atd.)

Esej má velmi bohatou historii. Mezi jeho autory nacházíme Michela de Montaigne (Eseje), Anatola France, Benvenuta Croceho, Ortega y Gaset, Jeana Paula Sartra, Louise Aragona, u nás Jaroslava Vrchlického, Jiřího Karáska ze Lvovic, Otokara Březinu, Otokara Fischera, Alexandra Matušku, ale především F.X.Šaldu (knihy Boje o zítřek, Duše a dílo aj.). Esejistickým způsobem napsal svůj Monolog o herectví Radovan Lukavský.

Kritická úvaha

Je to stať, která do hloubky rozebírá některou otázku z literárního nebo uměleckého života. Její tématika je velmi široká.

Příklady kritických úvah: N.G. Černyševskij, O upřímnosti v kritice; F.X.Šalda, Několik myšlenek na téma básník a politika; St.K.Neumann,

Forma a formalismus.

Aforismus

Úvaha podaná na nejmenší ploše, jak možno stručná. Aforismus směřuje k větší obecnosti nežli kritická úvaha.

Kritický přehled

Obtížný kritický útvar, který rozebírá a hodnotí řadu knih, prací několika autorů (např. dramatiků), řadu inscenací, režisérů, výtvarníků, herců apod. Kritický přehled může být napsán o dílech jednotlivého slovesného rodu (lyrika, epika, drama) v jistém časovém údobí nebo o dílech jednotlivého slovesného druhu (román, komedie, opera atd.).

Jako mistři kritických přehledů prosluli V.G.Bělinskij (Pohled na ruskou literaturu v roce 1846), N.G.Černyševskij (např. Nástin gogolovského období ruské literatury), u nás Karel Sabina (Novelistika a romanopisectví české doby novější), F.X.Šalda (Sociologický obraz nejnovější literatury české) a jiní.

3) TEORIE DIVADLA

Teorie divadla A) zkoumá obecné zákonitosti divadelního umění jako celku,

B) shrnuje teorie (estetiky) jednotlivých složek divadelního artefaktu.

A) Obecné zákonitosti divadelního umění jako celku

K prvním otázkám, které teorie divadla musí řešit, je otázka předmětu bádání divadelní vědy, který je nezaměnitelný s předmětem zkoumání všech jiných věd, a zejména jiných uměnověd. V tom smyslu jsme již vpředu určili divadelní umění jako umění časoprostorové, jehož podstatným znakem je nerozpojitelná syntéza všech umění vcházejících v divadelní tvar a tímto spojením ztrácejících svoji samostatnost. Z tohoto faktu vyplývá místo divadelní vědy v celém komplexu věd, jak se jej pokouší vystihnout klasifikace věd (v širokém smyslu) a klasifikace uměnověd (v užším smyslu). Místo divadelní vědy mezi vědami společenskými a mezi uměnovědami jsme určili již vpředu. Zbývá stanovit vztah divadelní vědy, která se obírá uměním, promlouvajícím v přítomné chvíli zároveň ke zraku a sluchu (event. čichu), k ostatním uměnovědám syntetického charakteru. Jde o uměnovědy, které se zabývají rozhlasem, filmem a televizí.

Divadlo, rozhlas, film a televize - v posledních třech případech máme na mysli jenom umělecké projevy v těchto médiích - se navzájem liší způsobem, jak pracují s časovou simultánností a prostorem.

Probereme nejprve otázku simultánnosti času "vysílání" a "přijímání" uměleckého artefaktu.

Divadlo je informačně estetické médium založené na simultánnosti času, během něhož jsou informace prostřednictvím herců, zvuků, světel atd. "vysílány" a během něhož jsou divákem přijímány. Divadlo musí naplnit princip časové autenticity. Jakýkoli záznam divadelního představení (ve filmu), ba ani jakýkoli jeho přímý přenos (v rozhlase, v televizi) není již divadlem v pravém smyslu.

Rozhlas je "divadlo", které rozhlasové umělecké jevy vysílá svým technickým zařízením a umožňuje jejich vnímání toliko sluchem. Rozhlasu chybí možnost podat vizuální informaci o herci, dějišti hry atd. V posluchači rozhlasové hry dochází k rozporu mezi autenticitou slova a představou obrazu. Rozhlas splňuje princip časové autenticity jenom někdy - při tzv. živém vysílání. Na rozdíl od divadla může se rozhlasové umělecké dílo vysílat i ze záznamu (z magnetofonového pásku), aniž se nějak podstatně změní jeho umělecký tvar.

Film je založen na opačném principu nežli divadlo: podává umělecké dílo ze záznamu. Není tedy možno zaměnit, "sloučit" čas, kdy film vznikl, a čas, kdy je film promítán i publikem vnímán. Film je oživená fotografie hry herců. Tyto dva rysy diferencují film od divadla a tvoří základ specifiky filmu.

Televize má schopnost působit jako jev časově autentický; v tom se její princip podobá principu, na němž spočívá divadlo. Ale v divadle vystupuje živý herec a jeho kreace vzniká v přítomnosti diváků i v interferenci s jejich reakcemi; televize vysílá jenom obraz živého herce.

Zcela jinak si vede divadlo, rozhlas, film a televize při výstavbě uměleckého díla s uplatňováním prostoru.

Nejjednodušší je situace v rozhlasovém umění. Tam vzniká povědomí o prostoru jenom ve fantazii divákově; vznik představy prostoru může být navozen toliko slovním opisem nebo zvukem.

V divadle není prostor hry reálný (s výjimkou divadla v přírodě). Divadlo nereálnou, umělou stránku svého prostoru v jistých obdobích rozrušuje, popírá nebo zastírá (kubismus, surrealismus atd.) a jindy opět podtrhuje (realismus, naturalismus).

Film usiluje podávat iluze prostoru reálného, autentického. I když je ve filmu prostředí (interiér) vytvořeno uměle, má film snahu, aby působilo jako pravdivé; kašírování, které je občas ve filmu vidět, působí na diváky nepříznivě.

Televize je schopna prostorové autenticity, je v ní možno dosáhnout iluze reality.

Markantně projevuje se rozdíl mezi divadlem na jedné straně a mezi filmem a televizí na straně druhé v tom, jak uplatňují mimiku a gesta herců. Divadlo počítá s divákem na velkou vzdálenost, proto je gesto herce v divadle zveličeno; ve filmu, a ještě více v televizi musejí být mimika a gesto daleko komornější, tlumenější, "intimnější".

Rozdíly v práci uvedených čtyř syntetických umění (divadla, rozhlasu, filmu a televize) si vynucují existenci čtyř uměnověd: divadelní vědy (teatrologie), vědy o umění rozhlasovém, filmové vědy (filmologie) a vědy o umění televizním. Rozdílný artefakt, komplex otázek okolo jeho vzniku, jeho umělecké struktury a vztahu ke konzumentům (publiku) je pak předmětem každé z těchto věd o jednom ze syntetických umění.

Divadlo je nejstarší ze syntetických umění. Ostatní syntetická umění (film, rozhlas, televize) se konstituovala průběhem posledních sedmi desetiletí. Každé z nich vzniklo v tom či onom vztahu k divadlu, jako by bylo vytvořeno z jeho Adamova žebra. Když po jisté době prokázaly film, rozhlas, televize specifičnost svých výrazových prostředků, a tím i svoji osobitost a nezaměnitelnost, osamostatnily se jako osobitý typ umění.

Divadlo, film, rozhlas, televize trvají však v neustálém vzájemném dotyku, ba dokonce spolupracují. Dialektické ovlivňování všech čtyř syntetických umění se projevuje na poli estetickém (divadlo využívá někdy postupů filmových - vzpomeňme např. inscenací Erwina Piscatora, postupů rozhlasových - připomeňme si např. využití rozhlasu jako "posla", moderního nositele zpráv v Čapkově dramatě Matka; film adaptuje divadelní hry, atp.). Součinnost všech čtyř syntetických umění je také dána zájmy společnosti a bývá koordinována - např. televizní vysílání divadelního představení je časově zařazeno s ohledem na zájmy dotyčného divadla. Nejpádněji se ovšem dokládá spolupráce všech syntetických umění tím, že jeden a týž herec pracuje paralelně v divadle, filmu, rozhlase i televizi (Karel Höger, Ladislav Pešek, Jarmila Kurandová, Michal Chudík aj.). Ale musíme mít na paměti, že jde v každém případě o specifický typ herectví - o herectví divadelní, rozhlasové, filmové a televizní.

Dalším okruhem otázek, které řeší teatrologie, je specifičnost divadelního umění. O některých jejích znacích jsme už mluvili (časoprostorovost, syntetičnost, časová simultánnost hry herců s vnímáním publika).

Ke specifičnosti divadla patří skutečnost, že středem jeho dynamického artefaktu je herec, který svým vlastním tělem zhmotňuje dramatickou postavu v hereckou postavu. Všechno, co je na jevišti mimo herce (hudba, zvuky, promítání atd.), má vztah k jeho umělecké práci, je v tom či onom smyslu součástí jeho kreace. I když se v divadelní syntéze spojují zpravidla také jiné složky (výtvarnictví atd.), třeba říci, že v krajních případech může se divadelní umění obejít beze všech ostatních složek - nutný je

toliko herec a prostor, v němž herec hraje, zcela podle výroku Lope de Vegy: tři prkna, dvě postavy, jedna vášeň. Pokud jde o hudební divadlo, přirozeně musí tu být přítomna hudba. Vztahy tří divadelních složek (herec, prostor, hudba) se dostávají do mnohonásobné vazby: slovní text se spojuje s hudbou, mimika a gestika herce se připíná k hudbě, slovem: vizuální, akustické i motorické se slévá v syntézu. Zkoumat vztahy mezi těmito třemi silami v herecké akci patří k nejdrážděvějším úkolům teorie divadla.

Celý komplex otázek je dán okolo dramatického prostoru a jeho vztahu k hereckým postavám. Je to např. otázka vztahu pomyslného jeviště k jevišti skutečnému, otázka umístění jeviště vzhledem k publiku, otázka kinetické scény, měnící se souběžně s průběhem děje, atd. Jan Mukařovský výstižně rozlišil dramatický prostor od scény: "Dramatický prostor není totožný se scénou ani vůbec s trojrozměrným prostorem, neboť vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou i mezi herci navzájem: každý herců pohyb je vnímán a hodnocen v souvislosti s pohyby předcházejícími i ze zřetelem k předvídanému pohybu následujícímu; stejně i rozestavení osob na scéně je chápáno jako změna rozestavení předešlého, i jako přechod k rozestavení příštímu."[4)]

Velmi významnou pro teorii divadla je otázka uplatnění času. V divadle rozeznáváme čas dvojí: reálný (pro diváka dvě, tři, čtyři hodiny během nichž představení probíhá - čas, který je zároveň historicky konkrétní), a čas dramatický (divadelní). Reálný čas v divadle (trvání výstupu, scény, dějství) se jenom zřídka kryje s časem divadelním - např. v inscenaci realistických her Henrika Ibsena, kdy jsou zákonitosti reálného času zhruba respektovány. Jinak ve většině případů dramatik a s ním divadelník nakládá s časem svobodně, různým způsobem ho "znásilňuje". Shakespeare zhušťuje dění, které trvalo dokonce několik let, do tří, čtyř hodin dramatického času (Makbeth, Julius Caesar). Autor může roztáhnout vteřinu na výjev trvající několik minut (učinil tak Milan Kundera v Majitelích klíčů). V dramatě Arthura Millera Smrt obchodního cestujícího jde čas pozpátku. Dají se exponovat na začátku představení události, které se odehrály až po událostech, jim předcházejících (Félicien Marceau, Vajíčko). Dramatik může konfrontovat dění probíhající v různých časových rovinách (Vsevolod Višněvskij v Optimistické tragédii). Tyto a jiné ještě modifikace v uplatnění divadelního času vzhledem k času reálnému musí divadelní věda studovat, neboť tento významný divadelní postup účinně slouží vyslovení ideje představení.

---

4) Jan M u k a ř o v s k ý, K dnešnímu stavu teorie umění (dnes v knize Studie z estetiky, str. 168).

Z faktu, že divadelní umění je umění společenské, že nemůže existovat, jestliže divadelnímu dílu nepřihlíží divák, vyplývá řada teoretických problémů. Básník nebo romanopisec z nějakých důvodů své dílo nepublikuje, jeho artefakt však existuje, byť jenom ve stolní přihrádce. Také malíř nebo sochař může vytvořené obrazy na čas nevystavovat; díla a jejich kvalita však přesto trvají a dříve či později se ve společnosti uplatní. Herci však nepomůže, že bude své role recitovat doma, byť je bude nahrávat na magnetofonový pásek, režisérovi nejsou nic platny skvělé záměry a koncepce, jestliže je mu zabráněno realizovat je silami herců (sám je realizovat nemůže) před obecenstvem, které přijde vidět a slyšet.

Ze vztahů mezi jevištěm a hledištěm vyplývá společenská, ba mnohdy přímo politická úloha divadla, kterou je třeba studovat jak v zájmu divadla, tak v zájmu společnosti. Je známo, že divadelní umění nejenom odráží problémy, které ve společnosti dozrály k řešení, ale že funguje také jako nástroj průzkumu o stavu společnosti, jako seismograf ohlašující procesy ukryté v hlubinách society.

Důležitou otázkou, kterou sleduje teorie divadla, je život inscenace. Při nastudování téhož dramatu v různých dobách jde pokaždé o nové divadelní dílo. Jiní tvůrci (režisér, herci, scénograf, hudební skladatel atd.) vytvářejí pro jiné obecenstvo a hlavně ve více či méně změněné dobové situaci nové dílo, dávající možnostem, které jsou ukryty v textu, odlišné vyznění myšlenkové a umělecké. Divadelní inscenace probíhá v řadě představení. Víme ze zkušenosti, že každé představení je poněkud jiné, jeho tvar (třebas v maličkostech) i vyznění jsou rozdílné. Je to dáno především tím, že divadelní dílo se vždy znovu rodí před zraky diváků, že vzniká právě teď a pro konkrétní obecenstvo. Život inscenace, složitým způsobem organizované struktury, se od reprízy k repríze mění - většinou směrem k horšímu: dochází k uvolnění vazby složek, ke ztrátě náležité rytmizace, k poklesu tempa, ale stává se někdy, že se inscenace mění k lepšímu: usazuje se, obohacuje se o nové rysy. Existují případy, že jedna inscenace žije v témž divadle několik sezón, ba desítky sezón. Při veškeré vůli tvůrců ustálit ji se však inscenace v průběhu let mění, a to z důvodů vnitřních (někteří herci odešli a byli nahrazeni jinými, všichni herci zestárli) i z důvodů vnějších, mimodivadelních (změnila se situace společenská, takže např. to, co v inscenaci kdysi zapalovalo svou aktuálností, časem vyvanulo).

Divadelní umění jakožto umění syntetické povahy předpokládá pro svoji existenci velmi náročnou organizaci, početný kolektiv, který je vytváří, velké náklady spojené se zajištěním všeho nezbytného pro jeho existenci (divadelní budova, nebo alespoň divadelní sál, výprava, světelný park, kostýmy atd.). Z těchto důvodů je divadelní umění - vedle umění filmového - nejúže spjato s institucí, která se bude o ně starat a která umožní poměrně nákladný chod divadelní "mašinerie". Divadelní věda (především ovšem

historiografie divadla) sleduje různé typy sepětí divadelního umení s institucí i proměny tohoto sepětí během několika tisíciletí.

Na složení repertoáru působí názory divadelních umělců (dramaturgů, uměleckého vedení divadla, kritiků), požadavky provozu a přání i pokyny institucí a úřadů vládnoucí třídy, která divadelnictví své doby ovlivňuje. V třídních společnostech dochází ovšem k rozporům mezi některými umělci, kteří se staví do opozice, a oficiálním tlakem. Ve složení repertoáru se koneckonců odrážejí politické, filosofické, estetické a etické názory doby, její protiklady atd. Sledovat vztahy divadla jako instituce ke společenské situaci na jedné straně a k divadelnímu umění na straně druhé předpokládá citlivé zkoumání materiálu, aby nedocházelo k výkladu simplicizujícímu.

B) Teorie divadla jako souhrn teorií jednotlivých složek divadelního díla

Každá ze složek divadelního artefaktu - autor, dramaturg, režisér, scenograf, hudební skladatel, choreograf, herci atd. - i obecenstvo, které tento artefakt vnímá, má svoje problémy. Ty na základě srovnání faktů z různých historických období zobecňují teorie (estetiky) těchto složek. Připojíme ke každé z těchto teorií několik poznámek.

Teorie dramatu

Jako jednu z prvních otázek musí teorie dramatu řešit problém pojetí dramatu jako literárního díla (tím se obírá literární věda) a problém pojetí dramatu jako textové složky divadla (ten zajímá teorii dramatu a teorii divadla).

Další otázkou teorie dramatu je vliv onoho faktu, že drama je z převážné míry autorem zamýšleno jako východisko inscenace, na výsledný tvar hry, která musí mít i mimoliterární kvality, především kvality scénické. S tím souvisí otázka tzv. knižního dramatu, jeho existence a oprávnění. Termínem "knižní drama" se zpravidla označovala buď dramata, jejichž autoři s jevištní realizací nepočítali (např. Gobineauova Renesance), nebo dramata, která se z těch či oněch důvodů nedostala na scénu - ať již to bylo pro slabé kvality scénické (některá dramata Vítězslava Hálka nebo Jiřího Karáska ze Lvovic), ať již pro technické potíže, které brání jejich divadelnímu provedení (např. dlouho býval druhý díl Goethova Fausta považován za nescénovatelný); dnes však tento důvod odpadá, protože vývoj divadelní techniky a scénografie umožňuje provedení kterékoli hry. V tom případě by se termínem "knižní drama" mohlo označovat jenom drama, které nemá scénické kvality,

a proto se nemůže stát východiskem vytváření divadelního díla - inscenace.

Dramatik realizuje svoje obrazy jinak nežli lyrik nebo epik; užívá k tomu prostředků slovesných, ale počítá též s jevištním uvedením hry. Syžet dramatu je podán prostřednictvím dialogů postav; tzv. scénické poznámky (remarky), poslední to zbytek vypravěčovy řeči v epice, při inscenaci dramatu odpadají, jsou totiž uskutečněny v divadelním dění. Specifickým útvarem je tzv. epické divadlo (např. texty lidových her nebo dramatika Bertola Brechta), které spojuje tvárné postupy epiky s tvárnými postupy dramatu v svébytný celek.

Ve srovnání s epicky zobrazenými postavami odlišují se postavy v dramatě vyostřeností a zkoncentrováním činů, myšlenek a citů okolo životního konfliktu. Dramatický konflikt je specificky umělecký prostředek, který odráží protiklady reálné skutečnosti, zápas sociálních sil a tendencí společenského vývoje.

Podstatnou vlastností děje v dramatu zpravidla je, že probíhá v neustálém stupňování (gradaci). Tak se divákova pozornost neotupí.

Zhruba řečeno: teorie dramatu se zejména zabývá otázkami výstavby dramatu, jeho jednotlivými úseky s významnými body, otázkami organizace času a místa v dramatě, otázkami monologu a dialogu, problémem jazyka postav, specifikou jednotlivých dramatických druhů (tragédie, komedie, činohra, vaudeville, revue, skeč, opera, opereta, scénický melodram, malé formy atd.) a ještě jinými problémy.

Dramaturgie

Dramaturgie navrhuje ideový a estetický názor divadla, který je pak realizován souhrnem inscenací. Dramaturgie spoluvytváří pro působení souhrnu jednotlivých divadelních děl (inscenací) koncepci. V nerozlučném spojení s vedoucím postavením režiséra dramaturg společně určuje ideověuměleckým profil divadla.

Dramaturgie zprostředkuje mezi dramatem jakožto dílem slovesným a mezi jeho scénickou realizací; prostupuje od začátku do konce práci na divadelní inscenaci. Dramaturgie vytváří živou, aktuální tvář divadla; spolu s režií se stará o to, aby divadlo přinášelo umění živé, hovořící k současnosti.

Rozumíme tedy dramaturgií především tu činnost, která jednak zprostředkovává mezi dramatem starším a cizím (vzdáleným časově a prostorově) i jeho konkrétní inscenací, a která se jednak podílí - a zde je práce dramaturga ještě potřebnější, ale i těžší - na genesi nových dramatických textů (divadelních her). Nejvýhodnější, ba ideální je případ, kdy pro potřeby souboru tvoří původní hry jeho vlastní dramatik či dramatická "dílna".

Dramaturg také čas od času upravuje pro svoji scénu některé starší kusy. Dramaturg musí soustavně sledovat tvorbu domácí i cizí, stále být zpraven o tom, co se děje ve velkých centrech divadelních v celém světě a vybírat podle základních zřetelů ideových, podle hodnoty hry i podle potřeby souboru ty texty, které dramaturgickou linii jeho divadla obohacují a které dávají členům souboru dobré role.

Do oblasti dramaturgovy práce patří dramaturgický plán (předpokládaný sled premiér v sezóně). Ten je třeba rozlišovat od divadelního repertoáru (od toho, co divadlo uvádí v jistém časovém údobí - během týdne, během měsíce apod.)

Dramaturgický plán není určován toliko uměleckými záměry dramaturgickorežijními (tj. výslednicí snažení dramaturgie a režie). Je ovlivňován též postavením divadla jako instituce(různá výročí apod.) a potřebami společenské rezonance uváděných her, zálibami a vkusem obecenstva, tím prostředím, v němž divadlo hraje. Dále při koncipování dramaturgického plánu spolupůsobí stav a složení souboru (počet herců a hereček, jejich umělecké možnosti, stáří členů atp.). Často do dramaturgického plánu a do divadelního repertoáru zasahují činitelé mimodivadelní (úřady, instituce atd.) Vzniká tedy dramaturgický plán jako výslednice mnoha kompromisů (nikoli vždycky nutných a žádoucích), za něž může dramaturg nést skutečnou zodpovědnost jenom zčásti.

Po dramaturgickém plánu požadujeme, aby byl vytvářen cílevědomě. Pokud posuzujeme dramaturgii divadla, musíme ji chápat nikoli jenom v jejích záměrech a úmyslech, ale také (a to především) podle uskutečněných představení. To znamená, že krásný dramaturgický plán se může někdy uplatnit jenom ve vědomí premiérového publika - např. řada ideově a esteticky výrazných her, zatímco repertoár, sled představení, který skutečně působí na obecenstvo, každodenní, "všední" tvář tohoto repertoáru může být diametrálně odlišná. Dramaturgický plán a repertoár budou pochopitelně vždycky dvě odlišné věci - jsou inscenace úspěšné, které žijí po velmi dlouhou dobu a jsou také neúspěchy, které není záhodno na repertoáru udržovat. Přece však by neměla zmizet přiměřená korelace mezi uvedenými dvěma tvářemi stálého působení divadla.

Nejpodstatnější podíl dramaturgie je možno hledat v konkrétním zprostředkování literární předlohy pro soudobou divadelní realizaci, tedy v přípravě základního textu a dramaturgickorežijní koncepce. Hlavní součástí této koncepce musí být idea představení; předpokladem dramaturgova zdaru je plastický konkrétní předatava příštího divadelního díla (inscenace). Výběr hry, event. její úprava pro požadavky současné chvíle a pro požadavky umělecké realizace, kontrola překladu u hry přeložené, překlad, event. objednávka dobrého překladu, citlivá spolupráce s autorem, který píše novou původní hru, výklad dramatu na počátku jeho nastudování, všestranné osvětlení hry v pro-

gramu-bulletinu a ještě řada dalších úkolů, které doprovázejí ono "zprostředkování" mezi literaturou, scénou a divadlem jako institucí - toto všechno náleží do sféry dramaturgie.

V dramaturgově osobnosti se rovnoměrně má uplatňovat jeho umělecké nadání a způsoby práce divadelněvědné. O dramaturgovi se občas říkává, že je to divadelní vědec v praxi. Méně však se již u něho zdůrazňuje potřebná míra talentu, jakou tento pracovní úsek v divadle nutně vyžaduje. Dramaturgie patří tedy jednou částí své tvůrčí náplně do oblasti historie a teorie dramatu i divadla (touto částí se dramaturg podílí na formování uměleckého programu "svého"divadla), druhá její část je dána schopností odhadnout scénické kvality textu, uměním náležitě je připravit, popřípadě vyostřit atp.

Režie

Fakt, že se v poslední třetině 19.století objevila nutnost ideově a umělecky ujednotit velký počet složek jevištního díla, vynutil si vznik nového, svéprávného uměleckého oboru - divadelní režie.

Do té doby vycházela jednota divadelního díla z tradičního slohu, který na jevišti realizoval básník (jako v divadle antickém, v divadle shakespearovském) nebo první herec (jako v divadle klasicistickém, v divadle romantickém) či jiný činitel: divadelní ředitel, výtvarník, hudebník.

Ke zrodu režiséra vedlo několik významných okolností. Především to byla postupující diferenciace uvnitř jednotlivých složek divadelního výrazu. V průběhu staletí se dramatický autor osamostatňoval a dostával se mimo organismus divadla. Případy, kdy je autor nadále spojen s divadlem (Shakespeare, Molière atd.), zdaleka už nepřevažují. Za druhé: režiséra si vynutila proměna divadelního prostoru, nové prostorové dispozice, které určily jiné náhledové podmínky, a rychlý vývoj scénografie. Za třetí: pociťovala se potřeba hlouběji, individualizovaněji zobrazit dramaturgické postavy; ruku v ruce s tím se opouštělo herectví typů a oborů, zdůrazňovala se souhra herců. Za čtvrté: od 18. století se okruh inscenovaných dramat značně rozšířil - vedle starých děl antických, středověkých, renesančních, klasicistických, Goldoniho atd. vznikají dramata soudobá; tato dramaturgická různorodost si vyžadovala diferencovaný přístup k té které hře, její specifický výklad a osobité inscenační postupy.

Proces, jehož předpoklady byly dány vývojem během staletí, urychlila vyhrocující se situace na konci 19. století, mimo jiné též zavedení nových technických prostředků do divadla (plyn, elektřina atd.). V divadle se zrodil nový umělecký činitel, specialista, režisér.

Od nástupu André Antoina (Théâtre Libre) ve Francii na sklonku osmdesátých let 19. století začínají dějiny moderního inscenování. Vývoj pokračoval úsilím K.S.Stanislavského a V.I.Němiroviče-Dančenka v divadle MCHAT o prohloubení realismu vnitřní pravdou, prací francouzského divadelníka Paula Forta v Théâtre d'Art a A.F.M. Lugné-Poëa v Théâtre de l'Oeuvre. Na přelomu století vystupují Švýcar Adolphe Appia a Angličan Edward Gordon Craig, kteří přinášejí nové umění scénování. Od té doby stal se režisér trvalou osou práce na vytvoření divadelního artefaktu - inscenace.

Co je režie? Je to umělecká činnost, která si klade za cíl podat prostřednictvím organizace všech složek a prvků syntetizujících se do nového tvaru umění časově-prostorového ideově a stylově jednotný celek uměleckého díla divadelního (popř. rozhlasového, filmového a televizního).

V moderní době pravomoc režiséra i jeho společenský význam stále více roste. Ale souběžně s tím stoupá též zodpovědnost režiséra vůči dramatikovi, jehož hru inscenuje, vůči všem spolupracovníkům na tomto díle, vůči obecenstvu.

Režisér ovšem koná svoji práci za jisté historickospolečenské situace. Vyznění režisérovy práce je nejenom odrazem této situace, nýbrž i tvůrčí odpovědí režiséra na ni. Inscenace hry je konfrontace režisérova díla se společenskou strukturou, s myšlenkovými a citovými proudy doby. Z toho vyplývá, že na režisérovu občanskou a politickou vyspělost klademe vysoké požadavky. Režisér musí být filosoficky a politicky vzdělán, dokonale informován o dění ve světě a ve vlastní zemi. Chce-li svou inscenací vzbudit v obecenstvu myšlenky a emoce, které současná doba potřebuje, je nutno, aby měl dramaturgický rozhled, aby byl obeznámen s divadelním děním ve světě. Jen tak uvolní ve zvoleném textu ty myšlenky, které citlivě promlouvají k obecenstvu příslušné doby.

Režisér nemůže ovšem svoje filosofické a politické názory projevovat v divadle proklamacemi, musí je donést do srdcí diváků uměleckým činem, a to výrazovými prostředky vlastními právě té které době. Z toho plyne, že režisér musí být tvořivá individualita, talent s osobitým psychickým založením, se schopnostmi stylotvornými a s výrazným rukopisem.

V umění divadelním, které se charakterizuje kolektivním způsobem práce, nevznikne nic cenného, jestliže všichni jeho členové nebudou jednotní ve společném hledání a nalézání uměleckého cíle. Hlavním tvůrcem této pracovní jednoty při inscenování hry je režisér.

Pokud jde o ideový a estetický výklad dramatu, které má být uvedeno na jeviště, nevládne mezi divadelníky stejný názor. Stojí tu proti sobě - schématicky vzato - dva tábory. První (k jeho představitelům patří např. Stanislavskij a Němirovič-Dančenko, francouzští režiséři Louis Jouvet a Jean Vilar, náš kritik F.X. Šalda) tvrdí, že dramatikovo dílo, hra určuje

způsob inscenace, že režisér slouží autorovi, že jako porodník "přivádí na svět děti druhých" (Jean Vilar). S polemickou vyostřeností vyslovil Vilar toto stanovisko ve větách: "Je dán text a ten je dostatečně bohatý na scénické pokyny, zahrnuté do replik (aranžmá, reakce, jednání, výprava, kostýmy atd.). Musíme mít dost moudrosti, abychom je přijali. Co je vytvořeno navíc, nad tyto pokyny, to je "režisérství" a musí být odmítnuto. A zavrženo".[5] A kus dále Vilar praví: "Je (režisér, pozn. autorů) připoután k textu, ale v rámci tohoto připoutání je svoboden."[6]

Režisérům, zastáncům opačného stanoviska (jsou to např. Vsevolod Mejerchold, K. H. Hilar, E. F. Burian, Milan Pásek), nestačí být pouhými interprety dramatikova díla. Dramatikův text přestal být pro ně závazný, je podle nich toliko východiskem režisérovy tvorby. Režisér usiluje zasadit dramatikovo dílo do nového společenského kontextu, má právo změnit jeho původní ideový smysl, žánr hry, autorovy technické příkazy atp. Někteří režiséři (např. E. F. Burian) píší dokonce na texty klasických her (Lakomec aj.) nové předlohy, které se pak stávají podkladem pro inscenace. Jiní režiséři (u nás např. Alfréd Radok, Zdeněk Kaloč) vytvářejí na základě dramatikova textu vlastní scénář a podle něho poté hru inscenují. Ve skutečnosti vzniká každá inscenace jako syntéza autorova textu a autorovy fantazie s prací režiséra a jeho fantazie.

Není pochyby, že úkol divadla se neomezuje na pouhé "reprodukování" dramatikova textu na scéně. Divadelníci vyslovují svůj vztah k zobrazeným jevům života. Ale na druhé straně třeba též uznat, že jevištní podoba hry je organicky svázána s ideou, tématem, výstavbou, žánrem, rytmem hry, s charakterem dramatikova uměleckého vidění a s rukopisem jeho vyjadřovacích prostředků, že je více či méně obsažena v sémantické a umělecké energii textu, který bývá pak ovšem realizován různými režiséry rozdílným způsobem.

Vlastní práce režiséra začíná čtením textu. A to mnohonásobným čtením. Na základě tohoto čtení vzniká v režisérově mysli první představa scénického provedení, inscenační koncepce. V režisérově tvůrčí fantazii (a obdobně se tak děje v tvůrčí fantazii výtvarníka, skladatele hudby, herců) střetává se dvojí druh prožitků, vzpomínek a emocí, protože čtená hra probouzí vzpomínky a city těchto umělců z jejich života, z četby atd.

Všechny prvky režisérova záměru vyrůstají z jediného celostně viděného a slyšeného zárodku, ze "zrna", jak to nazýval Němirovič-Dančenko. Toto "zrno" je určeno režisérovým vlastním poznáním i tvořivým výkladem života a je úzce spjato s hlavním úkolem inscenace; už v něm je obsažena odpo-

---

5) Jean V i l a r , Tajemství divadla (Praha 1966), str. 38.

6) Tamtéž, str. 40.

věď na otázku, proč dotyčnou hru režisér nastudoval v té které době, c
jaké myšlenky a emoce chce vyvolat u diváka. V průběhu dalšího zkonkrét
ní, zjasňování "zrna" dostavuje se u režiséra přesnější prostorový pohl
"symfonické" slyšení díla. Výtvarně nadaný a kreslířsky zdatný režisér
načrtává první vizi scény, slyší na některých místech textu podle nástr
diferencovaný ráz hudby, apod. Ideální by bylo, kdyby režisér byl sám t
tvůrcem scény, hudby, eventuelně choreografie. Jestliže si pak volí za
pracovníka výtvarníka (včetně navrhovatele kostýmů), hudebního skladate
sahá k tomuto řešení spíše z nouze: není tak komplexně nadán, aby mohl
vypracovat všechno, co je nezbytně třeba k realizaci inscenace.

Volba výtvarníka je pro budoucí inscenaci velmi významná a nem
být ponechána náhodě. Mezi režisérem a výtvarníkem musí existovat hlubok
vztah. Nejvhodnější je, když se najde dvojice umělců, kteří si rozumějí,
ří se vzájemně inspirují. Tak tomu např. bylo v dvojici K. H. Hilar - Vl
tislav Hofman nebo je v dvojici Otomar Krejča - Josef Svoboda. Režisér m
dát výtvarníkovi dostatek času, aby se dramatickým dílem sám inspiroval
musí mu poskytnout možnost k tomu, aby projevil vlastní názory. Po čase
chází k mnohonásobné konfrontaci představy režisérovy a výtvarníkovy. Př
stava režisérova a představa výtvarníkova na sebe v průběhu přípravy ins
ce narážejí, tříbí se a nakonec se syntetizují. Čím širší a bohatší možn
poskytl režisér výtvarníkově iniciativě, tím více svoji inscenaci obohati
Výprava užitými materiály, jevištní technikou, nejrozmanitějšími výtvarn
prostředky, kolcritem, světlem atd. přispívá k odhalení ideově-estetické
zaměření díla, ať už výprava souzní s tím, co na jevišti probíhá, nebo je
s tím v protikladu. Zejména užití světla může velmi účinně dopomoci k ryt
zaci celého představení.

Obdobně jako s výtvarníkem spolupracuje režisér s autorem hudby.
Charakter této spolupráce je dán podle toho, jaké místo má zaujmout hudba
v budoucí inscenaci. Jestliže v hudebním divadle (opera atd.) je inscenač
způsob určen hudbou, která vystihuje jednotlivé výjevy a situace, pak v či
nohemním divadle slouží hudba jako prvek doplňující. Může být dána přímo
votem zobrazeným na scéně a předpisuje ji už dramatik (např. pochod odcházejícího pluku v Čechovových Třech sestrách), nebo může ji uplatnit režisér jako výrazový prostředek přídatný, i když důležitý - vedle ostatních prostředků působení na diváka. Také hudba buď souzní s akcemi, prožitky postav hry, nebo naopak je kontrastem k nim. Při užití hudby v inscenaci je záhodno zachovávat míru, která je dána žánrovými rysy dramatu a rázem inscenačních postupů režisérem zvolených. Nepochybně přispívá dobře uplatněná hudba (instrumentální nebo vokální) k barvitosti představení a k rytmizaci dění v ně

Co bylo řečeno o výtvarníkovi a autorovi hudby v souvislosti se spoluprací s režisérem platí mutatis mutandis též o uplatnění choreografie, filmové projekce a jiných složek inscenace.

Režisér se může ovšem inspirovat a být ovlivněn studiem krásné literatury, hudby, výtvarného umění, folklóru atd. příslušné doby. Ale jenom inspirovat. Základní režisérovou mohutností zůstává totiž schopnost myslit v dynamických obrazech a pracovat s prostředky "jazyka" divadelního.

Nejdůležitější složkou divadla je hra herců. Bez herce divadlo neexistuje. Proto výsledek režisérovy práce s herci je pro tvar a vyznění inscenace rozhodující. Umění vyjádřit vlastní myšlenky prostřednictvím umění herců platilo odevždy za kritérion zralého umění režisérského.

Režisérova práce s herci začíná už obsazením rolí. Režisér musí ze zrakosti souboru a zčásti též intuitivně postihnout dispozice herců a jejich možnosti. Sovětský režisér Alexej Popov o tom výstižně poznamenal: "Jako na šachovnici si musíme ve svých představách zahrát hru s kandidáty na všechny role. Musíme srovnat vnitřní a vnější herecké dispozice s emocionálním "jádrem" hry a role, srovnat herce mezi sebou, prověřit si, jaký má každý herec temperament vzhledem k člověku, kterého bude hrát." 7)

V práci s hercem existují různé režisérské postupy. Pohybují se mezi dvěma krajnostmi: na jedné straně dává režisér herecké tvorbě naprostou volnost, na druhé straně režisér práci herců doslova zešněrovává, nežádaje od herců nic jiného nežli vyplnění mizanscén, pohybů, gest, intonací atd., které předtím sám vypracoval. Stanislavskij volil v práci s herci jinou metodu. Snažil se vzbudit v hercích nutné prožitky a počítal s tím, že se v herci zrodí forma, patřičně vyjadřující tyto prožitky, jinými slovy: přinášel hercům tvůrčí podněty a probouzel, inspiroval v nich tvůrčí proces. Jeho inscenační plán se tak stal věcí srdce a mozku herců. Mezi režisérem a herci musí vzniknout stav důvěry, obapolného pochopení, který se projeví tvořivým vzájemným ovlivňováním v práci. Režisér zaměřuje práci herců k určitému cíli, který se shoduje s ideově-uměleckým zacílením inscenace. I kdyby herec vytvořil jevištní postavu zcela samostatně, je úkolem režiséra, aby jeho postavu uvedl v soulad s celkem představení. "Vlastní režijní práce v hlubokém smyslu slova začíná", praví Popov, "tehdy, když vznikají umělecké akordy z několika postav, které se pak rozezní ve velmi bohatou symfonii představení." 8) Čili: sjednocovat výsledek práce každého herce s výsledkem tvorby ostatních herců. Režisér jako vychovatel vede herce nejenom k vysoké technické úrovni jejich projevu pohybového, mimického i mluvního, ale bdí také nad tím, aby herci neporušovali souhru s uměleckotechnickými složkami inscenace, s kostýmem, maskou, dekorací, rekvizitou, světlem, s hudební složkou atd., a nikoli na posledním místě aby udržovali náležitý kontakt s obecenstvem. Při všech těchto nárocích na tvorbu herců nesmějí jejich výkony ztratit bezprostřední, svěží, jakoby improvizovaný charakter.

---

7) Alexej P o p o v, Umění režiséra (Praha 1962), str. 69.
8) Tamtéž, str. 15.

Za prubířský kámen velkého umění režijního považuje se inscenov davové (lidové) scény, v níž vedoucí síla průběžného jednání musí stmelo seskupení lidu v jeden celek, jinak se dav, jeho mizanscéna i výtvarná k pozice rozpadnou v oddělené jednotlivé lidi.

Umění režiséra se prověřuje tím, jak dovede myslit v plastickýo dynamických obrazech, provedených herci. Mizanscéna "vždy je výsledkem k plexního řešení řady tvůrčích úkolů. Mezi ně patří i odhalení průběžného jednání, celistvé chápání hereckých postav, jejich fyzické rozpoložení a nečně i atmosféra, v níž děj probíhá. To vše ovlivňuje mizanscéna a je n pak zas i mizanscénou ovlivňováno." 9) Styl mizanscén vychází ze zobrazo ného života a epochy, z dramatického stylu. Režisér hodný toho jména us je o to, aby dal souhrnu mizanscén celého představení patřičný tón intone ní, náležitý charakter plastický a výrazný průběh rytmický.

Uplatnění tempo - rytmu svědčí o režisérově řešení představení v se. Je to vedle umění pracovat s herci druhá podstatná složka režisérovy vednosti. V hudebním divadle je tempo-rytmus v základě dán skladatelovou titurou. V činoherním divadle není tempo-rytmus takto vázán a projevuje s mnohem svobodněji. Režisér musí "hlídat" vnitřní i vnější tempo-rytmus kr repliky, situace, epizody, výjevu, dějství, celého představení. Každá nov myšlenka nebo nová událost proměňuje tempo-rytmus předchozího děje. Režis zde prokáže citlivost umění tím, jak dovede vyklenout výstup, konec dějst nebo celého představení, jak pracuje s pauzou, čili jak obklopí repliku, jev atd. tichem. Pauzy musejí být aktivní, musejí prodloužit pohyb myšlen

Prvním a hlavním úkolem režisérovým je sjednotit všechny složky prvky představení (práci herců, výpravu, světlo, zvukovou stránku, mizan scénu, tempo-rytmus atd.), dát jim přiměřené místo, aby vynikl správný vz jednotlivých částí inscenace, usměrnit úsilí všech uměleckých individuali do jednoho proudu společné ideje, podřídit všechno celistvému obrazu předs vení s jednotným charakterem, koloritem a tónem.

Ještě na jednu stránku režisérovy práce bychom rádi upozornili: n jeho umění oprostit se, neplýtvat množstvím a silou vyjadřovacích prostřed ků. Právě přísný výběr prostředků, jichž při své inscenaci užije, prostřed ků uplatněných na svém místě a s celou pádností jejich mluvy, svědčí o reži séru - mistrovi. I v tomto případě platí stará Goethova pravda: in der Beschränkung zeigt sich der Meister.

Režisérova práce při studiu hry prochází zhruba třemi fázemi: jde o práci za stolem, o práci s aranžováním, o práci na scéně.

9) Alexej P o p o v , Umění režiséra (Praha 1962), str. 173-174.

Režisérova práce za stolem probíhá ve dvou etapách. V první obezná mí režisér herce se základními rysy hry, s jejím autorem, ideou dramatu a s obrysem svého inscenačního záměru. Pak spolu s herci rozebírá hru. Cílem této etapy práce za stolem je vyvolat zájem herců o hru a probudit jejich iniciativu. V druhé etapě práce za stolem stanovuje se dějová linie každé postavy, objasňují se konflikty, určují se události, které představují důležité mezníky v rozvoji průběžného děje hry, odhaluje se posloupnost a logika jednání jednotlivých osob, dělají se pokusy navázat živé styky mezi partnery. Práce za stolem nesmí trvat ani příliš dlouho ani se nemá příliš brzy ukončit. Vilar stanoví pro práci za stolem asi třetinu zkušebního období.

Aranžovací zkoušky představují druhou fázi režisérovy přípravy inscenace. Odehrávají se v podmínkách, které zhruba připomínají budoucí rozvržení scény. Režisér se snaží přivést herce k mizanscénám tak, aby se jim staly vnitřní nutností. Jeho prvotní, "pracovní" návrh mizanscén, v nichž se vyjadřuje podstata probíhajícího děje, dotváří se v procesu vzájemného působení režiséra a herců, respektive choreografa a tanečníků v konečný výsledek.

Třetí fází režisérovy přípravy inscenace je práce na scéně, kdy se sjednocují a vybrušují všechny složky inscenace v celistvý tvar. Výsledky této fáze se prověřují a stabilizují o hlavních zkouškách.

Napsané činoherní drama je toliko neúplným, mezerovitým, málo konkrétním východiskem k budoucímu divadelnímu představení. Teprve režisérovou prací vzniká skutečná partitura inscenace: je to režijní kniha. Podkladem režijní knihy je exemplář textu dramatu. Režisér si do něho zaznamenává všechny mizanscény představení, příchody, přechody a odchody herců, scénické efekty, nápady ke kostýmům, maskám, gestům, popisy zvuků, intonace replik atd. Režijní kniha je někdy bohatá vědecko-umělecká práce, v níž se odhalují režisérovy myšlenky, v níž jsou zachyceny jeho postřehy o stylu díla, atp. Z toho důvodu bývají některé režijní knihy vydány knižně (např. režijní kniha K. S. Stanislavského k Shakespearově tragedii Othello).

Dosud jsme mluvili téměř převážně o režii činoherní. Režie hudebního dramatu (např. opery, operety) se liší od činoherní režie, kde východiskem inscenace je převážně dramatikův text, tím, že zde má rozhodující význam hudba. Scénické naplnění skladatelovy partitury, která určila mnohem zevrubněji hudebně umělecké a inscenační dispozice díla, nežli to pro činohru udělal text dramatikův, tvoří hlavní náplň i specifiku práce režiséra operního, operetního apod. Operní, eventuálně operetní režisér musí být hudebně vzdělaným divadelníkem. Jinak by se scénické řešení mohlo dostat do rozporu s hudebním obsahem díla. Práce režiséra hudebního dramatu jde ruku v ruce s prací dirigentovou, který jakožto interpret skladatelových příkazů odkrývá vnitřní logiku událostí a jednání i prožitků postav. V inscenaci opery realizuje se jednota hudby a dramatu.

Za zvláštní druh režijního umění je třeba pokládat choreografii. Také jejím úkolem je komponovat složky v celek inscenace a řešit problémy, které jsou s tím spojeny. Choreograf je však přece jenom ponejvíce soustředěn na včleňování pohybových prvků (jejich nositeli jsou tanečníci) do prostoru jeviště. Přitom základ jeho práce tvoří hudební osnova díla - balétu, který vznikl s cílem vyslovit svébytným způsobem slovesný obsah libreta.

Po premiéře práce režiséra na inscenaci nekončí. Obecenstvo aktivně zasahuje do života dalších představení a svými reakcemi je ovlivňuje, tím či oním způsobem "zabarvuje". Když je inscenace dlouhou dobu na repertoáru (někdy i několik let), objeví se v ní rysy machy, její kdysi svěží barvy zvadly. Režisér, jehož jednou z povinností je být interním "recenzentem" vlastního představení, sleduje bedlivě život inscenace na reprízách, dělá si poznámky. Po čase, po takových pěti šesti reprízách shromáždí celý soubor, pohovoří s ním, jak se inscenace vyvíjí, zdali její hlavní linie zůstává stále dost zřetelná nebo zdali víc, nežli je záhodno, začínají vystupovat prvky nepodstatné, poukáže na místa, kde se ztrácí náležitý tempo-rytmus, kde inscenace nabývá jiného stylového zabarvení, apod. Poté udělá režisér novou zkoušku, představení upraví a osvěží, ale také znovu fixuje.

Autorův text posloužil jako východisko k realizaci dramaturgicko-režijního záměru inscenace. Hotová inscenace se pak stává objektem prožitku a hodnocení obecenstva i kritiky. O reagenci diváků na hru herců, o spolupráci obecenstva při vzniku neopakovatelného díla - konkrétního divadelního představení napsal americký teoretik J. L. Styan toto: "Dramatik hovoří prostřednictvím pohybu a mluveného slova (herců, pozn. autorů), přičemž předpokládá, že si z nich diváci znovuvytvoří jeho ideu. Každý nový pokus o vyjádření je novou zkouškou víry; každá nová hra, každé nové představení znamená nový experiment s obecenstvem. Je logické dodat, že čím větší je přínos spolupráce divákovy a čím víc mu hra poskytuje, tím větší nejspíš bude její hodnota." [10] Proto umění bezpečného odhadu smýšlení a cítění obecenstva a spolupráce s divákem i při reprízách patří k žádoucím rysům režisérovy osobnosti. Totéž platí o jeho schopnosti k tvůrčí spolupráci s divadelní kritikou. Neboť zejména v socialistickém divadelnictví mají se divadelníci a divadelní kritikové cítit na jedné lodi.

Díváme-li se do historie divadla za posledních zhruba sto let, neujde naší pozornosti, že skutečně velcí režiséři byli velkými osobnostmi národní kultury. Jejich funkce se nevyčerpávala jenom v nastudování hry a ve výchově herců. Velcí režiséři působili na rozvoj dramatické produkce své doby, dá ali podněty ke vzniku her, často kolem nich vyrostla dílna "jejich" autorů. Velcí režiséři ovlivňovali růst ideových a estetických principů divadelního umění své doby.

---

10) J. L. S t y a n , Prvky dramatu (Praha 1964), str. 124.

Scénografie

Výtvarná řešení inscenace (včetně návrhů kostýmů, uplatnění světel apod.) je výsledkem tvůrčího podílu scénografie na režisérově koncepci, kterou tento umělec musí "podporovat", umocňovat. Problémem zde je vztah vizuální složky představení k významové složce díla, k jeho ideji. Důležitou otázkou pro scénografa zůstává zdůraznění divadelnosti inscenace. Nápaditá volba materiálů a scénografických postupů, adekvátních té které inscenační koncepci, je odevždy pýchou práce scénografa.

Jiný soubor otázek nastoluje úkol vytvořit scénu, která by svým duchem odpovídala přítomnému stavu výtvarnictví a byla plně práva dnešnímu výkladu dramatu. Velkým scénografům se to v minulosti dařilo, takže např. při historickém pohledu na scénografii minulého století vidíme, že scénografie držela krok s progresívním vývojem celého výtvarnictví své doby, od naturalismu přes inmpresionismus, expresionismus ke konstruktivismu, přičemž výtvarná složka divadelní syntézy měla někdy blíže k malířství a sochařství, jindy blíže k architektuře nebo kinetickému umění. Vývoj ve scénografii je podmíněn také rozvojem techniky (zavedení elektřiny apod.) a objevem nových materiálů (umělé hmoty, nové tkaniny apod.).

Teorie scénografie bude vždy musit řešit otázku, jakým způsobem, v jaké míře uplatnit funkci jevištní výpravy, světel, kostýmů, rekvizit, aby výprava posílila ideový a estetický účin inscenace jako celku a nestrhávala přitom na sebe nepatřičnou pozornost.

Specifický soubor otázek kladou divadelnímu architektovi návrhy divadelních budov, různých typů jeviště atd.

Hudba

Ve většině divadelních představení uplatňuje se podstatnou měrou scénická hudba.

V některých divadelních druzích, to je v hudebně divadelních druzích, je hudba organickou součástí jejich tvaru. V hudebně divadelních druzích (opera, balet aj.) je hudba základem časové organizace díla, neboť na rozdíl od vlastního dramatického děje obsahuje samostatnou kompoziční logiku a přísný rytmický systém. Vedle útvarů vysloveně hudebně divadelních (hlavně struktura opery vyrůstá ze základního půdorysu skladatelova a její nastudování je realizováno především tvůrčí prací dirigenta, orchestru a vokálními projevy herců) existuje řada dramatických útvarů, v nichž je vokální umění spolu s hudbou podstatnou součástí dramatického celku - např. singspiel (Německo a Rakousko v 18.století), vaudeville (Francie a Rusko v 19. století), operetа (v 19.atoletí a ve 20.století). Modifikace a názvy těchto

dramatických útvarů jsou dány historickospolečenskými podmínkami, které ten který útvar vyvolaly v život. Ve 20.století se objevuje muzikál - původně americká forma divadelní hry se zpěvy, hudbou (často džezem) a tancem - , kt postupně operetu vytlačuje.

Není mnoho divadelních druhů, v nichž by se hudba nepodílela alesp jako součást struktury divadelního představení, tj. jako hudba scénická. Volný přechod z mluvené řeči do zpěvu a hudební doprovod v činohrách nacházíme v starořeckém divadle, u Plauta, v klasickém divadle indickém; Gayova Žebrácká opera by patřila vlastně k útvaru operety. Písně a songy mají v dramatech specifickou funkci (písně v Nestroyových, Tylových báchorkách, songy v dramatech Brechtových, písně v představeních Osvobozeného divadla, Semaforu atd). Scénická hudba hraje významnou roli ve všech inscenacích E.F.Buriana; dokonce bychom mohli paradoxně říci o Burianově opeře Maryša, že je to činohra, v níž scénická hudba se silně zúčastnila výstavby dramatické struktury a v níž jevištní řeč přešla většinou ve zpěv.

Zajímavý je poměr hudby a recitace ve scénických melodramatech a ve voicebandu E.F.Buriana.

Vztahy slova a hudby, mluvy, recitace, zpěvu a hudby přinášejí mnoho teoretických problémů.

Herectví

Základní složkou divadelního umění je herec, jeho akce - ovšem v sepětí s celým optickým a akustickým prostředím. Divadlo zobrazuje především oblast jednání lidí, a proto jeho estetično vzniká zobrazením intelektuálního a citového života člověka, který ovšem působí ve společnosti a jehož činnost je s ní nerozlučně spjata.

Herecké umění, specifika a zákonitosti hercovy tvorby poutaly odjakživa pozornost (Denis Diderot, K.S. Stanislavskij aj.). Snad proto, že se vždycky cítilo, že herec je centrem, ztělesňovatelem myšlenky v divadelním představení. Zejména bádání Stanislavského o práci herce přineslo řadu objektivních zjištění, která si uchovávají svoji platnost a jsou východiskem při průpravě herců.

Herectví má svůj specifický rys: herec je jako tvůrce díla totožný se svým výrazovým materiálem. S tím souvisí fakt, že herec nemůže - jako např. spisovatel nebo malíř - od svého díla odstoupit, analyzovat je a sám je posoudit. Může rozebírat a hodnotit až dodatečně, a to jenom záznam svého díla (filmový, na magnetofonovém pásku atp.).

Teorie herectví bere v úvahu fakt, že herecká kreace je struktura značně složitá, že vznikla kompozicí hercovy fysis, masky, kostýmu, mimiky, gesta a hlasového projevu, které se ocitají navzájem ve vztazích souhlasných

nebo protikladných, v napětí. A ještě dále může postupovat v analýze. Samy složky hercovy práce jsou struktury - např. hercův hlasový projev tvoří jednotu síly hlasového výdechu, timbru, intonace, tempa, kvality artikulace atd.

Celé klubko problémů je navinuto okolo hercova vztahu k dramatické postavě, okolo zdrojů, z nichž herec napájí svoji tvorbu, okolo tzv. ustáleného souboru hercových tvárných prostředků a možností jejich variace.

Stav teoretického průzkumu herecké tvorby souvisí s celkovým pojetím divadelního výrazu v umělecké praxi, s hlavním postojem k hercovým projevům (herectví prožívání, herectví rozumového odstupu atd.).

Obecenstvo

Jednou z podstatných složek divadelní struktury je obecenstvo (publikum). Je to společenství po mnoha stránkách různorodé (věkem, zaměstnáním, sociálním složením atd.). Dohromady spojuje diváky a posluchače zájem o divadelní představení, větší či menší vnímavost pro divadelní umění. Publikum není tedy provenienci kompaktní sociální celek (národ, třída atp.), nýbrž prostředník, spojnice mezi uměním a společností.

Divadlo vyslovuje obsahy skutečnosti své doby, reaguje na společenskou situaci. Vztah divadla k dané realitě záleží jednak v tom, že skutečnost zobrazuje, jednak v tom, že ji jistým způsobem (stanovisko divadelníků je podmíněno sociálně a třídně) vykládá.

Pocit, že přítomný divák vnímá každé slovo a pohyb herce, že hercovy projevy nacházejí v hledišti ohlas, svazuje herce a diváky, vytváří během představení svéráznou atmosféru. Styk hlediště s jevištěm do velké míry stimuluje a modifikuje jak tvůrčí proces divadelníků, tak proces vnímání diváků. Divák v prostředí divadla, v prostředí zvláštním a k tomu určeném, vnímá umělecké dílo víceméně soustředěně. V hledišti jsou diváci vytrženi z domácí izolace a vytvářejí společenskou jednotku, jistý kolektiv, který ovlivňuje každého jednotlivého diváka, určuje a usměrňuje jeho reakci, ale také působí jako podněcovatel a usměrňovatel výkonu herců. Zvláště viditelné je to při předvádění a vnímání komických výstupů. Jako žádné jiné umění dovede divadlo sjednotit myšlení, cítění lidí, ovlivnit názory a zájmy publika. V tom záleží podstata ideového působení divadla. Herci a diváci vytvářejí spolu umělou skutečnost, fiktivní a dočasnou, ale v procesu divadelního představení reálně existující. Tato skutečnost diváky dojímá, někdy jimi doslova otřásá, je ochotna vyvolat v nich katarzi, "očistit" je od myšlenek, vášní a pocitů, pro dobře fungující společnosti zhoubných. V tom smyslu plní divadlo funkci nástroje společenské profylaxe. Divák ovšem nepřijímá představení trpně, nýbrž pomáhá jeho výslednou podobu formovat. Zatímco vliv apercepce umění, pů-

sobení vnimatele uměleckého díla na umělce v jiných uměleckých oblastech (např. v literatuře, ve výtvarnictví) je toliko nepřímé - uskutečňuje se hlavně kritikou, cestou veřejných rozprav a diskusí, dále prostřednictvím dopisů adresovaných autorům, uměleckým svazům apod., v divadelním umění zasahuje tento vliv přímo do formování představení a přes ně na tvůrce. Reakce diváků na představení do jisté míry pak ovlivňují složení dramaturgických plánů divadel a tím formují jejich ideově-estetický program.

Každé divadlo má svoje obecenstvo, více či méně ideově a esteticky vyhraněné. Zvláště divadla výrazného uměleckého chtění (např. divadla avangardní) mají svoje publikum. Ale nejenom ona. Existuje zvláštní typ obecenstva, které chodí na opery, obecenstva, které navštěvuje operety nebo muzikály, apod. Toto obecenstvo zná svoje divadlo, "svoje" herce, sleduje jejich umělecký vývoj i život v soukromí. Nejúže specifikovaným druhem obecenstva jsou diváci, kteří chodí na určité herce, na "svůj" star. Všechny tyto okolnosti ovlivňují návštěvnost jednotlivých inscenací nebo divadel jako celku a tím i režijní a herecké obsazení atp.

Jestliže účast diváků (obecenstva) završuje proces divadelního díla (nejnápadněji vystupuje tento rys divadelního umění v dobách sociálně vzrušených - za války, za revoluce atp.), je nasnadě, že každý zodpovědný ředitel divadla má zájem na tom, aby svoje publikum znal. Letmé pozorování tu ovšem nestačí. A tak se zde otevírá široké pole působnosti pro spolupráci sociologa s divadelním vědcem, pro pomezní oblast studia, pro sociologii divadla. Sociologický průzkum divadla, který je u nás stále na začátku, nám nejenom stanoví sociální, věkové, stavovské, vzdělanostní složení publika, ale dovede také zdůvodnit, proč obecenstvo reaguje jednou na představení téže hry studeně a jindy vzrušeně, proč tatáž inscenace vzbudí dejme tomu u publika studentského jiný ohlas nežli u publika, které přišlo z venkova, atp.

V publiku - stejně jako na druhé straně v herci - koncentrují se jako sluneční paprsky v čočce všechny problémy divadla a je na divadelní teorii, aby je sama nebo ve spolupráci s jinými badateli (psychology, sociology atd.) osvětlila.

o O o

Teorie divadla, ať už v podobě všeobecné problematiky divadla či problémů speciálních složek divadla, může pracovat jenom jednou metodou: systematickým studiem konkrétních jevů v jejich nejširší provenienci během celé lidské historie a zobecňováním konkrétních poznatků v zákonitosti příslušné sféry. Není to tedy teorie "shora", která jde cestou od všeobecnosti, generalizace k faktům, ale teorie "odspodu", od analýzy faktů ze života k zobecnění poznatků a ke stanovení zákonitosti v příslušném okruhu bádání. Toto je, jak zkušenosti učí, jediná pozitivní cesta teoretického poznání.

NÁSTROJNOST A JEDNOTA DIVADELNĚVĚDNÝCH DISCIPLÍN

Vztah tří divadelněvědných disciplín (historie divadla, divadelní kritiky, teorie divadla) je nástrojný. Divadelní teorie zobecňuje zkušenosti a fakta, které přináší historiografie divadla a divadelní kritika; historiografie divadla musí vycházet z divadelní teorie - a pokud pak jde o sám začátek divadelního umění, obě disciplíny se stýkají tak úzce, že jedna přechází v druhou. Obdobný je vztah divadelní kritiky k historii divadla. Každý divadelní artefakt tvoří článek ve vývojové řadě. A třebas jde o dílo současné (zde ovšem nemůžeme znát další články řetězu, tj. díla, které přijdou po něm), musíme poznat všechno, co mu v řetěze článků předcházelo. Jinými slovy: i současné umělecké dílo je faktem historickým a musí být vyloženo historicky, jako poslední článek vývojové řady. V tom smyslu tvoří divadelní kritika součást historie divadla. Historiografie divadla pak těží z dobových divadelních kritik jako z důležitého pramene.

V divadelním vědci měly by se uvedené tři aspekty zkoumání divadelních jevů (historický, kritický a teoretický) spojovat v nerozlučnou jednotu. Už Černyševskij upozornil ve své stati O poezii na to, že bez historie předmětu není teorie předmětu, ale že bez teorie předmětu nemůžeme získat pravdivý obraz jeho historie - nedovedli bychom si utvořit správný pojem předmětu, jeho hranic a významu.

Když mluvíme v divadelní vědě odděleně o historickém, kritickém a teoretickém pohledu, neznamená to, že chceme ignorovat ostatní aspekty. Jde jenom o to, že konkrétní úkol bádání a konkrétní zaměření výzkumu vyzvedá v hierarchii problémů právě ten či onen aspekt, takže ostatní aspekty mají v daném případě charakter víceméně doprovodný a pomocný.

III.

METODY DIVADELNÍ VĚDY

(TEATROLOGIE)

Hlavní metody divadelní vědy

Souhrn všech metod (m e t o d i c k ý a p a r á t) divadelní vědy jakožto vědy poměrně mladé není dosud zevrubně popsán a rovnoměrně ve všech směrech rozpracován. Teatrologie se dlouho metodologicky opírala o uměnovědy, které se rozvíjely studiem trvalých artefaktů (literární věda, výtvarná věda). V té míře, jak se bude vědecké zaměření teatrologie - také v souvislosti se společenskými proměnami - modifikovat a předmět jejího bádání rozšiřovat, doplní se a obmění též její metodický aparát.

Obecnou platnost pro teatrologii uchovávají si tři metody. Jsou to:

1) metoda strukturního rozboru, která umožňuje divadelnímu vědci na základě všech dostupných pramenů divadelní artefakt rekonstruovat, zevrubně popsat, ocenit funkci všech jeho složek a určit jeho ideově-umělecký význam;

2) metoda historickosrovnávací, která se široce uplatňuje hlavně v historiografii všech složek divadelního dění a v historiografii divadla jako instituce společenské; je to v podstatě metoda obecné historiografie, přizpůsobená na zkoumání oblasti divadelního umění: studuje prameny, vysvětluje genezi jevů, hledá vztahy i filiace mezi nimi a společenskou situací, kriticky srovnává příbuzné jevy, hodnotí divadlo jako celek i jeho složky;

3) metoda experimentálního vyšetřování divadelních jevů, která se uplatňuje jak ve sféře přírodovědné (např. při výzkumu akustických, světelných podmínek inscenace), tak ve sféře fyziologické (např. při zkoumání hercovy mimiky, hlasu, fantazie, paměti atp.) či ve sféře sociologické (např. průzkum publika a jeho reakcí).

Více o uplatnění těchto metod bylo řečeno při pojednání o třech disciplínách teatrologie.

Vztah teatrologie k pomocným vědám

Divadelní věda pracuje při svém výzkumu sice metodami vlastními, ale opírá se také o pomoc jiných věd, zužitkovávajíc výsledky jejich bádání i uplatňujíc jejich metodické postupy. Nejvíce tu jde o uměnovědy.

V oblasti dramatu (podoba jeho textu a jeho výstavba) těží teatrolog z výsledků bádání filologie, literární vědy a folkloristiky, v oblasti hudebních dramat obrací se divadelní věda o pomoc k muzikologii, v oblasti

divadelního prostoru opírá se o vědu výtvarnou. Obdobně využívá divadelní věda akustiky, fonetiky, fyziologie, sociologie, etnografie, pedagogiky, archeologie, diplomatiky (studuje listiny jako historický pramen) atd. Všechny tyto vědní obory jsou pro teatrologii vědami p o m o c n ý m i.

Obráceně stává se teatrologie pomocnou vědou pro jiné vědní obory: pro literární vědu (např. při problematice dramatu), pro muzikologii v případě hudebněvědného bádání o problematice opery, operety, muzikálu, melodramatu atd.

IV.

VZNIK A ROZVOJ DIVADELNÍ VĚDY (TEATROLOGIE)

Vznik a rozvoj divadelní vědy (teatrologie)

Divadelní věda v různých zemích

Třebaže prvky divadelního projevu se objevují už na samém počátku existence člověka, třebaže divadlo mělo v průběhu vývoje lidské společnosti vedle svého estetického poslání také významné postavení jako tribuna společenských, politických názorů i jako faktor mnoha sociálních funkcí, předmětem soustavného vědeckého bádání stalo se vlastně až ve 20. století.

Vzhledem k ostatním vědám o umění vytváří teatrologie spolu s vědou o filmu i s vědeckým zkoumáním uměleckých projevů v rozhlase a v televizi podstatně mladší větev této vědní skupiny. U filmu, rozhlasu i televize souvisí tato skutečnost s poměrně nedávným počátkem jejich existence. V oblasti divadla je třeba hledat příčiny pozdního vzniku soustavného vědeckého přístupu v samém pojetí divadelního umění, v názoru na ně.

V evropském divadelním systému měl divadelní projev většinou výraznou sdělovací funkci. Divadelní realizace byla v mnoha teoretických úvahách chápána jako nejzazší forma literatury nebo hudby, tj. jako literatura nebo hudba (i vokální) reprodukovaná, deklamovaná a zpívaná herci (pěvci). Dlouho bylo divadlo pojímáno jako "sklad" různých umění, v němž základ tvoří literatura nebo hudba, v některých okamžicích i výtvarné umění. Divadelní inscenace byla pak zkoumána z aspektů těch jednotlivých umění, která se na její podobě podílejí. Herecké umění, i když bylo během vývoje stále více uznáváno a respektováno jako základní součást divadla, nestačilo samo k tomu, aby vyvolalo speciální zájem vědy o divadelní projev jakožto svébytný umělecký jev.

Aby vznikla samostatná vědní disciplína, nestačí jenom upozornit na okruh otázek, které by bylo třeba zkoumat. O předmětu nového, zvláštního oboru vědy není možno rozhodnout "dohodou" nebo administrativní cestou. Základním zjištěním je tu skutečnost, zda zkoumaný jev má vlastní osobitou specifičnost, kterou ostatní vědy nemohou vysvětlit. Různé skupiny věd si samozřejmě svůj přístup modifikují a specifikují (např. přírodní vědy, kde vznikají nové obory, pracující na hranicích tzv. klasických oborů a používající nejen jejich metodických přístupů); nicméně ve své obecnosti zásada stále platí.

Každá věda má svou "prehistorii", tj. období, v němž teprve získává údaje o kvalitativní osobitosti předmětu svého zkoumání. Výrazným příkladem je tu např. zařazení studií a pokusů J.E.Purkyně o subjektivních vlastnostech zraku do prehistorie filmu a vědy o něm.

U divadelní vědy sahá tato "prehistorie", během níž se získaly údaje a "otukávala" specifika divadelního umění, dosti daleko do historie. Od ojedinělých projevů dramatické teorie v antice (Aristoteles - Poetika a Q.Horatius Flaccus - De arte poetica), ponecháme-li stranou teoretické projevy mimo evropský systém, přes scholastické traktáty Tertullianovy, komentáře Donatovy, renesanční transformace G.Cintia (jednota času), J.C. Scaligera (jednota místa) a L.Castelvetra, přes Lope de Vegův "Nový národ, jak psát dnes komedie" až k Boileauově didaktické básni L'Art poétique, ke Corneillovým Trois Discours sur l'art dramatique, k Lessingově Hamburské dramaturgii, Diderotovu Hereckému paradoxu a dalším. Od Platonova zamyšlení nad místem komedie a tragédie ve společnosti až k Rousseauově úvaze o významu divadel pro společnost, k Merciérovým statím o divadle jako nejúčinnějším propagátoru osvícenských myšlenek mezi lidem, k Schillerovu Theater als Moralanstalt a k Rollandovu Divadlu lidu.

Pokud jde o dějiny divadla, začíná tato prehistorická doba už za časů římského císaře Augusta, kdy Juba II., král Mauretanie, sestavil svých 17 knih "theatriké historia", které se bohužel nedochovaly. Pokusy o souhrnné postižení dějin divadla v jednotlivých národních oblastech (s nejrozmanitějším přístupem) nacházíme už od 17. století.

Příznivé předpoklady ke vzniku samostatného divadelněvědného bádání můžeme spatřovat ve dvou základních faktorech.

První z nich je stále výraznější podíl divadla na společenském životě 19. století, především v evropských poměrech. Svědčí o tom např. divadelní expozice pařížských světových výstav v letech 1878, 1889, 1900, velká Mezinárodní výstava hudby a divadla ve Vídni roku 1892, otevření prvních divadelních muzeí, archívů a dalších podobných institucí ve většině evropských států, stejně tak jako založení společností pro dějiny divadla a pro divadelní kulturu po celé Evropě. K tomu se pojí také rozvoj společenských věd (např. literární vědy), což zvýšilo zájem též o historii a problematiku divadla.

Druhý faktor leží v samotném vývoji uměnověd (např. muzikologie, vědy o výtvarném umění). Konec 19. století je údobím, kdy se formuje moderní pojetí divadla jako složité struktury, v níž se jednotlivé složky vzájemně ovlivňují a svazují, jejíž umělecký celek je vytvářen činností režiséra. Nemožnost přímo poznat předchozí vývoj i potřeba udržovat povědomí vývojové kontinuity, jak je tomu u ostatního umění, nutnost řešit otázku svébytnosti divadla vedle nově se rýsujících uměleckých druhů a v souvislosti s tradiční uměleckou produkcí - to všechno vedlo také nejschopnější představitele divadelní praxe (režiséry, výtvarníky atp.) k pokusům věnovat se divadelní teorii i historiografii divadla. K požadavku, aby divadelní problematika se stala stejně tak předmětem vědeckého zájmu jako problematika literatury, hudby, výtvarného umění.

Divadelní věda se konstituovala teprve tehdy, až se definitivně uznalo, že drama je jedno umění a divadelní inscenace umění jiné, syntetické. Nebylo náhodou, že teatrologie se zrodila v téže chvíli, kdy do divadelního kolektivu vstoupil jako vůdčí postava režisér. K předbojovníkům za samostatnou vědu o divadle patřili také divadelní kritikové, kteří si nemohli nevšímat na divadelních představeních kreací herců a kteří v nich poznali základní část divadelního artefaktu (např. ve Francii François Sarcey).

I když se názory na období druhé poloviny 19. století jakožto na předhistorii divadelní vědy v jednotlivých pohledech výrazně liší, přece jen si většina vědců velmi dobře uvědomuje, že proces, jímž vzniká nový obor, se odehrává postupně - od prvních badatelských fází až ke stupni, kdy se organizuje obor nejenom jako věda se svou metodologií, ale i jako nauka se svou metodikou, tj. problematika pedagogického podání a odtud také vyplývající potřeba přehledné systematiky celé vědní oblasti.

Zájem o divadelní umění, o historii divadla začíná pronikat i na půdu universit. [11] I když tu převažuje interes o dějiny divadla, otázky teoretické nejsou zcela opomíjeny.

---

11) Jako nejstarší známou universitní přednášku o ryze divadelní problematice uvádí Artur Kutscher přednášku Theodora Mundta na berlínské universitě roku 1846 pod názvem Dramaturgia seu historia ac theoria artis dramaticae et scaenicae apud populos recentiores (tak je zapsána v seznamu přednášek). V oblasti vědeckého vlivu připomínají se především přednášky Wilhelma Creizenacha, autora rozsáhlých dějin novodobého dramatu, působícího po roce 1878 v Krakově, dále pak přednášky moravského rodáka Richarda Marii Wernera, ředitele Burgtheatru, roku 1883 ve Vídni.

Ve Francii jsou přednášky o divadle na universitě spojeny se Sorbonnou, kde si v přehledu francouzské dramatiky všímal některých divadelněvědných problémů Gustav Lanson (od r. 1894) a hlavně pak autor velkých dějin francouzského divadla Eugène Lintilhac, který od roku 1896 věnoval své přednášky divadelní historii.

Ani naše země nepatří v tomto ohledu k posledním v Evropě. Na Karlově universitě přednášel estetik a muzikolog Otakar Hostinský už roku 1882 o vzájemném vztahu hudby a dramatu, především se zřetelem k opeře, dále o estetice dramatu a v devadesátých letech hlavně na Dramatické škole Národního divadla o vztahu divadla a dramatu, o dějinách českého, řeckého a evropského divadla, o dějinách divadelní stavby atd.

I když bychom našli v Evropě i v USA řadu universitních pracovišť, která začátkem 20. století alespoň na čas projevovala soustavnější zájem o divadelní umění (připomeňme raný pokus Georga Pierce Bakera (1866 - 1935) na americkém Harvardu roku 1905, z jehož semináře vyšel O'Neill aj.), přece

Je to především N ě m e c k o, kde se v druhé polovině 19.století začíná podrobněji zkoumat divadlo, a zvláště jeho historie. K nejaktivnějším organizátorům divadelního výzkumu patřil Berthold Litzmann (1857 - 1926), který vydával Theatergeschichtliche Forschungen. V letech 1891 - 1942 vyšlo 46 svazků této edice. Po Litzmannově smrti v r.1926 pokračoval ve vydávání Julius Petersen (1878 - 1941), význačný německý literární vědec, který byl "de jure" vedoucím Divadelněvědného institutu při berlínské universitě.

Na německých universitách už tradičně žije spojení filologie s teorií a dějinami literatury v jedné organizační struktuře, která nese název germanistika. Protože k divadlu se přistupovalo od dramatu, soustřeďovaly se dosti dlouho dějiny divadla téměř výlučně na oblast německého jazykového materiálu. První zakladatelskou generaci německé teatrologie představují literární vědci, svým základním školením i značnou částí své vědecké práce germanisté. (Takovéto spojení germanistiky nebo bohemistiky s divadelněvědným pracovištěm nejsou ani dnes neobvyklá - např. v NDR v Greifswaldu, u nás oddělení pro divadlo a film na katedře bohemistiky v Olomouci; pražský kabinet pro studium českého divadla vznikl v lůně Ústavu pro českou literaturu ČSAV a v badatelské struktuře našich Akademií věd je teatrologie uznávána jenom v oblasti české, event. slovenské, a to spíše jako specializace literární vědy.)

V německém prostředí, kde se Theaterwissenschaft rozběhla prudkým tempem, pociťuje se mezi oběma disciplínami - vědou o literatuře a vědou o divadle - ostrý antagonismus. Mladší divadelní věda se svízelně vymaňovala ze svazku germanistických seminářů a polemika, v jejímž centru je drama jako jablko sváru, pokračuje doposud. V literárněvědném aspektu je drama zkoumáno jako literární dílo, které představuje umělecky nejvyšší rod, syntetizující lyriku s epikou. Nároky tu jdou až ke svérázné charakteristice, která označuje divadelní inscenaci za nejzazší formu literární konkretizace. Naproti tomu v divadelněvědné oblasti vyskytuje se řada názorů od krajnosti, kdy se prostě vyděluje drama z oblasti zkoumání a přenechává se cele literatuře a literárněvědným metodám (historismus divadelních reálií), až po soudy, že drama je třeba výlučně zkoumat z hlediska divadelní struktury.

---

jenom systematický nástup teatrologie jako universitního oboru zůstane spjat s universitami německými. Tady se z řady příčin první konstituovala věda o divadle ("Theaterwissenschaft") jakožto naukový systém, hledající si vlastní metody.

V jiných národních kontextech není tento svár tak silně vyhrocen. Někde, jako např. v českém prostředí, je to snad také proto, že osamostatňování teatrologie se dálo spíše z pozic estetických nebo obecně uměnovědných a v souvislosti se vztahy s hudební vědou. Především a hlavně proto, že tu z obou stran došlo ke smírnému postoji v otázce dramatu jako společného objektu zkoumání. Jinde je svár odsunut, protože se přenechává zkoumání dramatu a textu metodám literárněvědným.

Německá Theaterwissenschaft dospívá ke své podobě ze dvou základních pramenů. Nejznámější je tu jméno Maxe Herrmanna (1855 - 1942), který přišel k divadelní problematice z literárněhistorických pozic. Proto byly v ohnisku jeho zájmu dějiny divadla. Nesnažil se formulovat systematiku a metodologii celého vědního oboru. Šlo mu spíše o vytyčení základních postupů, které jsou nezbytné pro vědecky pojímanou historiografii divadla; tu dlouho považoval za samostatný obor. Pozornost k historickému bádání o divadle soustředil Herrmann už na přelomu století. R.1914 v předmluvě ke svému dílu Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissace formuloval Herrmann zásady své metodiky; používá výrazu Theatergeschichtswissenschaft - divadelněhistorická věda. Ještě v r.1925 nejbliží Herrmannův žák Bruno Satori-Neumann připouští, že by dějiny divadla mohly být nejen samostatným vědním oborem, ale zároveň i historickou disciplínou divadelní vědy.

Pokud Herrmann věnoval pozornost estetickým otázkám a teorii divadla, byla výhradně určována potřebami historiografického aspektu. Autor si vymezil sféru svého zájmu tím, že odlišil od sebe dva pojmy, které do té doby splývaly nebo se prolínaly: das Drama a das Theater. Divadlo charakterizuje Herrmann jako specifické umění sociálního charakteru, které žije podle svých zákonů. Divadelní projev rozděluje do několika oblastí: na prvním místě je to divadelní obecenstvo, dále pak jeviště s jeho rozličným zařízením, herecké umění a režie. Chybí tu literární složka; tu přenechává Herrmann literárněvědnému hodnocení. Drama se mu stává předmětem zkoumání historiografie divadla hlavně jako svědectví, které obráží minulé divadelní poměry v té míře, v jaké dramatik přizpůsoboval dílo reálným podmínkám. Dále je bere v úvahu jako součást dramaturgického úsilí, případně jako podnět nebo příčinu, která ovlivňuje vlastní podobu divadla. Je tedy pro Herrmanna text dramatu jenom dokumentárním materiálem, přispívajícím k poznání divadelních poměrů, a hlavně k rekonstrukci jevištního tvaru.

Základním principem Herrmannovy historiografie je snaha rekonstruovat divadelní představení rekonstruovat artefakt divadelního představení, resp. pokusit se o to tak, aby vznikl jak možno nejúplnější obraz o podobě a tím i o poslání, společenském smyslu a umělecké úrovni inscenace. To je podle Herrmanna skutečně nejtěžší úloha divadelní vědy a v ní záleží také specifičnost divadelní vědy. Nejsvízelnější a nejsložitější je, jak dovozuje

Herrmann, vytvořit obraz hereckého výkonu.

Herrmann se stal iniciátorem takového metodického postupu v divadelní historii, který si všímá skutečně divadelních kvalit i souvislostí (viz např. jeho charakteristiku Klytaimeatry v Aischylově Orestei jako první skutečné herecké role, nebo jeho studia o norimberském jevišti Hanse Sachse) a za základ svého zkoumání bere jevištní realizaci.

Teprve vybudování berlínského Divadelněvědného institutu v r.1923 přivedlo Herrmanna k obsáhlejšímu pojetí divadelní vědy jako celku s historickými, teoretickými a praktickými disciplínami. Spis "Die Entstehung der berufsmässigen Schauspielkunst im Altertum und in der Neuzeit"(Berlín 1962), na němž Herrmann pracoval do posledního dne, než byl transportován do Terezína, přináší některé další jeho názory, soustřeďující se k herectví jako k základu divadla.

Z poněkud jiné pozice vychází formulování divadelní vědy jako celistvého vědního oboru, jak je podal mnichovský Artur Kutscher (1878 - 1960). Poměrně záhy vystoupil s celkovým pojmem oboru (r.1910 - Theaterwissenschaften). Kutscher překonával pozitivistickou empirickou základnu, která stavěla toliko na konkrétním historickém výzkumu, která sice přinesla své bohaté ovoce, ale ukázala se pro svoji úzkou teoretickou bázi omezenou. Kutscher zvolil přístup z esteticko-kritické základny, z duchovědného zaměření, z pozice obecné uměnovědy. Postavil divadelní vědu na roveň všem dosavadním tradičním oborům - muzikologii, literární vědě i vědě o výtvarném umění.

Základní argumentaci pro toto pojetí provedl už v letech 1904-1905 Hugo Dinger (1865-1941), profesor estetiky a dramaturgie v Jeně, v knize Dramaturgie als Wissenschaft. Je to vlastně teorie divadla, která si klade za úkol "explikativně zkoumat fenomén dramatického umění v jeho celku", a to jak v systematice, nezávisle na vlastním historickém vývinu, tak v rovině historicky vývojové posloupnosti. Dinger vychází z inscenace a genetickým způsobem dovozuje samostatný původ divadla. Cituje bohatou etnologickou literaturou a shromažďuje argumentaci k prokázání pravdivosti tvrzení, že divadelní umění není umění odvozené, ale že vzniká už s původem člověka. Dingerovi se podařilo ukázat specifičnost předmětu divadelní vědy i úkoly a poslání vědy o něm.

Struktura Dingerova pojetí vědecké dramaturgie zdůrazňuje především estetické východisko, estetiku dramatického umění, teorii divadla jako normativní a explikativní disciplínu. I když Dinger nezapomíná na úlohu historického bádání, přece jen tato sféra leží mimo centrum jeho zájmu.

Dinger v mnohém směru připravil svým dílem půdu, na níž mohl rozvinout formování teatrologie jako samostatného oboru Artur Kutscher, autor

prvních Základů divadelní vědy (Grundriss der Theaterwissenschaft). Dalo by se říci, že základní součástí Kutscherova metodologického systému je rozbor, analýza "stylu". Kutscher se tak distancuje od literárněhistorického proudu, který se zálibou vyzvedává filosofický obsah, mravní výši nebo "Gedankengut" jako rozhodující pro hodnocení básnického díla, a stejně tak se vyhýbá literárněhistorické linii biograficko-psychologické. Kutscher směřuje k rozboru strukturnímu. Zvláště v jeho divadelněhistorické práci Salzburger Barocktheater je patrno, že nepodává historizující popis; v jakémsi historicko-genetickém hledisku tu nacházíme řazení souvislostí látkových, tvarových i podle jednotlivých složek divadla.

V prvním díle svého Základu divadelní vědy vychází Kutscher z téze: divadelní věda může být postavena toliko na zkoumání divadelních elementů. Rozeznává dva elementy: Die mimische Darstellung a Der Spieltext (mimické zobrazení a text hry). V jeho pojetí jsou to základní prvky, které z hlediska svébytných vývojových rysů daného umění jsou nepostradatelné. Všechny ostatní faktory, spoluvytvářející výsledný artefakt - inscenaci, odsunuje autor ve své systematice do další kategorie pomocných umění (Hilfkünste). Elementy pro Kutschera nejsou ani režie, ani scéna, ani hudba. Ve svém celku jde o statické pojetí, které nepřipouští modifikaci, ani vzájemnou vazbu nových složek. Poučná je Kutscherova argumentace o vzniku divadelního umění, vědomí vzájemné vazby této specifické lidské činnosti jak v profesionální, tak v amatérské rovině. Rozdíl od Herrmannova pojetí lapidárně charakterizoval Oskar Eberle (1902 - 1956), přední představitel švýcarské teatrologie: "Zatím co Herrmannův základní pojem je umění, Kutscherův je mimus."

Herrmannovi i jeho nástupcům stojí lidové divadlo v příkrém protikladu k produkci profesionální, která jediná má právo nést označení "divadelní umění" (teatrologie jako uměnověda se má zabývat jenom uměním). Kutscherova koncepce nevidí v lidovém divadle jen předstupeň vývoje k profesionalismu, ale samostatný projev, jemuž je třeba věnovat jako divadelnímu jevu plnou pozornost. Pod Kutscherovou patronací vznikla řada studií o lidovém divadle německém.

Kutscherovi náleží řada zásluh v teatrologii, především o celkovou koncepci tohoto oboru s jejími důsledky (např. dějiny divadla jako dějiny obecného, světového divadla atp.). Jeho "Stilkunde" má však svoje úskalí a omezení, promítající se do systematiky, která nemůže být přijatelná jako celek pro další cestu teatrologie.

Z dalších prací a pokusů německé Theaterwissenschaft je zajímavé stanovisko divadelního praktika i teoretika Maxe Martersteiga (1853 - 1926), který prosazoval jako podstatnou část vědy o divadle psychofyziologii, zkoumající nejen herecký proces, ale i proces divákova vnímání. Ve své základní práci Das Deutsche Theater im 19. Jahrhundert (r.1904; II. vydání

roku 1924), snažil se nahlížet na divadlo jako na sociální produkt. Ze znalostí prací sociologických, ale i názorů Marxových a Mehringových pokoušel se Martersteig metodou "sociologické dramaturgie" vytvářet "přírodopis, nikoliv kroniku nebo kritiku divadla". Martersteig, jehož názory dnes oceňuje divadelní věda v NDR (o němž se však mnoho nezmiňují přehledy vývoje - Knudsen, Kutscher, Frenzel, Kindermann aj.) chápe divadlo v sociálních souvislostech i v jeho závislosti na tržní poptávce.

Řadu impulsů pro teatrologii přinesly práce představitelů sociologické metody, z nichž nejvýraznější je Julius Bab (1880 - 1955), autor knihy Das Theater im Lichte der Soziologie (Lipsko 1931). U Carla Niessena (1890 -), jemuž se podařilo prosadit teatrologii mezi řádné obory universitní (v Kolíně nad Rýnem), byla přednostní péče, kterou věnoval dokumentační stránce divadelního života a povědomí povinnosti divadelní vědy k současnému divadlu. Rozsáhlé Niessenovo dílo Handbuch der Theaterwissenschaft zůstalo v torze prvních dvou dílů. Herrmannovým nástupcem na berlínské Freie Universität byl Hans Knudsen (1886), který rozvíjel, někdy dosti staticky, historicko-filologické metody herrmannovské školy. Věnoval se rozpracovávání otázek divadelněvědné problematiky i metod divadělněvědné práce (Theaterwissenschaft, Werde und Wertung einer Universitätsdisziplin, Berlin 1950; Metodik der Theaterwissenschaft, Stuttgart 1971).

Hlavní proud metodologického rozvoje dovadelní vědy se ve třicátých a čtyřicátých letech 20. století z německého prostředí přesunul na západ i východ Evropy.

Počátky č e s k é divadelní vědy je možno najít už v díle Otakara Hostinského (1847 - 1910), který vycházel z nejširších estetických základů a z obecné uměnovědy. Obrovská byla šíře zájmů, s níž tento vědec - profesor na pražské filosofické fakultě - dokázal pracovat za celý kolektiv specialistů a klást základy nejen českého estetického myšlení jako pokračovatel Durdíkův, ale i základy české muzikologie, české vědy o výtvarném umění a v neposlední řadě také české teatrologie.

Zájem Hostinského o divadlo vycházel jednak přímo z estetiky (ve svém empirickém zkoumání estetických zákonitostí narazil na specifičnost složité divadelní oblasti a aplikoval zde nejobecnější své poznatky), jednak se k divadlu dostával z oblasti hudebnědramatické, od opery. Wagnerovy reformy, nadšení mladistvých let pro "zdivadelnění" opery vedly Hostinského nejenom k činnosti kritické, ale i k divadelní problematice vůbec. Svou první přednášku z estetiky dramatu proslovil Hostinský ve svých 23 letech roku 1870. Při svém celoživotním zájmu o divadelní problematiku dospěl posléze až k základům divadelněvědné koncepce. Zkoumaje vztah eposu a dramatu (je to téma, k němuž se stále vracel), dochází Hostinský k rozlišování pojmů "drama" a "divadlo" a zavádí nový, v české estetice posud neužívaný termín - "umění dramatické". A to je moment, kdy myšlení Hostinského dostává divadelněvědný charakter, kdy začíná vyjadřovat specificky komplexní charakter uměleckého

celku, jímž je divadlo. A věta "Kdyby nebylo herců a divadla, nebyla by vůbec vznikla umělecká forma dramatu ..." obsahuje v kostce výslednici celého úsilí Hostinského o poznání svébytnosti divadla. Cyklus přednášek Drama a divadlo dělí Hostinský do šesti částí; ty nám představují jednotlivé disciplíny divadelní vědy:

I. Prvky dramatického umění

Seznámení s podílem jednotlivých složek na tvorbě divadelního představení, tedy jakýsi úvod do chápání oblasti, v níž se budeme dále pohybovat.

II. Epos a drama

Vyrovnání s literární formou dramatu, vymezení rozdílu obou složek; po jejich vzájemném porovnání nejvíce vynikne specifika dramatu.

III. Dramatické dílo básníkovo

Vlastní teorie dramatu.

IV. Herectví

Obhájení herecké práce jako složky tvořivé, vyzvednutí podstatné zásluhy hercovy individuality, která dotváří záměr autora dramatu.

V. Dramatické umění a stavitelství

Historický přehled divadelní stavby jako nedílné součásti vývoje divadelního umění.

VI. Nové požadavky našich dnů

Požadavky scénického umění, problém repertoáru a dramaturgie, budoucnost divadla. [12]

Na Otakara Hostinského navázal jeho žák Otakar Zich (1879 - 1934), profesor estetiky a hudební skladatel. Už ve školním roce 1913/1914 přednášel Zich na Karlově universitě Teoretickou dramaturgii; její knižní zpracování pod názvem Estetika dramatického umění vyšlo teprve roku 1931. Představuje

12) Citováno podle disertační práce Evy V í t o v é , Základy české divadelní vědy v díle Otakara Hostinského (Brno 1971, filosofická fakulta, katedra divadelní vědy a filmové vědy).

vrchol Zichovy vědecké činnosti a zároveň první publikovaný fundamentální spis české divadelní vědy, protože výsledné názory Hostinského ve zmíněném cyklu zůstaly v rukopise. Zich má zásluhu o systematický vědecký rozbor dramatického díla. Vychází z inspirace i názorů Otakara Hostinského a zřejmě z ze znalosti teoretických německých prací Dingerových, M.Fotha aj. Zich tu vtělil do systému myšlenku "ustavení dramatického umění jako samostatného a soběstačného umění, v němž by činohra, zpěvohra a žánry jim příbuzné byly zahrnuty jako speciální druhy... Tedy zkrátka systematické zpracování nového umění, souřadného známým a uznaným uměním dosavadním." [13]

Tam, kde Hostinský hovoří o sloučení několika umění, tam Zich žádá jednotu všech uměleckých složek. Zich vychází z toho, že artefaktem divadelního umění je inscenace. "Dramatické dílo je divadelní představení, nikoliv dramatický text." [14]

Empirická stanoviska Zichova ovšem zobecňují zkušenosti z realistické dramatiky a z konkrétní divadelní tvorby jeho doby. Snaha o formulační preciznost (scénický a dramatický prostor, dramatická osoba a herecká postava, čtyři složky: textová, hudební, scénická a herecká atd.) tvoří základ pro rozvoj další fáze české teatrologie.

Zásluha Václava Tilleho (1867 - 1937) o českou teatrologii je především v pedagogické činnosti na pražské universitě, kde jeho seminář "pro srovnávací studium dramatické literatury a její inscenace" existoval od počátku dvacátých let. Herrmannův Institut byl Tillemu podnětným, leč nedostižným vzorem. Je charakteristické, že při úsilí o osamostatnění studia divadla jako uměnovědné disciplíny neomezoval se Tille pouze na divadlo, ale kladl také základy vědě o filmu. Tille byl také první, kdo se u nás teoreticky obíral problematikou rozhlasové práce. Divadelně kritická činnost, praktická dramaturgie pro Národní divadlo i dramatické pokusy doplňují rozsáhlé působení Václava Tilleho.

Česká teatrologie na základech Hostinského, Zichových, Tilleho a řady dalších dospěla k dialektickému pohledu strukturalistického pojetí, které přes všechny výhrady k původní podobě je stále inspirativním přínosem v evropském kontextu i podnětem pro práci naší současné marxistické teatrologie.

Strukturalistická koncepce divadla v díle Jana Mukařovského (1891-) ovlivnila teoretické práce Jindřicha Honzla (1894 - 1953), Miroslava Kouřila (1911-), Jaroslava Pokorného (1920-) a dalších. K osobitému pojetí strukturalismu v divadelní oblasti přispěl konečně i Frank Wollman (1888 - 1969), profesor srovnávacích literatur slovanských v Brně.

13) Estetika dramatického umění (Praha 1931) str. 9.
14) Estetika dramatického umění, str. 93.

Česká teatrologie se tedy už od svých začátků (na rozdíl od německé Theaterwissenschaft) formovala daleko výrazněji v oblasti teoretické nežli historiografické. Impulsy Hostinského a Zichovy jsou provázeny na druhé straně snad jenom dějinami Národního divadla v Praze, v oblasti slovníku nedokončeným pokusem o Ottův Divadelní slovník, který ač materiálově hotov, nepřinesl bohužel sumarizaci prvního stupně vývoje české teatrologie. Škoda, že jenom u příprav zůstalo slovníkové dílo, které mělo vzejít z okruhu strukturalistické školy a které se mohlo stát výrazem té etapy české teatrologie, kdy v teoretické oblasti stála v popředí evropského, ba světového vývoje.

I když předpoklady k ustavení divadelní vědy jako oboru na českých universitách, pražské a brněnské, byly vytvářeny v období meziválečném, ke skutečnému osamostatnění teatrologie v organizačním smyslu došlo teprve po r. 1945, a to dříve na universitě brněnské (v divadelním semináři Franka Wollmana) nežli v prostředí pražském.

Ruská a sovětská teatrologie má svou předhistorii v 18. a 19. století, ať už ve studiích V.G.Bělinského, N.A.Dobrojlubova a N.G.Černyševského, nebo v historických pracích Jakova Štelina (1709 - 1785) a A.P.Sumarokova (1717 - 1777), Alexeje Nikolajeviče Veselovského (1843-1918), jehož Starinnyj těatr v Jevrope (1870) se připomíná nejen pro bohatý faktografický materiál, ale i pro autorův metodologický přístup.

Počátkem 20. století vzrostl v Rusku počet historických prací zvláště z historie ruského divadla. B.V.Varneke (1878 - 1944) vydal dvě části Dějin ruského divadla v letech 1908-1910; r.1913 uveřejnil V.N.Vsevolodskij-Gerngross (1882 -) spis Istorija těatralnogo obrazovanija v Rossii; r.1914 vyšel první díl Historie ruského divadla za redakce mj. i A.M.Efrose (1888-1954). V teoretické oblasti pak získala ruská věda respekt pracemi a experimenty K.S.Stanislavského (1863 - 1938) i teoretickými pracemi režisérů a divadelníků, jako byli V.I.Němirovič-Dančenko (1858 - 1943), F.F.Komisarževskij (1882 - 1954), N.N.Jevrejnov (1874 - 1942), V.G.Sachnovskij (1886-1945), V.E.Mejerchold (1874 - 1942).

Sovětská divadelní věda dostala po r.1917 podporu ve zřízení vědeckých pracovišť zkoumajících divadlo i ve studiu divadla na vysokých školách. K těm, kdož věnovali vědecký zájem divadlu do revoluce, přibyla nová jména: B.V.Alpers (1894-), autor díla Herecké umění v Rusku (1945), P.A.Markov (1897-), historik ruského scénického umění 20.století, S.S.Ignatov (1887 - 1959), autor knihy Istorija zapadnojevropejskogo těatra novogo vremeni (1940) a Ispanskij těatr XVI - XVII vv. (1939) aj.

Vedle těchto představitelů formovala se ve dvacátých letech v Leningradě skupina teatrologů, kteří věnovali soustředěný zájem divadelní historiografii i metodologické problematice. Jejím předním představitelem byl Alexej Alexandrovič Gvozděv (1887 - 1939), zakladatel sovětské divadelní historiografie "zahraničního, západoevropského divadla" (tento v ruštině obvyklý

termín zahrnuje celý evropský divadelní systém a je základem chápání obecného světového divadla). Gvozděv patřil k těm všestranným badatelům, kteří spojují ve svém pracovním poli široký zájem a záběr. Původně studoval západní filologii, germanistiku a romanistiku. Leč v tradici školy A.N.Vesselovského se neuzavíral do úzké specializace a zajímal se o umění a literaturu, přecházeje od jazykovědných problémů k literární vědě, folkloristice až k obecně kulturní problematice. Dramatem a divadlem se Gvozděv zabýval už od studenských let. V r.1914 dostal se do polemiky s V.Mejercholdem a V.Solověvem jako autory přepracování hry Láska ke třem pomerančům, a to právě o ideový smysl historické podoby, který se přepracovatelům vytratil. A.Gozzi, commedia dell'arte, C.Goldoni, R.Lesage a divadelní vztahy italsko-francouzské v 18.století - byla základní témata Gvozděvova, k nimž se mnohokráte vracel. R.1919 stal se Gvozděv v Petrohradě profesorem na katedře světové literatury Státního pedagogického institutu A.I.Gercena, na němž působil až do své smrti. V široké organizační aktivitě podílel se Gvozděv také na nové podobě Ústavu historie umění, v němž vedle studia hudby a literatury bylo na samém počátku dvacátých let začleněno i divadlo. Než se věnoval studiu divadla, pobyl Gvozděv na německých universitách. Seznámil se s historiografickou školou Maxe Herrmanna. Potom se věnoval také problematice a organizování historiografie divadla jako vědního oboru. Svůj zájem soustředil v první etapě především na studium ikonografického materiálu pro dějiny divadla; tomuto problému věnoval řádu článků: Divadelní grafika a rekonstrukce dávného divadla, Německá věda o divadle aj., které byly souhrnně vydány v knize Iz istorii těatra i dramy (Petěrburg 1923). Metodologickým problémům věnoval Gvozděv studii Itogi i zadači naučnoj historii těatra (Petěrburg 1924). V jedné ze svých podstatných historiografických prací Divadlo období feudalismu přinesl Gvozděv poprvé do povědomí ruské vědy důležité materiály o holandském divadle rederijků a řadu dalších poznatků. Vědecká i pedagogická práce Alexandra Gvozděva znamená zakladatelskou fázi sovětské divadelní vědy. Z impulsů Herrmannovy školy, které se ukázaly příliš úzkou bází, prošel hledáním metod k sociologickému studiu a propracoval se posléze k marxistickému chápání divadelní historie. V letech 1931 - 1932 byla Gvozděvova leningradská škola podrobena ostré, nikoli ve všem oprávněné kritice. V polovině třicátých let došel Gvozděv k tomu, že v historickém procesu vývoje divadla spojil všechny jeho složky (jak složku literární, tak všechny ostatní) a chápal divadelní projev jako složitou strukturu. Posledním vynikajícím dílem A.A.Gvozděva je Zapadnojevropejskij těatr na rubeže XIX - XX věkov (1939) a k tomu vydaná obsáhlá Chrestomatija.

Gvozděv se věnoval systematicky výchově nových sovětských teatrologů specialistů. Jeho spolupracovníky a žáky byli na úseku dějin západoevropského divadla mj. V.N.Solovjev (1887 - 1940), K.N.Děržavin (1903-1956), A.S.Bulgakov (1888 - 1953), z mladší generace J.J.Sollertinskij (1902-1944), E.L.Finkelštejnová (1906-) a především Štěfan Štěfanovič Mokulskij (1896 -

1960). Jeho pracovní elán zasahoval do takové šíře, že se dá hovořit o Mokuľském jako o strůjci dalšího rozvoje divadelní vědy v SSSR. Pro teatrologickou práci přinesl si bohatou erudici z ruské filologie a literární vědy. Jeho práce o Molièrovi, Beaumarchaisovi, Racinovi i o italském divadle jsou přípravou nebo průvodci jeho Dějin západovropského divadla a velkých materiálových chrestomatií, které pod jeho vedením byly k tomuto tématu připraveny. Mokuľskij je také autorem více než 200 statí, uveřejněných v Bolšoj encyklopedii, v Literaturnoj enciklopedii a především v Těatraľnoj enciklopedii, jejímž byl hlavním redaktorem.

Vedle leningradské školy je v SSSR stejně agilní i divadelněvědné středisko v Moskvě. Jména jako G.N.Bojadžijev (1909-), Jo.A.Dmitrijev (1911-), P.A.Markov (1897-), A.K.Dživelegov (1885 - 1952), A.Anikst (1910-), A.D.Aydějev (1901 - 1966) a řada dalších nesou rozvoj ruské a sovětské teatrologie i představují její marxistickou základnu.

Stejně tak jako v ostatní Evropě můžeme sledovat zájem o historii a teorii divadla v druhé polovině 19.století také ve F r a n c i i. Tam je samozřejmě "prehistorie" divadelní vědy obvzláště dlouhá a bohatá. Vedle značného množství historiografických prací a divadelní tematikou vystupují koncem 9.století i teoretické úvahy dramatiků, režisérů, herců a estetiků. Např. Zolova stať Naturalismus v divadle (z r.1881) vyvolala řadu dalších teoretických úvah, které tvoří ve své návaznosti nejen souvislý řetěz uměleckých názorů na divadlo, ale jsou také podstatným přínosem k základům teorie divadla. Jde tu nejen o André Antoina (1858 - 1943), ale i A.-M. Lugné-Poëa (1869-1940), Antonina Artauda (1896-1948), Louise Jouveta (1887-1951) a ještě o mnoho dalších.

R.1902 založila skupina francouzských vědců Společnost pro historii divadla; jejím prvním presidentem se stal Victorien Sardou. Nástupkyní této společnosti je pak v r.1932 založená Společnost historiků (nyní historie) divadla - Société des Historiens (d'Histoire) du Théâtre, mezi jejíž zakladatele patří vědec Gustav Cohen, který vedl bulletin společnosti (dnes Revue d'Histoire du Théâtre - po krátkém přerušení v šedesátých letech vychází doposud), Leon Chancerel (1886-), dávný spolupracovník režiséra Jacquese Copeaua, Louis Jouvet aj. V r.1932 byla založena Société française d'Ésthetique, mezi jejímiž presidenty byli i Maurice Ravel, Paul Valéry i Etienne Souriau.

Pozornost divadlu tu byla věnována v příspěvcích do časopisů, které psali divadelníci jako Louis Jouvet, Charles Dullin (1885 - 1949), Jean Villar(1912 - 1971), Jean Louis Barrault (1910 -), ale byl také vypracován estetický slovník různých druhů umění, mj. divadla, televize, rozhlasu a filmu.

Studium divadla proniklo ve Francii také na universitní půdu, především na Sorbonnu, i když vlastně až do poloviny 20. století tam žilo

jen příležitostně v seminářích literárních historiků, estetiků a filosofů, bez vlastní universitní stolice. Divadla si všímali mj. Gustave Lanson (1857 - 1934), romanista Eugène Linthilhac (1854 - 1920) a Gustave Cohen (1879 -), odborník v otázkách scénování středověkého francouzského a belgického divadla.

Řada vynikajících badatelů, autorů divadelněvědných a především historických prací, pochází také z a n g l i c k é h o prostředí, i když divadelněvědný obor na některých iniversitách v Anglii byl ustaven až v druhé polovině 20.století. Je přirozené, že nejsoustředěnější pozornost byla už koncem 19.století a začátkem 20. století věnována divadlu alžbětinskému. Proslulé jsou práce E.K.Chamberse o středověkém divadle a o alžbětinském jevišti. K plodným vědcům patří Allardyce Nicoll (1894 -), který se věnuje jak dějinám světového divadla (The Divelopment of the Theatre) a historii dramatu, kterou v Herrmannových šlépějích od divadla separuje (World Drama), tak teorii dramatu (The Theory of Drama) i hledání jeho specifičnosti (Film and Theatre).

Divadelněvědné bádání na a m e r i c k é m kontinentě je hlavně soustředěno do USA.Tam je spjato se jménem Georga Pierce Bakera (1866-1935), který už od r. 1895 si ve svých cvičeních a přednáškách všímal divadla, jeho historie i teoretické, ale hlavně praktické problematiky, do r. 1925 na universitě v Harvardu a poté na Yalské universitě (1925 - 1933). Baker začínal zkoumáním protikladu kukátkového jeviště a shakesperovské scény a odtud přešel k principům dramaturgie, režie i k problematice herecké práce. Baker je zakladatelem amerického systému "Theater education", která se od evropských universit odlišuje organizací studia divadelní kultury.

Studium divadla se rozrostlo v USA hlavně po druhé světové válce, kdy se řada evropských divadelních vědců usadila v USA a přinesla také s sebou divadelněvědné pojetí starého kontinentu. Herrmannův žák Alois M.Nagler (1890 -) působil na universitě v Yale a jeho A Source Book in Theatrical History (1952, 1959) je nesená v duchu berlínské historiografické školy. Jména historiků W.Melnitze, K.Macgovana, teoretika J.Gassnera jsou známa i mimo Ameriku.

Zájem o divadelní vědu se nevyhnul žádné evropské zemi. V současné době se teatrologie studuje na většině velkých universit celého světa.

V.

ORGANIZACE DIVADELNĚVĚDNÉ (TEATROLOGICKÉ) PRÁCE V ČSSR A VE SVĚTĚ

DIVADELNĚVĚDNÁ PRACOVIŠTĚ V ČSSR

V současné době existují v ČSSR divadelněvědná pracoviště při Československé a Slovenské akademii věd, na vysokých školách a jako instituce spjaté s dokumentací a organizací divadelního umění.

Součástí Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV je Kabinet pro studium českého divadla se sídlem v Praze. Po delší soustředěné přípravě připravil za hlavní redakce prof.dr. Františka Černého základní dílo české poválečné divadelní historiografie Dějiny českého divadla. S aktivem externích spolupracovníků vyšly zatím dva svazky a připravují se k vydání svazky další. První z nich sleduje období od počátků do druhé poloviny 18.století, druhý svazek je ohraničen lety 1785 - 1848. Třetí svazek se bude věnovat druhé polovině 19.století a zasahuje až do r.1918. K Dějinám bylo vydáno i rozsáhlé album zvukových dokumentů.

Čas od času pořádá Kabinet vědecké symposia k různé problematice (např. r.1968 konalo se v Gottwaldově symposium O metodologických problémech dějin českého divadla). V plánu Kabinetu je také vydání Slovníku českého a slovenského divadla.

Součástí Slovenské akademie vied je při Ústavu slovenskej literatúry oddělení pro studium divadla a filmu se sídlem v Bratislavě, které rediguje čtvrtletník Slovenské divadlo, toho času jedinou divadelněvědnou revui u nás, a připravuje Kapitoly z dějin slovenského divadla.

Na filosofické fakultě Karlovy university v Praze divadelněvědné oddělení spolu s oddělením pro film a s oddělením muzikologickým tvoří organizačně jednu katedru. V edici Acta Universitatis Carolinae v řadě Philosophica et historica vyšel z tohoto pracoviště r.1969 první svazek Theatralia (sborník studií, které jsou psány v cizích jazycích a určeny především pro zahraničí).

Katedra slovanských literatur, divadelní vědy a filmové vědy na filosofické fakultě UJEP v Brně je samostatným pracovištěm od r.1963. Vedle řady skript pro studium divadelní vědy (čtenáři v nich dostali např. překlad knihy V.M.Volkenštejna Dramaturgija, dva svazky Doslovů k dramatům Williama Shakespeara) vychází v Brně za redakce prof.dr. Artura Závodského ve Spisech filosofické fakulty ediční řada s názvem Otázky divadla a filmu (Theatralia et cinematographica); v r. 1970 vyšel první svazek, v r.1971 svazek druhý, třetí svazek je v tisku.

Na filosofické fakultě Palackého university v Olomouci existuje při katedře bohemistiky oddělení pro studium divadla a filmu. R.1970 konal

se v Olomouci pracovní seminář o problematice divadla na Moravě a ve Slezsku (Sborník z této konference je v tisku).

Zatímco teatrologická pracoviště divadelní fakulty Akademie múzických umění (katedra dramaturgie a režie) v Praze a Janáčkovy akademie múzických umění v Brně (katedra teorie umění) fungují uprostřed pedagogické praxe, na Vysoké škole múzických umení v Bratislavě je katedra divadelní vědy a dramaturgie hlavním centrem slovenské vědy o divadle.

Předním divadelněvědným pracovištěm pro ČSSR se stal Scénografický ústav v Praze. Věnuje se experimentální práci v oblasti scénografie, provádí technologický výzkum a vydává časopis Acta scaenographica. Pod vedením ředitele ing.arch.Miroslava Kouřila ujal se tento ústav významného celostátního úkolu - připravit a vydat široce založenou Scénografickou encyklopedii, která by byla výrazem současného stavu české marxistické teatrologie. Prolegomena Scénografické encyklopedie jsou sešity, které přinášejí základní diskusní materiály k tomuto dílu.

Divadelní ústav v Praze je instituce, která pracuje jako dokumentační a konzultační středisko s velkou vydavatelskou činností, většinou však spíše příležitostného charakteru. Provádí rozsáhlou bibliografii českých teatrálií, vypracovává se tu rozsáhlá kartotéka divadelních článků, recenzí, institucí, herců atp. Divadelní ústav vydává bibliografický bulletin Zprávy Divadelního ústavu, který anotuje značné množství zahraničních časopisů, docházejících do ČSSR. Divadelní ústav vydává Bibliografické sešity české teatrologie, čtvrtletník Scénografie organizuje mezinárodní konference a výstavy (např. Pražské quadrienale), divadelní festivaly atd.

Divadelní ústav v Bratislavě pracuje s tímž posláním jako jeho český jmenovec. Vydává řadu dokumentů a studií k dějinám i k současnosti slovenského divadla.

Dokumentaci divadelních materiálů věnují se divadelní oddělení našich předních muzeí. Je to především Divadelní oddělení Národního muzea v Praze, které také vydává divadelní materiály (např. sborník z konference o K.H.Hilarovi), a Divadelní oddělení Moravského muzea v Brně.

Divadelní oddělení Ústředního domu lidové tvořivosti v Praze se stará o amatérské hnutí, o organizaci ochotnické práce. Do oblasti teatrologie zasahuje iniciativně pozorností, již věnuje pedagogické problematice divadelní výchovy. Časopis Divadelní výchova je cenným zdrojem zkušeností z této oblasti. Problematiku ochotnické divadelní činnosti sledují také časopisy Amatérská scéna (Praha) a Jevisko (Bratislava).

Nedostatek speciálního divadelního nakladatelství nahrazují obětavé ediční počiny menších institucí, které tu a tam umožní vydání divadelněhistorických prací, jako např. Státní divadlo v Brně (edice Plamen divadla), Divadlo J.K.Tyla v Plzni atp.

DIVADELNĚVĚDNÁ PRACOVIŠTĚ VE SVĚTĚ

Od r.1955, kdy byl svolán světový kongres o divadelní historii v Londýně, existuje Mezinárodní federace pro divadelní vědu. Byla založena na popud anglické Society for Theatre Research, která vznikla po r.1945. Fédération Internationale pour la Recherche Téâtrale spojuje rozličné divadelněvědné instituce více nežli třiceti států z celé zeměkoule. Jejím prvním předsedou byl I.K. Fletscher, dále pak byl předsedou divadelní historik z Yalské iniversity Alois N.Nagler a posléze amsterodamský historik umění a teatrolog Fritjhof van Thienen. K federaci patří Mezinárodní institut pro divadelní výzkum v Benátkách.

S S S R má svá divadelně historická centra především v Moskvě a Leningradě. Jsou to katedry GITIS (Státního institutu divadelního umění A.V.Lunačarského v Leningradě) a Leningradský státní institut divadla, hudby a filmu. Vedle těchto institucí je to především Akademie věd SSSR, které se obírá historiografií divadla, ať už v Institutu historie umění ministerstva kultury SSSR v Moskvě, v Institutu uměnovědy, folklóru a etnografie v Kijevě, v Institutu uměnovědy, etnografie a folklóru v Minsku, v Institutu architektury a umění v Baku, ve Státním divadelním institutu Rustaveliho v Tbilisi, v Institutu umění v Jerevanu a v řadě dalších.

Ve F r a n c i i je teatrologie na universitách řádným oborem zastoupeným katedrou teprve od druhé poloviny našeho století. Na Sorbonně je to katedra dějin a techniky divadla (Historie et Technique du Théâtre); jejím prvním profesorem je estetik Jacques Schérer. Také literární vědec a estetik Etienne Souriau se zabývá v přednáškách problémy divadla. Mimo Paříž je to především universita ve Strassburgu, kde se divadlu už tradičně věnuje pozornost, dále Lyon, Montpellier aj. Velice agilní je ve Francii Sdružení divadelních muzeí a knihoven, jehož předsedou je estetik divadla André Veinstein. Národní centrum vědeckého výzkumu (Centre National de la Recherche Scientifique), jehož sekce humanistických věd věnuje problémům divadla značnou pozornost. Vedle vydavatelské činnosti (publikací dosti atraktivních jako Le Décor de Théâtre de 1870 - 1914 Denise Bableta) pořádá oddělení Group de Recherches sur le Théâtre pod záštitou C.N.R.S. velké mezinárodní vědecké konference na divadelněvědná témata. Z prvního setkání v r.1957 vzešel svazek La mise en scéne des Louvres du passé (Paris 1957), z dalších pak sborníky určené inscenování klasiky, modernímu divadlu (Le Théâtre moderne: Hommes et tendances, Paris 1958), z konference o Shakespearovi a alžbětinském divadle vzešla publikace Réalisme et poésie au Théâtre (Paris 1960), dále tu vyšly knihy Le Théâtre d'Asie (Paris 1962), Le Lieu dans la société moderne (Paris 1963, 1966), Le Lieu théâtral à la Renaissance

(Paris 1964) a jiné.

Teatrologické bádání v A n g l i i se dostalo na universitu teprve v druhé polovině 20.století. Nejdříve do Bristolu a pak do Manchestru. V Bristolu působil jeden z předních anglických teatrologů Richard Southern, vydavatel anglického divadelněvědného časopisu Theatre Notebook. V Londýně mimo jiné vychází oficiální časopis Mezinárodní federace divadelního bádání, dvojjazyčný Theatre Research - Recherche Théâtrale. Mimo to existuje v Anglii také sdružení pro výzkum anglického divadla i pro speciální výzkum divadla Shakespearova.

A m e r i c k á divadelní věda je při své bakerovské tradici organizována poněkud jinak, než je tomu v Evropě. Je to vlastně široká oblast výchovy k divadlu, neboť se vychází ze základního postoje, že pro divadlo je nejdůležitější napsání a inscenování nové hry. Tvůrčí složka je z hlediska amerických teatrologů nejpodstatnější a na ni, na její poznání i výuku, se tu klade největší důraz. Dějiny divadla, jejichž význam se v poslední době i v tomto americkém pojetí stále více uznává, nemají doposud v USA odpovídající zastoupení v universitním studijním programu. Imponuje program, který si vytýčila konference o divadelním výzkumu (Conference on Theater Research); konala se na pokračování koncem roku 1965 a v roce 1966 na Princetonské universitě. Protokol, který obsahuje více nežli sto stránek, hodnotí dosavadní stav a stanoví výhled i požadavky pro komplexní zkoumání divadla jako celku (Educational Theatre Journal, special Issue June 1967).

Leč ani přes tento velkorysý program není situace americké divadelní vědy růžová. Každá úsporná opatření postihují v universitním programu vždycky na prvním místě nákladné a mladé obory, mezi něž patří také divadelní věda.

Yale a Harvard jsou hlavními universitními středisky divadelní teorie a Tulane Drama Revue, redigovaná Richardem Schechnerem, je reprezentativní divadelněvědný časopis USA.

N ě m e c k á teatrologie má dnes vlastně dvě centra. Německá demokratická republika soustřeďuje svou teatrologii do berlínského střediska Humboldtovy university, kde vede katedru divadelní vědy prof. Ernest Schumacher. Na Vysoké divadelní škole v Lipsku je divadelněvědné studium spojeno s praktickými obory. Zatímco berlínské středisko uveřejňuje své výsledky ve Vědeckém časopise Humboldtovy university (v řadě společenskovědné a jazykovědné, ve speciálním čísle věnovaném estetice a dějinám divadla), z Lipska přicházejí sborníky v podobě knižní. Divadlu se věnuje pozornost také v německé Akademii věd.

Freie Universität v z á p a d n í m Berlíně má svou katedru teatrologie, která se nástupnictvím Knudsenovým hlásí k odkazu Herrmannovu.

Z á p a d o n ě m e c k á střediska teatrologie existují především

v tradičních centrech - v Kolíně n.R. a v Mnichově.

Nejvýrazněji se v divadelní vědě německy mluvících zemí uplatňuje Institut für Theaterwissenschaft na Vídeňské universitě, založený prof. Heinzem Kindermannem. V současné době jej spravuje jeho žačka a nástupkyně Margret Dietrichová. Prvním velkým činem mladého ústavu byla Evropská divadelní výstava v r.1955. V témž roce začal institut vydávat čtvrtletník pro divadelní vědu Maske und Kothurn. Z vídeňského ústavu vzešly z pera H.Kindermanna Dějiny evropského divadla.

Největším činem italské teatrologie je Enciclopedia dello spettacolo, dílo, kterým vstoupila do popředí nejen v kontextu evropském. Instituce, která zde byla pro tuto příležitost zřízena, je stále ještě střediskem teatrologického výzkumu.

Výčet universit a organizací zabývajících se divadelní vědou v Evropě stále stoupá. Teatrologie proniká i do Asie, kde např. Japonsko organizuje rozsáhlý program výzkumu i výuky.

VI.

LITERATURA

A) K OTÁZKÁM OBECNĚ ESTETICKÝM V SOUVISLOSTECH S DIVADLEM

Abramovič, G.L. — Vveděnije v literaturověděnije. Moskva 1956.

Avdějev, A.D. — Specifičnost divadelního umění. (in: Proischoždění je těatra, Leningrad-Moskva 1960)

Bakoš, M. — Literatura a nadstavba. Bratislava 1960.

Baum, H. (red.) — Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Berlin 1963.

Borev, J.B. — Základní estetické kategorie. Praha 1963.

Burov, A.S. — Estetická podstata umenia. Bratislava 1957.

Dessoir, M. — Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. I , II. Stuttgart 1924.

Dvořák, Max — Umění jako projev ducha. Praha 1936.

Fischer, E. — O nezbytnosti umění. Praha 1962. (2. přeprac. vydání r.1967).

Georgiev, L. a kol. — Rečnik na literaturnite termini. Sofia 1963.

Gilbert, K.E. - Kuhn, H. — A History of Esthetics. London 1956; český překlad Praha 1965.

Gowinski, M. a kol. — Zarys teorii literatury. Warszawa 1962.

Gorkij, M. — O literatuře. Praha 1951.

Hegel, G.W.F. — Estetika I, II. Praha 1966.

Hostinský, O. — O umění. Praha 1956

Huizinga, J. — Homo ludens. Praha 1970.

Chvatík, K. — B. Václavek a vývoj marxistické estetiky. Praha 1962.

Ingarden, R. — Das Theaterstück. (in: Das literarische Kunstwerk. Thübingen 1960)

Ingarden, R. — O poznávání literárního díla. Praha 1967.

Klivar, M. — Estetika nových umění. Praha 1970.

Koch, H. — Marxismus und Ästhetik. Berlin 1956.

Konrad, Kurt — Ztvárněte skutečnost. Praha 1965.

Kožinov, V. — Druhy umění. Praha 1963.

Lenin, V.I. — O kultuře a umění. Praha 1962.

Lessing, G. E. — Laokoón a iné estetické štúdie. Bratislava 1961.

Lifšic, M. — Umělec a světový názor. Praha 1960.

Lukács, G. — Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin 1956.

Lunačarskij, A.V. — Umění je živé. Praha 1958.

Makota, J. — O klasyfikaciji sztuk pięknych. Kraków 1964.

Marx, K. - Engels, B. — O umění a literatuře. Praha 1951.

Morpurgo-Tagliabue, Q. — L'esthétique contemporaine. Milano 1960.

Mukařovský, J. — Kapitoly z české poetiky. I , II , III. Praha 1948.

Mukařovský, J. — Studie z estetiky. Praha 1966.

Mukařovský, J. — Cestami poetiky a estetiky. Praha 1971.

Natev, A. — Umenie a spoločnosť. Bratislava 1964.

Neumann, S.K. — O umění. Praha 1958.

Novák, M. — Otázky estetiky. Praha 1963.

Pavlov, T. — Základní otázky estetiky. Praha 1953.

Plechanov, V.G. — Umenie a společnosť. Bratislava 1952.

Plechanov, V.G. — Umění a literatura. Praha 1956.

Souriau-Cahier, E. — Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale. Paris-Sorbonne 1956, 2. vydání 1968.

Šindelář, D. — Problém krásna v současném umění a estetice. Praha 1958.

Timofejev, L.I. — Theorie literatury. Praha 1953.

Timofejev, L.I. — Osnovy teorii literatury. Moskva 1963.

Timofejev, L.I. - Vengrov, N. — Stručný slovník literárnovedných termínov. Slovenské vydání doplnili M. Bakoš a R. Brtáň. Bratislava 1956.

Utitz, E. — Geschichte der Ästhetik. Berlin 1932.

Vanslov, V.V. — Problém krásna. Bratislava 1959.

Volek, J. — K analýze pojmu "umění". Estetika roč.III., č.3, str.222-252.

Volek, J. — Základy obecné teorie umění. Praha 1968.

Volek, J. — Kapitoly z dějin estetiky. Praha 1969.

Zich, O. — Estetika dramatického umění. Praha 1931.

Zykmund, V. — K základní otázce estetiky. Praha 1957.

(kol.) — Kratkij slovar´po estetike. Moskva 1963.

(kol.) — Otázky literatury a literární kritiky. Praha 1955.

(kol.) — Struktura a smysl literárního díla. Praha 1966.

(kol.) — Základy marxistickoleninské estetiky. Praha 1957.

(kol.) — Západní literární věda a estetika. Praha 1966.

B) K OBECNÉ PROBLEMATICE DIVADELNÍ VĚDY

Borcherdt, H.H. — Theaterwissenschaft als Lehrfach. (in: Die deutsche Bühne 1935/1936, str. 429-431.)

Diederichsen, O. — Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft. (in: Euphorion 60, 1966, str. 402.)

Dietrich, M. — Werden und Methoden der Theaterwissenschaft. (in: Wiener Universitätszeitung roč.3, č. 16.)

Dinger, H. — Dramaturgie als Wissenschaft, I, II. Leipzig 1904, 1905.

Eberle, O. — Theaterschule und Theaterwissenschaft. (in: Jahrbuch der Geselschaft für schweizerische Theaterkultur.) Elgg 1945.

Eberle, O. — Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe. Basel-Freiburg 1928.

Frenzel, H.A. — Theaterwissenschaft. (in: Universitas Litterarum, Handbuch der Wissenschaftkunde, red. V. Schuder, Berlin 1955.)

Gvozděv, A.A. — Iz istorii teatra i dramy. Petěrburg 1923.

Gvozděv, A.A. — Itogi i zadači naučnoj istorii těatra (in: Zadači i metody izučenija isskustva, sb. statěj II, Petěrburg 1924.)

Herrmann, M. — Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und Renaissance. Berlin 1914; Dresden 1955.

Herrmann, M. — Über die Aufgaben und Ziele eines Theaterwissenschaftlichen Instituts.
(podrobná zpráva o přednášce in: Szene 10, 1920, č.8, str. 130 a násl.)

Jhering, H. — Divadelná veda a divadelná kritika.
(in: Slovenské divadlo 12, 1964, str. 29-32.)

Kindermann, H. — Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft.
(in: Wissenschaft und Weltbild 6, 1953, č.9, Wien).

Kindermann, H. — Theaterwissenschaft.
(in: Atlantisbuch des Theaters, Zürich 1966).

Knudsen, H. — Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin.
Berlin 1950.

Knudsen, H. — Theaterwissenschaft und lebendiges Theater.
Berlin 1951.

Knudsen, H. — Metodik der Theaterwissenschaft.
Stuttgart 1971.

Köster, A. — Die Theatergeschichte.
Zeitgeist 1916, č. 47.

Köster, A. — Ziele der Theaterforschung.
Euphorion 24, 1922, str. 485 a násl.

Kutscher, A. — Grundriss der Theaterwissenschaft.
München 1949.

Martersteig, M. — Theaterwissenschaft.
(in: Baden - Badener-Bühnenblätter 1924, str. 30).

Mokuľskij, S. — Itogi i zadači izučenija zapadnojevropejskogo těatra
(in: S. Mokuľskij, O těatre, Moskva 1963).

Mukařovský, J. — Studie z estetiky.
Praha 1966.

Nagler, A.M. — A Source Book in Theatrical History.
New York 1952.

Niessen, C. — Die Aufgabe der Theaterwissenschaft.
(in: Szene 17, Berlin 1927, str. 44).

Niessen, C. — Handbuch der Theaterwissenschaft. 3 svazky.
Emsdetten 1949-1953.

Pokorný, J. — Situace a poslání české divadelní vědy
(in: Divadlo 1959, č. 2).

Rampák, Z. — Strukturalismus a divadlo.
(in: Slovenské divadlo 15, 1967, č. 4, str. 433-456.)

Srna, Z. — Max Herrmann. Kapitola z metodologických počátků divadelní vědy.
(in: Otázky divadla a filmu - Theatralia et cinematographica I, Sborník FF UJEP Brno, 1970.)

Srna, Z. — Hugo Dinger. Druhá kapitola z metodologických počátků divadelní vědy.
(in: Otázky divadla a filmu - Theatralia et cinematographica II, Sborník FF UJEP, Brno 1971.)

Steinbeck, D. — Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft.
Berlin 1970.

Székessy, G. — Kritik der Theaterwissenschaft.
Phil. Diss. München 1955.

Trilse, Ch. — Zu Problemen der Historiografie des deutschen Theaters - Geschichte, Metodologie, Organisation.
(Sondernbeilage zu Theater der Zeit.)
Berlin 1968.

(kol.) — Prolegomena Scénografické encyklopedie, zvláště č. 6, věnované tématu Předmět, struktura a metody divadelní vědy.
(Scénografický ústav Praha 1971.)

(kol.) — Storiografia e critica.
(in: Enciclopedia dello spettacolo, t. 9. Roma 1962.)

(kol.) — Die Theaterwissenschaft im Geistleben der Gegenwart.
(in: Maske und Kothurn, 3.roč., 1957, str.193-243.)

(kol.) — Těatrovedenije zarubežnoje.
(in: Těatraľnaja enciklopedija - Dopolněnija, Moskva 1967, str. 180.)

Bogatyrev, P.G. — Voprosy těorii narodnogo isskustva.
Moskva 1971.

C) LITERATURA K DĚJINÁM DIVADLA

Přehledné zpracování obecných dějin divadla

Arpe, W. — Bildegeschichte des Theaters. Köln 1962.

Batty, G. - Chavance, R. — La Vie de L'Art Théâtral. Paris 1952. II. vydání.

Berthold, M. — Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart 1968.

Blahník, V.K. — Světové dějiny divadla. Praha 1929 (1. vydání), 1938 (2. vydání).

Dubeck, L. — Histoire générale ilustrée du Théâtre. I. - V. Paris 1931 - 1936.

Dumesni., R. — Histoire ilustrée du Théâtre lyrique. Paris 1953.

Dumur, G. — L'Histoire des Spectacles. Paris 1965.

Freedley, G. - Reeves, J.A. — A History of the Theatre. New York 1941.

Frischauer, P. — Die Welt der Bühne I , II. Hamburg 1967.

Gaehde, Ch. — Das Theater von Altertum bis zur Gegenwart. Berlin 1921.

Gregor, J. — Weltgeschichte des Theaters. Zürich 1933, 2. vydání München 1944.

Cheney, S. — The Theatre, three Thousand Years of Drama, Activgood, Stagecraft. London 1929.

Kindermann, H. — Theatergeschichte Europas. I. - IX. Salzburg 1957 - 1971.

Melnitz, W. - Macowan, K. — The Living Stage. History of World Theatre. Californian University, USA 1955.

Mokulskij, S. a kol. — Istorija zapadnojevropejskogo těatra. I. - V. Moskva 1956 - 1970.

Moussinac, L. — Divadlo od počiatku po naše dni. Bratislava 1965.

Nestriepke, S. — Das Theater im Wandel der Zeiten. Berlin 1928.

Nicoll, A. — The Development of the Theatre. London 1927, 1950. Polský překlad Dzieje teatru. Warszawa 1959.

Pignarre, R. — Histoire du Théâtre. Paris 1957. Německý překlad : Geschichte des Theaters. Hamburg 1966; München 1968.

Pristley, J.B. — The Story of the Theatre. London 1957.

Soubory textů a materiálů

Aslan, O. — L'Art du Théâtre. Paris 1963.

Bentley, E. — The Theory of the Modern Stage. Baltimore 1968.

Clark, B.H. — European Theories of the Drama. New York 1970.

Cole, T. - Krich-Chinoy, H. — Directors on Directing. A Source of Modern Theatre. New York 1963.

Cole, T. - Krich-Chinoy, H. — Playwright on Playwrighting. New York 1964.

Cole, T. - Krich-Chinoy, H. — Actors on the Acting. New York 1964.

Mokulskij, S. a kol. — Chrestomatija po istorii zapadnojevropejskogo těatra. T. I. Středověk a renesance. 1953. T. II. Osvícenství - 18. století. 1955. Moskva 1953 - 1955.

Nagler, A.M. — A Source Book in Theatrical History. New York 1952.

Počátky divadla

Avdějev, A.D. — Proischoždění je těatra. Leningrad - Moskva 1959.

Avdějev, A.D. — O původu divadla. I. (Skripta filosofické fakulty v Brně.) Praha 1965.

Kopecký, J. — Aux Sources du Théâtre. (in: Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica 5, 1969, str. 73-144, Praha)

Levy-Strauss, C. — Myšlení přírodních národů. Praha 1971.

Lips, O. — O původu věcí (Kapitola První divadlo) Praha 1960.

Divadlo mimoevropské

Achval, M.B. — Starodávné indické divadlo. (in: Acta scaenographica 1960/61, č. 2)

Avdějev, A.D. — Drevnije elementy v teatre klassovogo obščestva (in: Proischoždění je těatra, Leningrad - Moskva 1959)

Brandon, J.R. — Theatre in South Asia. Cambridge 1967.

Gargi, B. — Těatr i tanec v Indii. Moskva 1963.

Hilská, V. — Japonské divadlo. Praha 1947.

Kalvodová, D. — Studie o čínském divadelním prostoru: Čínská národní divadelní kultura (in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 3. Praha 1971)

Kindermann, H. — Fernöstliches Theater. Stuttgart 1966.

Kružickij, G. — Exotičeskij těatr (Java, Indokitaj, Turcija, Persija, Koreja). Leningrad 1927.

Pokorný, J. — Klasické indické drama. (in: Složky divadelního výrazu, Praha 1946).

Průšek, J. — Rozdíl evropských a orientálních literatur. (in: Slovník spisovatelů Asie a Afriky I. díl, str. 7-18, Praha 1967)

Zbavitel, D. — Staroindická literatura. (in: Slovník spisovatelů Asie a Afriky, I. díl, str. 55-65, č. 9)

Žába, Z. — Divadlo ve starém Egyptě. (in: Nový Orient, ročník 6)

(kol.) — Kabuki (Sborník statí japonských autorů). Moskva 1965.

(kol.) — Les Théâtres d'Asie. Paris 1961.

(kol.) — Moudrost a umění starých Indů. Praha 1971.

(kol.) — Orientální divadlo. Nový Orient, roč. 6, č. 8-10.

Antické divadlo

Arnot, P. — Greek Scenic Convention in the 5 th Century B. C. Oxford 1962.

Bieber, M. — The History of the Greek and Roman Theater. Princetown 1939.

Bear, W. — The Roman Stage. London 1955.

Borecký, B. a kol. — Antická kultura. Praha 1961.

Groh, F. — Řecké divadlo. Praha 1909.

Groh, F. — Život v starém Římě. Praha 1939.

Hošek, R. — Lidovost a lidové motivy u Aristofana. Spisy filosofické fakulty v Brně. Praha 1962.

Janovjak, J. - Španár, J. — Život a literatúra v antickom Ríme. Bratislava 1969.

Jiráni, O. — Slovesné umění starého Říma. Praha 1925.

Kindermann, H. — Theater der Antike und des Mittelalters (in: Theatergeschichte Europas, svazek I., Salzburg 1957. Zde další bibliografie)

Kallistov, D.P. — Antičnyj těatr. Moskva 1970.

Kolář, A. — Řecká komedie. Praha 1917.

Kolář, A. — Příspěvky k poznání nové komedie attické, zvláště Menandrovy. Praha 1923.

Miller, A. — Das grieschische Drama und seine Wirkung bis zur Gegenwart. München 1908.

Paratore, E. — Storia del teatro latino. Roma 1957.

Pokorný, J. — Divadlo antické. Skripta DAMU. Praha 1951.

Pokorný, J. — Attická tragedie a stará attická komedie. (in: Složky divadelního výrazu, Praha 1946).

Reich, H. — Der Mimus. Berlin 1903.

Stiebitz, F. — Stručné dějiny řecké literatury. Praha 1967. (Skripta filosofické fakulty v Brně)

Stiebitz, F. — Stručné dějiny římské literatury. Praha 1967.

Tronskij, I.M. — Dějiny antické literatury. I , II. Praha 1955, 1956.

Thompson, G. — Aischylos a Athény. Praha 1952.

Urögdi, G. — Tak žil starý Řím. Praha 1968.

Vitruvius, M.P. - Pollux, J. — Antické divadlo. Praha 1944.

Středověké divadlo

Borcherdt, H.H. — Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance. Leipzig 1935.

Brahmer, M. — Teatr i dramat średniowieczny krajów zachodniej Europy. Lódź - Warszawa 1954.

Cohen, G. — Le Théâtre en France au Moyen-Age. 2 svazky. Paris 1929/1931.

Cohen, G. — Histoire de la mise en scéne dans le théâtre religieux de moyen-age. Paris, 2. vydání, 1957.

Cottas, V. — Le Théâtre à Byzance. Paris 1931.

Creizenach, W. — Geschichte des neueren Dramas. I , II. Halle 1911.

Černý, V. — Středověká dráma. Bratislava 1964.

Gregor, J. — Das Theater des Mittelalters. München 1929.

Chambers, E.K. — The Medieval Stage. Oxford 1925, 1955.

Laver, J. — Drama, its Costume and Décor. (III. Medieval Stage, IV. Pageants) London 1957.

Lewański, J. — Dramat liturgiczny. (in: Średnowieczne gatunki dramaticzno-teatralne, I., Wroclaw - Warszawa - Kraków 1966)

Mokuľskij, S. — Těatr feudalnogo obščestva (in: Chrestomatija po istorii zapadnojevropejskogo těatra, I , Moskva 1953)

Pokorný, J. — Západoevropské církevní divadlo. (Skripta DAMU) Praha 1951.

Southern, R. — The Medieval Theatre in the Round. London 1957.

Svejkovský, F. — Vývoj středověkého divadla od jeho počátků až na rozhraní 14. a 15. století. (in: Dějiny českého divadla, I , Praha 1968)

Toschi, P. — Le origini del teatro italiano. Milano 1955.

Divadlo 16. - 18. století

(renesance, barokní divadlo, klasicismus, osvícenství)

Anikst, A. — Těatr epochi Šekspira. Moskva 1965.

Anikst, A. - Smirnov, M. — Doslovy k dramatům Shakespeara. I., II. (Skripta filosofické fakulty v Brně) Praha 1964, 1965.

Baur-Heinhold, M. — Theater des Barock. München 1966.

Brett, V. — Molière. Praha 1967.

Bukáček, J. — Carlo Goldoni. Praha 1957.

Černý, V. — Barokní divadlo v Evropě. (in: Slovenské divadlo, roč. XVI. - XVIII., 1968 - 1970).

Dživelegov, A.K. — Italjanskaja narodnaja komedija. Moskva 1954. Slovenský překlad Bratislava 1959.

Hodek, B. — William Shakespeare. Praha 1971.

Chambers, E.K. — The Elizabethian Stage. Oxford 1961.

Chudoba, F. — Kniha o Shakespearovi. I , II. Praha 1941-1943.

Kejzlar, R. — Ludvig Holberg a dánské divadlo. Praha 1962.

Kindermann, H. — Teatergeschichte Europas. II. - V. (Podrobná bibliografie) Salzburg 1959-1964.

Kott, J. — Shakespearovské črty. Praha 1964.

Mic, C. — Komedija dell´arte. Warszawa 1961.

Mokuľskij, S. (red.) — Těatr epochy formirovanija buržuaznogo obščestva. (in: Chrestomatija po istorii zapadnojevropejskogo těatra, I., Moskva 1953)

Mokuľskij, S. (red.) — Těatr epochy prosvěščenija (18. věk) (in: Chrestomatija po istorii zapadnojevropejskogo těatra, II., Moskva 1955)

Mokuľskij, S. — Úvod k I. dílu Chrestomatije. (Skripta JAMU.) Praha 1954.

Mokuľskij, S. — Divadlo osvícenství. Úvod k II. dílu Chrestomatije. (Skripta JAMU.) Praha 1965.

Mokuľskij, S. — Francuzskij těatr epochi prosvěščenija. I , II. Vstupitělnaja staťja i komentarii S. Mokuľskij. Moskva 1957.

Mokuľskij, S. — Istorija zapadnojevropejskogo těatra. T. I, Moskva 1936.

Mokuľskij, S. — Istorija zapadnojevropejskogo těatra. T. II, Moskva - Leningrad 1939.

Mokuľskij, S. — O těatre. (Italjanskij těatr - Goldoni, Gozzi; Francuzskij těatr - Molière, Beaumarchais, E. Rachel aj.; Anglijskij těatr - Fielding). Moskva 1963.

Nicoll, A. — The World of Harlequin. Cambridge 1963.

Pokorný, J. — Italie - Divadlo za rozkladu feudalismu a nástupu buržoasie. (Skripta DAMU) Praha 1951.

Pokorný, J. — Shakespearova doba a divadlo. Praha 1958.

Rak, J. — Kapitoly z dějin německého divadla. (Skripta DAMU) Praha 1965.

Stříbrný, Z. — Shakespearovy historické hry. Praha 1959.

Stříbrný, Z. — Shakespearovi předchůdci. Praha 1965.

Stříbrný, Z. — Shakespeare. Praha 1964.

Sypher, W. — Od renesance k baroku. Praha 1971.

(kol.) Le Baroque en théâtre et la théâtralité du Baroque.
(in: Montauban Actes des journées internationales d'étude du Baroque, Montauban 1967)

(kol.) Le Lieu Théâtral à la Renaissance.
Paris 1964.

(kol.) Shakespeare a moderní divadlo.
Praha 1964.

Divadlo 19. a 20. století

Bab, J. Das Theater der Gegenwart.
Berlin 1928. Polský překlad : Teatr współczesny. Warszawa 1959.

Gassner, J. The Theatre in our Times.
New York 1954.

Gvozděv, A.A. Zapadnojevropejskij těatr na rubeže 19. i 20.stoletij.
Leningrad - Moskva 1939.

Gvozděv, A.A. Chrestomatija po istorii zapadnojevropejskogo těatra na rubeže 19. i 20. stoletij.
Moskva - Leningrad 1939.

Guéant, G. (red.) Encyklopédie du Théâtre contemporaine. I , II.
Paris 1957-1959.

Ignatov, C. Istorija zapadnojevropejskogo těatra novogo vremeni.
Moskva - Leningrad 1940.

Jacquot, J. Le Théâtre moderne. Hommes et tendences.
Paris 1963.

Kesting, M. Panorama des Zeitgenossischen Theaters.
München 1969.

Kindermann, H. Theatergeschichte Europas. VI. - IX.
Salzburg 1965 - 1971.

Kindermann, H. Theatergeschichte der Goethezeit.
Wien 1948.

Lalou, R. Le Théâtre en France depuis 1900.
Paris 1958.

Melchinger, S. Theater der Gegenwart.
Köln 1956.

Melchinger, S. Modernes Welttheater.
Bremen 1956.

Moench, W. Französisches Theater im 20. Jahrhundert.
Stuttgart 1965.

Pörtner, P. Experimentální divadlo.
Praha 1964.

Preisner, R. Johann Nepomuk Nestroy.
Praha 1968.

Uhlířová, E. Divadelnictví a herectví ve vztahu k romantismu. Měšťácký konformismus a divadlo
(in: Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století. Praha 1966)

(kol.) Istorija zapadnojevropejskogo těatra.
3. Moskva 1963, I. (1789-1871).
4. Moskva 1966, II. (1789-1871).
5. Moskva 1970, I. (1871-1918).

Z dějin národních divadelních kultur

Amico, S. d' Storia del teatro italiano.
Milano 1955.

Appolonio, M. Storia del teatro italiano. 4 svazky.
Milano 1939/1950.

Devrient, E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst.
2 svazky. Berlin 1905.

Ehrlich, H.A. Eine Kurze Übersicht über die Theatergeschichte Portugals.
(in: Maske und Kothurn, roč. IV , 1958)

Diaz de Escobar, V. - Lasso de La Vega, E. Historia del teatro español. 2 svazky.
Barcelona 1924.

Knudsen, H. Deutsche Theatergeschichte.
Stuttgart 1959.

Koskiemies, R. Grundzüge der finischen Bühnenkunst.
(in: Maske und Kothurn, roč. IV , 1958)

Lintilhac, E. Histoire générale du Théâtre en France.
Paris 1904-1910.

Mades, R. - Mitscheson, J. — The British Teatre. London 1957.

Nicoll, A. — History of English Drama. London 1952.

Sée, E. — Le Théâtre français contemporain. Paris 1950.

Spencer, K.J. — The Italian theatre. 2 svazky. New York 1932.

Tonelli, L. — Il Teatro italiano. Roma 1924.

Valbuena Prat, A. — Historia del Teatro español. Barcelona 1956.

Wollman, F. — Srbochorvátské drama. Bratislava 1924.

Wollman, F. — Slovinské drama. Bratislava 1925.

Wollman, F. — Dramatika slovanského jihu. Praha 1930.

K dějinám českého divadla

Arbes, J. — Vznik a vývoj českého divadla až do roku 1791. Praha 1891.

Arbes, J. — Z divadelního světa. Praha 1958.

Arbes, J. — Z českého jeviště. Praha 1964.

Bartoš, J. — Národní divadlo a jeho budovatelé. (Dějiny Národního divadla I.). Praha 1934.

Bartoš, J. — Budování Národního divadla. (Legenda a skutečnost.) Praha 1935.

Bartoš, J. — Prozatímní divadlo a jeho činohra. Praha 1937.

Bartoš, J. — Loutkářská kronika. Praha 1963.

Benoni, B. — Moje vzpomínky. Praha 1917.

Bittner, J. — Z mých pamětí. Praha 1894.

Blass, L. - /Sabina, K./ — Das Theater und Drama im Böhmen bis zum Anfange des XIX. Jahrhundert. Prag 1877.

Bogatyrev, P. — Lidové divadlo české a slovenské. Praha 1940.

Bundálek, K. — Přehled dějin staročeského divadla od Bílé hory. (Skripta JAMU) Praha 1951.

Buzková, F. — České drama. Praha 1932.

Czesaný, A. — Historický nástin českého divadla. Praha 1891.

Čech, A. — Z mých divadelních pamětí. Praha 1903.

Černý, F. — Nástin dějin českého divadla. III. Národní obrození. (Skripta DAMU) Praha 1955.

Černý, F. — Národní divadlo v životě českého lidu. Praha 1955.

Černý, F. — Hana Kvapilová. Praha 1960.

Černý, F. (red.) — Dějiny českého divadla. Praha, svazek I., 1968; svazek II., 1969.

Červený, J. — Červená sedma. 1959.

Deyl, R. — Opona spadla. Praha 1946.

Dostálová, L. — O čem vím já. Praha 1971.

Dostálová, L. — Herečka vzpomíná. Praha 1960.

Engelmüller, K. — Z letopisů českého divadelnictví. Praha 1947.

Engelmüller, K. — O slávě herecké. Praha 1947.

Fischer, O. — K dramatu. Praha 1919.

Fischer, O. — Činohra Národního divadla do roku 1900. Praha 1933.

Fischer, O. — Činohra v pražských divadlech: Prozatímním, Národním, Městském (1862-1934). (in: Československá vlastivěda, VIII , 1935)

Götz, F. — Boj o český divadelní sloh. Praha 1934.

Götz, F. — Národní umělec Jaroslav Kvapil. Praha 1948.

Götz, F. — Národní umělec Zdeněk Štěpánek. Praha 1962.

Holzknecht, V. — Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo. Praha 1957.

Honzl, J. — Divadelní a literární podobizny. Praha 1959.

Hostinský, O. — B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu. Praha 1941.

Hýbl, J. — Historie českého divadla. Praha 1816.

Hýsek, M. — J. K. Tyl. Praha 1926.

Jeřábek, Č. — Ema Pechová. Brno 1946.

Justl, V. — Václav Kliment Klicpera. Praha 1960.

Kačer, M. — Václav Thám. Praha 1965.

Kačer, M. - Otruba, M. — Tvůrčí cesta J. K. Tyla. Praha 1961.

Kalista, Z. — Selské čili sousedské hry českého baroka. Praha 1942.

Klosová, L. — Nástin dějin českého divadla. (1851 - 1887) (Skripta DAMU) Praha 1957.

Klosová, L. — Kolárové. Praha 1969.

Knap, J. — Zölnerové. Dějiny divadelního rodu. Praha 1958.

Knap, J. — Umělcové na pouti. Praha 1961.

Knap, J. — Čtyři herečky. Praha 1967.

Kopecký, J. — České divadlo v počátcích obrození XVII - XVIII. století (Skripta DAMU) Praha 1951.

Kopecký, J. — Nástin dějin českého divadla IV. 1851 - 1890 (Skripta DAMU) Praha 1952.

Kopecký, J. — Nástin dějin českého divadla V. 1890 - 1918 (Skripta DAMU) Praha 1950.

Kopecký, J. — Růžena Naskové. Praha 1948.

Kvapil, J. — O čem vím.I.II. Praha 1946.

Ladecký, J. — Příspěvky k dějinám českého divadla. Praha 1895.

Máchal, J. — Dějiny českého dramatu. 2.vyd. Praha 1929.

Malík, J. — Loutkářství v Československu. Praha 1948.

Malík, J. — Národní umělec Josef Skupa. Praha 1962.

Müller, V. — Ladislav Stroupežnický. Praha 1949.

Müller, V. - Träger, J. — Eduard Vojan. Praha 1954.

Nasková, R. — Jak šel život. Praha 1955.

Nejedlý, Z. — Bedřich Smetana I - VII. Praha 1950 - 1953.

Nejedlý, Z. — Opera Národního divadla do roku 1900. Praha 1935.

Nejedlý, Z. — Opera Národního divadla od r. 1900 do převratu. Praha 1936.

Novák, L. — Stará garda Národního divadla. Praha 1957.

Obst, M. - Scherl, A. — K dějinám české divadelní avantgardy. Praha 1962.

Pacák, L. — Operata. Dějiny pražských operetních divadel. Praha 1946.

Rampák, Z. — Dejiny slovenského divadla. Bratislava 1948.

Rampák, Z. — Kapitoly z dejin slovenského divadla. (Skripta VŠMU) Bratislava 1953.

Sajíc, J. — Prokop Šedivý. České umění dramatické. Praha 1941.

Sklenářová-Malá, O. — Z mých vzpomínek. Praha 1912.

Šalda, F.X. — O naší moderní kultuře divadelně dramatické. Praha 1937.

Schiebl, J. — Dějiny českého divadla v Plzni. Plzeň 1902.

Štěpánek, V. — Počátky velkého národního dramatu v obrozenecké literatuře. Praha 1959.

Šubert, F.A. — Klicpera dramatik. Praha 1898.

Šubert, F.A. — Dějiny Národního divadla v Praze let 1883 - 1900. 3 svazky, Praha 1908 - 1911.

Šubert, F.A. — Moje divadelní toulky. Praha 1902.

Šubert, F.A. — Moje vzpomínky. Praha 1902.

Tauš, K. — Padesát let českého národního divadla v Brně 1884 - 1934. Brno 1934.

Teichmann, J. — J.J. Kolár. Praha 1947.

Tille, V. — Činohra Národního divadla od roku 1900 do převratu. Praha 1935.

Toužil, G. — Paměti F.F. Šamberka a hrst vzpomínek. Praha 1906.

Träger, J. — Počátky českého divadla. (in: Československá vlastivěda, VIII , 1935)

Träger, J. — Národní umělec Václav Vydra. Praha 1951.

Träger, J. — Doslovy k Hrám Osvobozeného divadla I. - IV. Praha 1954 - 1957.

Turnovský, J.L. — Život a doba J.K. Tyla. Praha 1892.

Vilímek, J.R. st. — Ze zašlých dob. Praha 1908.

Vodák, J. — Cestou. Praha 1946.

Vojta, J. — Tváře českých herců. Praha 1967.

Vojta, J. — Cesta k Národnímu divadlu. Praha 1958.

Volfová, A. — Svému rodišti. Praha 1913.

Vondráček, J. — Bouda. ČDLJ, Praha 1953.

Vondráček, J. — Přehledné dějiny českého divadla I. - III. Praha 1926.

Vondráček, J. — Dějiny českého divadla
I, 1771 - 1824, Praha 1956.
II, 1824 - 1846, Praha 1957.

Vydra, V. — Má pouť životem a uměním. Praha 1958.

Závodský, A. — Gabriela Preissová. Praha 1962.

Zelenka, J. — Vzpomínám. Praha 1929.

(kol.) — K.H. Hilar. Sborník. Národní museum. Praha 1966.

(kol.) — Mistři českého jeviště. (Skripta DAMU) Praha 1954.

(kol.) Listy z dějin českého divadla I. II. Sborník. Praha 1954.

(kol.) Otázky divadla a filmu (Theatralia et cinematographica). I, II. Rediguje A. Závodský. Brno 1970, 1971.

(kol.) Pocta a výzva. K padesátinám starého divadla v Brně. Brno 1934.

(kol.) Theater - Divadlo. Sborník. Redigoval F.Černý. Praha 1956.

(kol.) Velká pochodeň. Sborník k 75. výročí českého divadla v Brně. Redigoval A.Závodský. Brno 1959.

(kol.) Ve službách Thalie. Sborník. Olomouc 1944.

K dějinám ruského a sovětského divadla

Asejev, B.N. Russkij dramatičeskij těatr XVII - XVIII vekov. Moskva 1958.

Boguslavskij, A.O. - Dijov, V.A. Russkaja sovětskaja dramaturgia 1917 - 1935. Moskva 1966.

Cigánek, J. A.P. Čechov. Praha 1969.

Danilov, S.S. Russkij dramatičeskij těatr 19. veka. Leningrad 1937.

Danilov, S.S. Očerki po istorii russkogo dramatičeskogo těatra. Moskva - Leningrad 1948.

Efros, M.Je. Istorija russkogo těatra. Moskva 1914.

Gatto, A.L. Storia del teatro Russo. Florence 1952.

Golovašenko, Ju.A. Režisserskoje iskusstvo Tairova. Moskva 1970.

Golovašenko, Ju.A. Sovetskaja geroičeskaja drama. Leningrad 1959.

Gozenpud, A.A. Russkij sovetskij opernyj těatr (1917 - 1941). Leningrad 1963.

Gorschakov, N.A. The Theater in Soviet Russia. Moscov 1957.

Honzl, J. Moderní ruské divadlo. Praha 1928.

Juzovskij, J. Dramatika Gorkého. Praha 1962.

Krasovskaja, V.M. Russkij baletnyj těatr od vozniknovenija do serediny 19. veka. Leningrad 1958.

Martínek, K. Mejerchold. Praha 1964.

Martínek, K. Dějiny sovětského divadla 1917 - 1945. Praha 1967.

Martínek, K. Prameny ruské divadelní moderny. Praha 1966.

Martínek, K. Živý odkaz Stanislavského. Praha 1963.

Martínek, K. Ruská divadelní moderna. Praha 1970.

Mejerchold, V.E. Stati. Pisma. Reči. Besedy. T 1-2. Moskva 1968.

Mikulášek, M. Puti rozvitija sovetskoj komedii 1925 - 1934. Praha 1962.

Pokorný, J. - Honzl,J. 30 let sovětského divadla. Praha 1947.

Rodina, T.M. Russkoje těatralnoje iskusstvo v načale 19. veka. Moskva 1961.

Rostockij, B. K istorii borby za idejnost i realizm sovetskogo těatra. Moskva - Leningrad 1950.

Rostockij, B. Mejerchold. Bratislava 1964.

Rudnickij, K. Režisser Mejerchold. Moskva 1969.

Stanislavskij, K.S. Můj život v umění. Praha 1959.

Tairov, A.J. — Zapisky režissera. Stati. Besedy. Reči. Pisma. Moskva 1970.

Tille, V. — Moskva v listopadu. 2.vyd. Praha 1963.

Vachtangov, J.B. — Materialy i stati. Moskva - Leningrad 1959.

Varneke, B. — Istorija russkogo těatra. Moskva 1914, 1939.

Varneke, B. — History of the Russian Theatre. New York 1951.

Vsevolodskij-Gerngross, V. — Russkij těatr. I, II. Moskva-Leningrad 1929, 2.vyd. 1937, 1960.

Znosko-Borovskij, E. — Russkij těatr načala XX.veka. Praha 1925.

(kol.) — Istorija sovetskogo dramatičeskogo těatra, I.-VI. Moskva 1966 - 1971.

(kol.) — Očerki istorii russkogo sovetskogo dramatičeskogo těatra. 1. - 3. Moskva 1954, 1960, 1961.

(kol.) — Sovetskij těatr (sborník). Moskva 1947.

(kol.) — Vstreči s Mejercholdom. Moskva 1967.

Bibliografické soupisy

Beránek, J. - Hraše, J. — Český a slovenský umělecký přednes 1966 - 1968. Divadelní ústav 1969 Praha.

Laiske, M. — Divadelní periodika v Čechách a na Moravě 1772 - 1963. I. Divadelní časopisy a programy. Praha 1967.

Martínek, K. — Bibliografie základních materiálů k dějinám ruského sovětského činoherního divadla a dramatu 1917 - 1967. Praha 1970.

Menšík, B. — Soupis současné literatury dramatické. Praha 1909.

Ondrejka, K. — Tanečníkom do pozornosti. Tanečná bibliografia 1960 - 1967. Bratislava 1968.

Schwanbeck, G. — Bibliographie der deutschsprachigen Hochschulschriften zur Theaterwissenschaft von 1885-1952. Berlin 1956.

Stankovský, J.J. — Divadelní slovník. Příspěvek k české bibliografii. Praha 1876.

Stratman, C.J. — Bibliography of Medieval Drama. Los Angeles 1954.

Veinstein, A. — Bibliotèques et Musées des Arts du Spectacle dans le Monde. Paris, CNRS 1967.

(kol.) — Bibliografický sešit. I. 1965/66, II. 1966/67, III. 1967/68, IV. 1968/69. Praha, Divadelní ústav 1968 -

(kol.) — Divadelná bibliografia. Bibliografické zprávy Štátnej vedeckej knižnice v Košiciach. Košice 1953 - 1962.

(kol.) — Literatura o divadle a divadelní hry. Soupis publikací. 1945 - 1955 Olomouc 1957, 1956 - 1960 Olomouc 1963.

(kol.) — Novinky knihovny Divadelního ústavu. Praha 1969 -

(kol.) — Publikace Divadelního ústavu 1958 - 1967. Praha 1968.

(kol.) — Theaterwissenschaft in Berlin. Bibliographie der Dissertationen am Theaterwiss. Institut. Berlin 1966.

(kol.) — Zprávy Divadelního ústavu. Bibliografické záznamy ze zahraničních časopisů. Praha 1963 -

Divadelní slovníky a encyklopedie

Ball, R.H. — Theater Language. A Dictionary of the Terms. New York 1961.

Bolzar, A.J. — Knaurs Ballet-Lexikon. München 1958.

Coffeng, J.M. — Lexicon von Nederlaďse Toniliaten. Amsterodam 1965.

Černušák, G.-Štědroň, B. Nováček, Z. — Československý hudební slovník. I (1963), II (1965).

Eisenberg, L. — Grosses biographisches Lexikon der deutschen Bühne in XIX. Jahrhundert. Leipzig 1903.

Granville, W. — A Dictionary of theatrical Terms. London 1952.

Grönding, K. — Wörterbuch des Theaters. Stuttgart 1965.

Gitteau, C. — Dictionaire des Art du Spectacle (franc.-angl.-něm.). Paris 1970.

Hartnoll, P. — The Oxford Companion to the Theatre. London 1957.

Jirouschek, J. — Internationales Opernlexikon. Wien 1948.

Kosch, W. — Deutsches Theaterlexikon I.- III. Klagenfurt - Wien 1963 - 1967.

Laffont-Bompiani — Dictionaire biographique des auteurs de tous les temps et de tous les pays. I, II. Paris 1957.

Laffont-Bompiani — Dictionaire des ouvres. I. - V. Paris 1953.

Melchinger, S.- H. Rischbieter — Welttheater. Braunschweig 1962.

Guéant, G. etc. — Encyclopédie du Théâtre contemporain. I,II. Paris 1957, 1959.

Rae,K.-Southern,R. — Lexique international des terms techniques de théâtre. Bruxelles 1959.

Teichman, J. — Divadelní slovník. Činohra. Praha 1949.

Uhnruh, W. — A B C der Theatertechnik. Sachwörterbuch. Halle 1959.

(kol.) — Das Atlantisbuch des Theaters. Zürich 1966.

(kol.) — Divadelně technické názvosloví. Praha 1967.

(kol.) — Enciclopedia dello spettacollo, I. - IX. Roma 1950 - 1962.

(kol.) — Kürschners biographisches Theater - Handbuch. Berlin 1956.

(kol.) — Ottův divadelní slovník (A-F). Praha 1914 - 1920.

(kol.) — Těatraľnaja emciklopedija,I. - V. + dodatek. Moskva 1961 - 1967.

(kol.) — Who's Who on the Stage. New York 1908, 1959.

D) K DIVADELNÍ KRITICE

Agate, J. — The English Dramatic Critics. New York, B. r.

Babbitt, I. — Masters of modern French Criticism. Boston 1912.

Carloni, J.C.-Filloux, J.C. — La critique litteraire. Paris 1958.

Černý, V. — Co je kritika, co není a k čemu je na světě. Brno 1968.

Císař, J. — Život jevišti. (Formování české realistické kritiky.) Praha 1962.

Fadějev, A.A. — O literární kritice. Praha - Brno 1951.

Fučík, J. — Stati o literatuře. Praha 1951.

Fučík, J. — Divadelní kritiky. Praha 1956.

Gayley,C.M.-Scott,F.N. — An Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism. Boston 1889.

Hennequin, E. — Vědecká kritika. Praha 1897.

Jhering, H. — Von Reinhardt bis Brecht. Berlin 1958.

Knudsen, H. — Wesen und Grundlagen der Theaterkritik. Berlin 1928.

Michael, F. — Die Anfänge der Theaterkritik im Deutschland. Leipzig 1918.

Nathan, G.J. — The Critic and the Drama. New York 1922.

Nejedlý, Z. — Z české kultury. Praha 1951.

Nejedlý, Z. — Za kulturu lidovou a národní. Praha 1953.

Novák, A. — Kritika literární. Praha 1925.

Píša, A.M. — Stopami dramatu a divadla. Praha 1967.

Riesen, G. — Die Erziehungsfunktion der Theaterkritik. Berlin 1935.

Sainte-Beuve, A. — Podobizny a eseje. Praha 1969.

Saintsburry, G. — A History of Criticism. New York 1902.

Sarcey, F. — Quarante ans de Théâtre. Paris 1900-02.

Scheuffler, G. — Probleme und Aufgaben der Theaterkritik. Erfurt 1933.

Schwarzlose, W. — Methoden der deutschen Theaterkritik. Diss. Münster 1951.

Stýskal, J. — Bedřich Václavek a divadlo (1921 - 1928). Olomouc 1971.

Šalda, F.X. — O umění. Praha 1955.

Šalda, F.X. — Kritické projevy I. - XIII. Praha 1946 - 1959.

Tille, V. — Filosofie literatury u Taina a předchůdců. Praha 1902.

Thibaudet, A. — Fyziológia kritiky. Bratislava 1964.

Wellek, R. — A History of modern Criticism. 1750 - 1950. New Heven 1955.

Závodský, A. — Funkce a poslání divadelní kritiky. Universitas, Brno 1969, r.2. č.1.

(kol.) — K tradicím moderní české kritiky. Václavkova Olomouc 1967.

(kol.) — Konference o činoherní kritice 1958. Praha 1959.

(kol.) — Otázky teorie a kritiky v současném výtvarném umění. Praha 1955.

(kol.) — Počátky české marxistické divadelní kritiky. (Sborník.) Praha 1965.

(kol.) — Umění a kritika. Praha 1961.

(kol.) — Z dějin české literární kritiky. Praha 1965.

E) Z OBLASTI TEORIE DIVADLA

Akimov, N. — O těatre. Moskva 1962.

Altman, I.L. — Dramaturgija. Moskva 1930.

Appia, A. — Prvky díla živého umění. Překlad v knihovně Scénografického ústavu.

Berkovskij, N. — Eseje o tragédii. Praha 1962.

Blahník, V.K. — Umění divadelní. Praha 1946.

Brecht, B. — Myšlenky. Praha 1958.

Brecht, B. — O divadelnom umení. Bratislava 1962.

Burian, E.F. — Divadlo našich dnů. Praha 1962.

Burian, E.F. — O nové divadlo 1930 - 1940. Praha 1946.

Crumbach, F.H. — Die Struktur des Epischen Theater. Braunschweig 1960.

Diderot, D. — O divadle. Praha 1950.

Dvořák, A. — Divadelní a dramatický prostor. Praha 1946.

Dvořák, A. — Dialektické rozpory v divadle. Praha 1946.

Dvořák, A. — Dramaturgische Schriften des 19. Jahrhunderts. Berlin 1968.

Esslin, M. — Das Theater des Absurden. Frankfurt-Bonn 1964.

Fleischner, R. — Divadlo v přerodu. Olomouc 1937.

Frejka, J. — Železná doba divadla. Praha 1945.

Gassner, J. — Forma i ideje v sovremennom těatre. Moskva 1959.

Gassner, J. — The Theatre in Our Times. New York 1964.

Honzl, J. — K novému významu umění. Praha 1956.

Honzl, J. — Základy a praxe moderního divadla. Praha 1963.

Karvaš, P. — Úvod do základných problemov divadla. Turčiansky sv. Martin 1948.

Kopecký, J. — Nedokončené zápasy. Praha 1961.

Kopecký, J. — Dramatický paradox. Praha 1963.

Kutscher, A. — Die Elemente des Theaters. Düsseldorf 1932.

Lessing, G.E. — Hamburská dramaturgie. Praha 1951.

Mejerchold - Tairov - Ochlopkov — Moderní tvář divadla. Praha 1962.

Miller, A. — Myšlienky o divadle. Bratislava 1962.

Münz, R. — Von Wesen des Dramas. Halle (Saale) 1963.

Nietzsche, F. — Zrození tragedie. Praha 1923.

Piscator, E. — Politické divadlo. Bratislava 1962.

Popov, A.D. — Chudožestvěnnaja celostnosť spektakľa. Moskva 1959.

Rolland, R. — Divadlo lidu. Praha 1946.

Shank, T. — The Art Dramatic Art. Belmont 1969.

Schiller, F. — Divadlo jakožto mravní instituce. Praha, Dilia b.r.

Wekwerth, M. — Proměna divadla. Praha 1964.

O hudebních druzích divadla

Bauer, A. — Opern und Operetten in Wien. Graz 1955.

Even, D. — The Story of American Musical Theater. New York 1958.

Gromes, H. — Vom Alt Wiener Volksstück zur Wiener Operette. München 1967.

Grun, B. — Kulturgeschichte der Operette. Berlin 1967.

Felsenstein, W.- Melchinger, S. — Hudobné divadlo. Bratislava 1964.

Gozenpud, A. — Muzikalnyj teatr v Rossii. Leningrad 1959.

Hostomská, A. — Opera. 4.vyd. Praha 1959.

Kusti, G. — Stanislawskis Weg zur Oper. Berlin 1954.

Osolsobě, I. — Muzikál je když ... Praha 1966.

Pensdorfová, E. — Klasický základ české hry se zpěvy a tanci. Praha 1959.

Petzoldt, R. — Die Oper im ihrer Zeit. Leipzig 1956.

Schneidereit, O. — Operettenbuch. Berlin 1956.

Schneidereit, O. — Operette von Abraham bis Ziehrer. Berlin 1965.

Skraup, S. — Die Oper als lebendiges Theater. Berlin 1956.

Stuchenschmidt, H.H. — Oper in dieser Zeit. Hannover 1964.

Uspenskij, V.V. — Russkij vodevil'. Leningrad 1959.

Vopršal, J. — Staré a nové cesty operety. Brno 1946.

Zítek, O. — O novou zpěvohru. Praha 1920.

(kol.) — Complete Book of the American Musical Theater. New York 1958.

O tanci, baletu, pantomimě a pohybu v činoherním divadle

Bogdanov - Berezkovskij, V. — Stati o baletě. Leningrad 1962.

Czerwinski, A. — Die Tänze des XVI. Jahrhunderts. Danzig b.r.

Duncanová, I. — Tanec. Praha 1947.

Gregor, J. — Kulturgeschichte des Balets. Wien 1944.

Ihering, H. - Marceau, M. — Die Weltkunst der Pantomime. Berlin 1956.

Jenčík, J. — Skoky do prázdna. Praha 1947.

Jenčík, J. — Taneční letopisy. Praha 1946.

Kellermann, B. — Japanische Tänze. Berlin 1920.

Kiratein, L. — Balet Alphabet. New York 1939.

Kristerson, Ch.Ch. — Tanec v spektakl'e dramatičeskogo teatra. Moskva 1957.

Kröschlová, J. — Základy pohybové průpravy tanečníka a herce. Praha 1956.

Lexová, I. — Anciet Egyptiam Dances. Praha 1935.

Martin, J. — The Dance. The story of the dance. New York 1946.

Mille, A. — Tanz und Theater. Wien 1955.

Noverre, J.G. — Listy o tanci a baletech. Praha 1945.

Rebling, E. — Balet gestern und heute. Berlin 1959.

Rey, J. — Jak se dívat na tanec. Praha 1947.

Rey, J. — Učebnice akademického tance. Praha 1946.

Rey, J. — Taniec, jego rozwój i formy. Warszawa 1959.

Rey, J. - Tmej, Z. — The World of Dance. London 1959.

Rybínová, N. — Kapitoly z dějin tance a baletu. ÚDLUT. Praha 1963.

Rybínová, N. — Taneční směry koncem 19.století a začátkem 20. století. ÚDLUT. Praha 1963.

Ryšánková, J. — Herec a pohyb. (Skripta JAMU.) Praha 1968.

Sachs, C. — Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin 1933.

Schikowski, J. — Geschichte des Tanzes. Berlin 1926.

Schmidová, L. — Československý balet. Praha 1962.

Siblík, E. — Tanec jako projev života a umění. Praha 1917.

Thiess, F. — Der Tanz als Kunstwerk. München 1920.

Tkačenko, T.S. — Rabota s tancevaľnym kolektivom. Moskva 1958.

Wanganova, A.J. — Die Grundlage des klasischen Tanze. Berlin 1959.

Zíbert, Č. — Jak se kdy v Čechách tancovalo. Praha 1895, 2.vyd. 1960.

(kol.) — O významu pantomimy v procesu herecké tvorby. Materiál z pedagodické konference JAMU. (Skripta.) Praha 1960.

(kol.) — La livre de la Dance. Paris 1954.

O divadle loutkovém

Bartoš, J. — Loutkáři 17. a 18. věku v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Praha 1960.

Bartoš, J. — Loutkářské hry českého obrození. Praha 1952.

Bartoš, J. — Loutkářská kronika. Kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích. Praha 1963.

Bartoš, J. - Malík, J. — Materiály k dějinám československého loutkářství. Praha 1955, 1957.

Bussel, J. — The Puppet Theatre. London b.r.

Fedotov, A.J. — Sekrety teatra kukol. Moskva 1963.

Lander, R. — Ano a ne ve výpravě loutkových her. Praha 1962.

Malík, J. — Loutkářství v Československu. Praha 1948.

Malík, J. — Národní umělec Josef Skupa. (Zde stručná historie českého loutkářství.) Praha 1962.

Novák, L. — Matěj Kopecký. Praha 1946.

Obrazcov, S.V. — Herec s loutkou. Praha 1947.

Obrazcov, S.V. — Moje povolanie. Martin 1953.

Obrazcov, S.V. — Moje povolání. Praha 1955.

Veselý, J. — Loutkové divadlo jindy a dnes. Praha 1921.

(kol.) — Kukolnyje teatry Lentjuza. Leningrad 1934.

K problému divadla a společnosti

Ambière, L. — Théâtre et collectivité. Paris 1957.

Bab, J. — Das Theater im Lichte der Soziologie. Leipzig 1931.

Bochow, P. — Der Geschmack des Volksbühnenpublikums. Phil.Diss. Berlin 1965.

Bab, J. — Produzentenanarchie, Sozialismus und Theater. Berlin 1919.

Bab, J. — Theater und Sozialismus. Berlin 1920.

Decotes, M. — Le public de théâtre et son histoire. Paris 1964.

Guyau, M. — Umění z hlediska sociologického. Praha 1925.

Hostinský, O. — Umění a společnost. Praha 1907.

Kindermann, H. — Spielplan und Publikum. (in: Wissenschaft und Weltbild, 3.vyd. 1950, str. 251)

Lalo, Ch. — L'art et la vie sociale. Paris 1921.

Lohmeyer, W. — Die Dramaturgie der Massen. Berlin 1913.

Nestriepke, S. — Die Theaterorganisation der Zukunft. Berlin 1921.

Park, R.E. — Masse und Publikum. Bern 1904.

Poerschke, K. — Das Theaterpublikum im Lichte der Sociologie und Psychologie. Emnsdetten 1952.

Schöne, B. — Schauspiel und Publikum. Socialwiss. Diss. Frankfurt (M.) 1927.

Ziherl, B. — Umetnost i idejnost. Beograd 1957.

Silbermann, A. — Theater und Geselschaft. (in: Atlantisbuch des Theaters Zürich 1966.)

Wagener, M. — Die Wirkungen des Theaters auf die Öffentlichkeit. Phil.Diss. Heildeberg 1948.

K teorii dramatu

Aristoteles — Poetika. (Předmluva J.Altmana: Dramatické principy Aristotelovy.) Praha 1962.

Boček, J. — O komedii. Praha 1961.

Clark, B.M. — European Theories of Drama. New York 1970.

Česal, M. — Žánry a struktura dramatického textu. Praha 1969.

Daniel, F. — Stručný přehled vývoje evropských dramatických teorií. (Skripta FAMU.) Praha 1957, 1965.

Ejzenštejn, S. — O stavbě uměleckého díla. Praha 1963.

Esslin, M. — The Theatre of the Absurd. New York 1962.

Esslin, M. Das Theater des Absurden. Frankfurt a.M.-Bonn 1964.

Fischer, O. K dramatu. Praha 1911.

Fleming, W. Epik und Dramatik. Bern 1955.

Franz, R. Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen. Leipzig 1898.

Frenzen, E. Formen des modernen Dramas. München 1962.

Freytag, G. Die Technik des Dramas. Leipzig 1898.

Freytag, G. Technika dramatu. Praha 1944.

Freytag, G. Technika drámy. Bratislava 1959.

Gassner, J. Masters of the Drama. Dower publ., USA 1954.

Garbunova, J. Voprosy těorii realističeskoj dramy. Moskva 1963.

Gottschalk, T.F. Die theatralische Struktur des Dramas. Phil.Diss. Bonn 1962.

Hoffmann, L. Einführung in die Dramaturgie. (Über einige Grundelemente des Dramas). Leipzig b.r.

Hanamann, W. Der Dramaturgenberuf, Dramaturgenamt und Persönlichkeiten seit 1800. Diss. Phil. Köln 1955.

Hořínek, Z. Divadlo jako hra. Brno 1970.

Hostinský, O. Epos a drama. Praha 1930, 2.vyd.

Cholodow, E.G. Kompozicija dramy. Moskva 1957.

Jakovlev, M. Těorija dramy. Leningrad 1927.

Jermilow, V. Někotoryje voprosy těorii sovetskoj dramaturgii. Moskva 1953.

Juzovskij, J. Voprosy socialističeskoj dramaturgii. Moskva 1934.

Karvaš, P. Zamyšlení nad dramatem. Praha 1964.

Kerr, W. Jak nepsat hru. Praha 1962.

Kesting, M. Das Epische Theater. Stuttgart 1959.

Levrault, L. Drame et Tragédie. (Evolution de gens.) Paris b.r.

Mittenzwei, W. Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Berlin 1965.

Mehring, F. Stati o dramatu. Praha 1954.

Müller, G. Dramaturgie des Theaters und des Film. Würtzburg 1942.

Müller, G. Dramaturgie divadla a filmu. (Zde viz i bibliografii.) Praha 1957.

Patsch, R. Wesen und Formen des Dramas. Halle 1945.

Penger, A. Grundlagen der Dramaturgie. Graz 1952

Poljakova, E.I. Těatr i dramaturg. Moskva 1959.

Pujmann, F. Prvky divadelní hry. Praha 1940.

Styan, J.L. Prvky dramatu. Praha 1965.

Styan, J.L. Černá komedie. Praha 1967.

Szondi, P. Teorie des modernen Dramas. Frankfurt a/M. 1956.

Szondi, P. Teória modernej drámy. Bratislava 1969.

Taylor, J.R. The Angry Theatre (New British Drama.) New York 1962.

Tetauer, F. Drama i jeho svět. Praha 1943.

Vodák, J. Kapitoly o dramatě. Praha 1941.

Volkenštejn, V.M. Dramaturgija. Moskva 1960, 4.vyd.

Volkenštejn, V.M. Otázky teorie dramatu. (Překlad a úprava A.Závodský a M.Mikulášek.) Skripta filosofické fakulty v Brně. Praha 1963.

Welwarth, G. The Theatre of Protest and Paradox. New York 1964.

Williams, S.L. The Art of Playwriting. Philadelphia 1928.

Závodský, A. Drama a jeho výstavba. Brno, KKS 1971.

Závodský, A. Drama jako struktura. Brno, KKS 1971.

Zwerenz, G. Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Rudolfstadt 1956.

K historii dramatu

Busse, B. Das Drama. I. (Von der Antike zum französischen Klassicismus). Leipzig 1910.
II. (Von Versailles bis Weimar). Leipzig 1911.

Busse, B. Das Drama. Vom Realismus bis zur Gegenwart. Leipzig 1922.

Coggin, P. The Uses of Drama. (Historical Survey of Drama.) New York 1956.

Creizenach, W. Geschichte des neueren Dramas I.-V. Halle 1918 - 1923.

Dietrich, M. Das moderne Drama. Přeprac. vydání. Stuttgart 1963.

Dietrich, M. Europäische Dramaturgie im 19.Jahrhundert. Graz 1961.

Fechter, P. Das Europäische Drama. I. II. III. Mannheim 1956 - 58.

Fritz, K. Antike und moderne Tragödie. Berlin 1962.

Götz, F. Zrada dramatiků. Praha 1951.

Hudson, S. The Twentieth-century Drama. London 1947.

Kraussová, N. Od Lessinga k Brechtovi. Bratislava 1959.

Máchal, J. Dějiny českého dramatu. Praha 1929.

Mann, O. Geschichte des deutschen Dramas. Stuttgart 1960.

Miller, J.V. American dramatic Literature. London 1961.

Nedden, O. Drama und Dramaturgie im 20.Jahrhundert. Würzburg 1943.

Melchinger, S. Drama zwischen Shaw und Brecht. Bremen 1957.

Nicoll, A. World Drama. London 1949.

Nicoll, A. Dzieje dramatu. Warszawa 1962.

Schmidt, L. Das Deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch. Berlin 1962.

Wollman, F. Dramatika slovanského jihu. Praha 1930.

Berger, K.H. a kol. Schauspielführer I, II, III. Berlin 1963.
I. sv. Antická, italská, španělská, anglická a francouzská dramatika.
II. sv. Německá dramatika.
III. sv. Ostatní světová dramatika.

(kol.) Weltdramatik. Ein Führer zu 10.000 Theaterstück. Stuttgart 1928.

Kienzle, S. a kol. — Modernes Welttheater. Ein Führer durch das internationale Schauspiel der Nachkriegszeit in 775 Einzelinterpretationen. Stuttgart 1966.

O režii

Abalkin, N. — Systém Stanislavského a sovětské divadlo. Praha 1952.

Allevy, M.A. — La mise en scène em France. (1. polovina 19. století). Paris 1938.

Antoine, A. — Mes souveniers sur le Théâtre-libre. Paris 1921.

Antoine, A. — Meine Erinnerungen an das Théâtre-libre. Berlin 1960.

Bablet, D. — Edward Gordon Craig. Köln-Berlin 1965.

Barrault, L. — Som divadelník. Bratislava 1961.

Blanchart, P. — Histoire de la mise em scène. Paris 1948.

Borgal, C. — Metteurs em scène. Paris 1964.

Brahm, O. — Theater. Dramatiker. Schauspieler. Berlin 1961.

Burian, E.F. — Zameťte jeviště. Praha 1936.

Craig, E.G. — On the Art of the Theatre. London 1924.

Craig, E.G. — O sztuce teatru. Warszawa 1964.

Dhomme, S. — La mise en scène d'Antoine à Brecht. Paris 1959.

Dullin, Ch. — Režijní kniha Molièrovej hry Lakomec. Bratislava 1960.

Ejzenštejn, S. — O stavbě uměleckého díla. Praha 1963.

Gorčakov, N. — Režijní lekce K.S. Stanislavského. Praha 1955.

Gorčakov, N. — Vachtangovové režisérské hodiny. Bratislava 1956, 1958.

Hagemann, C. — Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. Berlin 1921.

Hillar, K.H. — Boje proti včerejšku. (Kap. Filosofie režie.) Praha 1925.

Hillar, K.H. — Pražská dramaturgie. Praha 1930.

Hont, F. — Práca režiséra. Martin 1953.

Honzl, J. — K novému významu umění. Praha 1956.

Honzl, J. — Základy a praxe moderního divadla. Praha 1963.

Jhering, H. — Regisseure und Bühnenmaler. Berlin 1921.

Jhering, H. — Regie. Berlin 1943.

Langer, St. — Kapitoly o režii. Praha 1921.

Mahnke, F. — Wesen und Aufgaben in der Spielleitung. Berlin 1933.

Mahnke, F. — Mastěrstvo režissera. (Sbornik statěj.) Moskva 1956.

Mironov, K. — Práca režiséra. Turčiansky sv. Martin 1948.

Mejerchold, V. — Přestavba divadla. Praha 1946.

Němirovič-Dančenko, V.I. — Stati, reči, besedy, pisma. Moskva 1954.

Obrazcova, A.G. — Režisseri i sovremennost'. Moskva 1961.

Popov, A. — Umění režiséra. Praha 1962.

Pujman, F. Operní režie. Praha 1940.

Pujman, F. Stati o režii a dramaturgii zpívané hry. (Skripta AMU.) Praha 1958.

Sachnovskij, N. Rabota režisera. Moskva 1937.

Smrčok, L. Príprava režiséra. Bratislava 1949.

Stanislavskij, K.S. Režisérský plán Othella. Praha 1954.

Stanislavskij, K.S. Můj život v umění. Praha 1959.

Tairov, A. Odpoutané divadlo. Praha 1927.

Tumlíř, J. Režie divadelní hry. Praha 1946.

Veinstein, A. La Mise-en scène théâtrale et sa condition ésthétique. Paris 1955.

Veinstein, A. Du Théâtre-libre au Théâtre Louis Jouvet. Paris 1955.

Viler, J. Tajemství divadla. Praha 1966.

Vladimirova, Z. Režisserskoje iskusstvo segodnja (Sbornik statěj.) Moskva 1962.

Winds, A. Geschichte der Regie. Berlin 1925.

Zachava, B.E. Mastěrstvo aktjora i režissera. Moskva 1964.

Závodský, A. Práce režiséra a jeho místo v divadelní syntéze. Prolegomena Scénografické encyklopedie, 1971, č.2.

(kol.) Voprosy režiasury. Sborník. Moskva 1954.

O herectví

Antarova, K.J. Besedy se Stanislavským. Praha 1949.

Bab, J. Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin 1926.

Bahr, H. Schauspielkunst. Leipzig 1923.

Bartoš, J. Hercovo tajemství. Praha 1946.

Böhm, W. Die Seele des Schauspielers. Leipzig 1941.

Boleslavský, R. Herectví. Praha 1948.

Cimbal, S. Aktjor i dramaturg. Moskva 1960.

Coquelin, C. Umění a herec. Praha 1886.

Devrient, E. Geschichte der Schauspielkunst. I, II. Berlin 1905.

Diderot, D. Herecký paradox. (V publikaci Diderot o divadle.) Praha 1950.

Diebold, B. Das Rollenfach. Berlin 1926.

Hagemann, C. Schauspielkunst und Schauspielkünstler. Berlin 1903.

Honzl, J. Základy a praxe moderního divadla. Praha 1963.

Christ, J.A. Schauspielleben in 18. Jahrhundert. München - Leipzig b.r.

Kutscher, A. Die Ausdruckskunst der Bühne. Leipzig 1910.

Lessing, Th. Theater-Seele. Studien über Bühnenästhetik und Schauspielkunst. Berlin 1907.

Nessler, H. — Der Schauspielerstand als Social und Wirtschaftsgruppe. Berlin 1928.

Philipp, H.W. — Gramatik der Schauspielkunst. München 1964.

Pondělíček, I. — Psychologie ve vztahu k umění, jmenovitě filmovému. (Skripta FAMU.) Praha 1964.

Rapopport, J. — Herec a jeho práce. Praha 1946.

Ricooboni, F. — Die Schauspielkunst (L'Art du Théâtre 1750). (Německý překlad.) Berlin 1954.

Rutte, M., — O umění hereckém. (Zde i bibliografie.) Praha 1946.

Simmel, G. — Zur Philosophie des Schauspielers. Die Scene XIX, Berlin 1929.

Stanislavskij, K.S. — Můj život v umění. Praha 1946.

Stanislavskij, K.S. — Dotvoření herce. Praha 1949.

Stanislavskij, K.S. — Moje výchova k herectví. I, II. Praha 1954.

Široký, H. — Nárys psychologie divadla a psychodramatu. Praha 1968.

Široký, H. — Náčrt psychologie divadla a psychodrámy. Bratislava 1969.

Široký, H. — Úvod do herecké psychologie. (Skripta JAMU.) Praha 1964.

O jevištní řeči

Aderhold, E. — Sprecherziehung des Schauspielers. Berlin 1963.

Aksenov, V. — Iskusstvo chudožestvennogo slova. Moskva 1954.

Aksenov, V. — Kniha o uměleckém přednesu. Praha 1958.

Aristoteles — Rétorika. (Nauka o řečnictví a slohu.) Praha 1948.

Frejka, J. — Jevištní řeč a verš tragedie. Praha 1944.

Hála, B. - Sovák, M. — Hlas, řeč, sluch. Praha 1947.

Hála, B. — Technika mluveného projevu z hlediska fonetiky. Praha 1958.

Halada, V. — Cvičné texty pro jevištní řeč. (Skripta DAMU.) Praha 1958.

Mazák, P. — Umelecký prednes. Bratislava 1959.

Mistrik, J. — Hovory s recitátorom. Martin 1971.

Ohnesorg, K. — Česká výslovnostní norma a řeč na jevišti. Základní pravidla spisovné výslovnosti. (ÚDLUT.) Praha 1964.

Ratajová - Schimplová, M. — Hlasová výchova. (Skripta Pedagogického institutu.) Bratislava 1959.

Rektorisová, K. — Česká mluvnice divadelní. Praha 1944.

Rektorisová, K. — Řeč na jevišti. Praha 1954.

Saričeva, J.F. — Sceničeskaja reč. Moskva 1955.

Saričeva, J.F. — Jevištní řeč. (Přeložila a upravila L.Skrbková, skripta JAMU.) Praha 1963.

Sedláček, K. - Sychra, A. — Hudba a slovo z experimentálního hlediska. Praha 1962.

Stanislav, J. — Zo vzťahov medzi rečou, hudbou a spevom. Praha 1956.

Záborský, W. — Výslovnosť a prednes. Bratislava 1957.

O masce

Hall, H. — Maske, Maskenspiel und Schminke. Leipzig 1961.

Klika, F. — Jak vytvořím masku. Brno 1945.

Kostál, O. — Líčení ve filmu, na divadle a v televizi. Praha 1962.

Kurel, R. — Maska v současné divadelní tvorbě. Praha 1952.

Lawson, J. — Mime. London 1957.

Lifšic, P. - Tomkin, A. — Scénická maska i parochňa. Martin 1955.

Marek, F. — Praktické divadelní líčení. Praha 1945.

O kostýmu

Bohn, M. — Das Bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit. Berlin 1921.

Drobná, J. — Medieval Costume. London - Prague 1962.

Gilarovskaja, N. — Russkij istoričeskij kostum dla sceny. Moskva - Leningrad 1945.

Habrdová, M. - Šolcová, M. — Historické kostýmy - soupis literatury. Olomouc, Universitní knihovna 1958.

Hercik, E. — Historické kroje - starověk. Brno 1937.

Laver, J. — Drama, its Costume and Décor. London 1955-60.

Marek, F. — Divadelní kostým. Praha 1948.

Thiel, E. — Geschichte des Kostüms. Berlin 1960.

(kol.) — Kostümkunde. (Die Geschichte unserer Kleidung.) Leipzig 1962.

Ke scénografii a organizaci divadelní práce

Bablet, D. — Ésthetique générale du décor de Théâtre de 1870 - 1914. Paris 1965.

Baumann, C.F. — Die Entwicklung und Anwendung der Bühnenbeleuchtung seit der Mitte des 18.Jahrhunderts. Diss. Phil. Köln 1956.

Cimler, Fr. — Zařízení, opony a dekorování ochotnických jevišť. Praha 1946.

Dušek, J. — Jevištní výtvarník. Praha 1961.

Ekskjuzovič, J.N. — Těchnika těatralňoj sceny v prošlom i nastojaščem. b.m. 1930.

Famíra, F. — Co s jevištěm. Praha 1937.

Fuchs, G. — Die Schaubühne der Zukunft. Berlin - Leipzig, b.r.

Furtenbach, J. — Prospektiva. Základy kukátkového divadelního prostoru. Praha 1944.

Hansing, F. — Hilfsbuch der Bühnentechnik. I, II. Berlin 1930.

Hendrych, J. — Organisace divadelní práce. Praha 1957.

Chaloupka, A. — Tschechische Bühnendekorationen aus zwei Jahrhunderten. Praha 1940.

Izvekov, N. — Technika sceny. Leningrad 1940.

Javorin, A. — Divadla a divadelní sály, I, II. Praha 1949.

Kilger, H. — Bühnenbild und Bühnentechnik. Halle 1953.

Kindermann, H. — Bühne und Zuschauerraum. Wien 1963.

Klučnikov - Sněžickij, J. — Ustrojstvo i oformlenije vremennych sceničeskich ploščadok. Moskva 1955.

Kouřil, M. - Burian, E.F. — Divadelní práce. Praha 1948.

Kouřil, M. — O malém jevišti. Praha 1955.

Kouřil, M. — Divadelní prostor. Praha 1948.

Kouřil, M. — Základy teoretické scénografie, I. Praha 1970.

Sonrell, P. — Traité de scénographie. Paris 1943.

Sabbatini, N. — Anleitung Decorationen und Theatermaschinen herangestellen von N.S. Weimar 1926.

Serebrjakova, T. — Mjagkije i aplikacionnyje dekoraciji. Moskva 1952.

Strzelecki, Z. — Polska plaztyka teatralna I, II, III. Warszawa 1962, 1963.

Unruh, W. — ABC der Theatertechnik. Sachwörterbuch 2. Aufl. Halle (Saale) 1959.

Unruh, W. — Theatertechnik. Fachkunde. Berlin 1970.

Vacková, R. — Výtvarný projev v dramatickém umění. Praha 1948.

Vobejda, A. — Scénická praxe. Brno, KOS, 1971.

Zucker, P. — Die Theaterdekoration des Barock. Berlin 1925.

(kol.) — Denkmäler des Theatersinscenierung. München b.r.

(kol.) — Le lieu théâtral dans la société moderne. Paris 1963.

F) DIVADELNÍ ČASOPISY ČESKÉ A SLOVENSKÉ

(Časopisy, programy jednotlivých divadel nejsou uvedeny.)

Acta scaenografica (Scénografická laboratoř). Praha 1960 -

Amatérská scéna (dříve Ochotnické divadlo). Praha 1964 (1955) -

Česká Thalia. Praha 1867 - 1871.

Česká Thalia (Listy pro dramatickou literaturu). Red. J.Ladecký. Praha 1887 - 1892.

České lidové divadlo (Časopis UMDOČ). Praha 1920 - 1949.

České divadlo. Praha 1917 - 1919.

Československé divadlo (Pohledy po světě divadelním). Praha 1923 - 1939.

Československý loutkář. Praha 1951 -

Dělnické divadlo. (DDOČ.) Praha 1920 - 1933.

Divadelní zápisník. Praha 1945 - 1949.

Divadelní (a filmové) noviny. Praha 1957 - 1969.

Divadelní výchova. Praha ÚDLT - 1967.

Divadlo (Rozhledy po světě divadelním). Kavka. Praha 1902 - 1914.

Divadlo (List českého herectva). Praha 1921 - 1948.

Divadlo. Praha 1949 - 1969.

Film a divadlo. Bratislava 1957 -

Interscéna. Praha 1970.

Javisko. Bratislava 1968 -

Jeviště. (Divadelní týdeník.) Praha 1920 - 1922.

Nezávislá scéna. Kroměříž 1931 - 1932.

Ochotnické divadlo (nyní Amatérská scéna). Praha 1955 - 1963.

Otázky divadla a filmu. Praha 1945 - 1949.

Slovenské divadlo. (Časopis Slovenskej akademie vied.) Bratislava 1953.

Scénografie. (Vyd. Divadelní ústav). Praha 1963 -

Sovětské divadlo. (ČSAV Praha.) 1951 - 1955.

G) ZAHRANIČNÍ DIVADELNÍ ČASOPISY, KTERÉ PŘICHÁZEJÍ DO ČSSR

L'Avant scène. Paris.

Die Bühne. Wien.

Bühnentechnische Rundschau. Berlin (záp.).

Dialog. Warszawa.

Dionisio. Siracusa.

Drama. Torino.

Drama. London.

Éducation et Théâtre. Paris.

Film - Szinhasz - Muzsik. Budapest.

Funke, Der. NDR.

Italian Theatre Rewiew. Roma.

Maske und Kothurn. Wien.

Mois théâtral. Paris.

Mykenae - Theater - Korrespondenz. NSR.

Nouvelles du Théâtre finlandais. Oslo.

Ohio State University Theatre Collection Bulletin. Ohio.

Opera. London.

Opernwelt. NSR.

Pamiętnik teatralny. Warszawa.

Paris Théâtre. Francie.

Perspectiv du théâtre. Paris.

Plays und players. London.

Pozorišni život. Jugoslavie.

Repertuar chudožestvennoj samodějatělnosti. Moskva.

Revue d'historie du théâtre. Paris.

Revue théâtral. Paris.

Scena. Zagreb.

Scena moderna. Roma.

La Scène au Canada.

Schweizerische Theaterzeitung. Švýcarsko.

Sipario. Roma.

Scénes et pistes. Paris.

Schweizer Theater Zeitung.

Stage. London.

Teatar. Sofija.

Těatr. Moskva.

Teatr Lalek. Warszawa.

Teatr ludu. Warszawa.

Těatraľnaja žizň. Moskva.

Theatre Research. London.

Teatro scenario. Roma.

Teatrul. Bucuresti.

Theater der Zeit. NDR.

Theater heute. NSR.

Theater und Zeit. Wuppertal. NSR.

Theatre Arts. Baltimore, USA.

Théâtre d'aujourdhui. Paris.

Théâtre de Belgique.

Théâtre dans le Mond. Unesco, Paris.

Theatre Design and Technology. USA.

Théâtre-Drame-Musique-Dance. Paris.

Theatre Notebook. London.

Théâtre populaire. Paris.

Theatre Today. London.

Theatre World. London.

Tulane Drama Rewiew. New York.

World Premières Mondiales. Paris.

VII.

DOPORUČENÁ ČETBA ZE SVĚTOVÉ, Z ČESKÉ A SLOVENSKÉ DRAMATIKY

A) DOPORUČENÁ ČETBA ZE SVĚTOVÉ DRAMATIKY

(Sestaveno zhruba chronologicky)

Aischylos	Spoutaný Prometheus Oresteia
Sofokles	Antigona Král Oidipús
Euripides	Hyppolytos Medeia
Aristofanes	Mír Lysistrate Jezdci Žáby
Menandros	Čí je to dítě Dědek
Plautus, T.M.	Komedie o strašidle Pseudolus
Terentius, P.	Kleštěnec Formio
Kálidása	Šakuntalá
Šúdraka	Hliněný vozíček
-------	Fraška o advokátu Pathelinovi (Mistr Petr Pleticha)
-------	Fraška o kádi
Adam de la Halle	Robin a Marion
Machiavelli, N.	Mandragora
-------	Scénáře commedie dell´arte (z knihy A.K. Dživelegov, Talianská komédia)
Gozzi, O.	Princezna Turandot
Goldoni, C.	Sluha dvou pánů Mirandolina Poprask na laguně Vějíř
Rojas, F. de	Celestina

Ruiz de Alaroón, J.	Podezřelá pravda
Molina, Tirso de	Sokyně
Vega Lope, F. de	Sedlák svým pánem Fuente Ovejuna Učitel tance
Calderón de la Barca, P.	Život je sen Soudce zalamejský Dáma skřítek Chudák ať má za ušima
Cervantes Saevedra, M. de	Mezihry
Jonson, Ben	Lišák Volpone Alchymista
Marlowe, Ch.	Eduard II. Tragický příběh doktora Fausta
Shakespeare, W.	Romeo a Julie Hamlet Othello Makbeth Julius Caesar Král Lear Coriolanus Richard III. Jindřich IV. Kupec benátský Sen noci svatojánské Zkrocení zlé ženy Večer tříkrálový Veselé paničky windsorské Zimní pohádka Bouře
Sachs, H.	Masopustní hry
Corneille, P.	Cid
Racine, J.	Faidra
Molière, J.B.P.	Lakomec Misantrop Tartuffe Zdravý nemocný Don Juan

Molière, J.B.P.	Měšťák šlechticem
	Šibalství Scapinova
Diderot, D.	Nemanželský syn
Gay, J.	Žebrácká opera
Sheridan, R. B.	Škola pomluv
Fielding, H.	Paleček Veliký
Holberg, L.	Jeppe z vršku
	Konvář politik
Fonvizin, D. J.	Výrostek (Mazánek)
Marivaux, P. C.	Hra lásky a náhody
Beaumarchais, P. A.	Lazebník sevillský
	Figarova svatba
Le Sage, R.	Turcaret
Držić, M.	Dundo Maroje
Lessing, G. E.	Mína z Barnhelmu
	Emilia Galotti
Goethe, J.W.	Torquato Tasso
	Faust
	Egmont
Schiller, F.	Loupežníci
	Úklady a láska
	Don Carlos
	Marie Stuartovna
Hugo, V.	Hernani
	Ruy Blas
Musset, A.	S láskou nejsou žádné žerty
	Lorenzaccio
Shelley, P.B.	Odpoutaný Prometheus
Puškin, A. S.	Boris Godunov
	Malé tragédie
Lermontov, M. J.	Maškaráda
Gribojedov, A. S.	Hoře z rozumu
Kleist, H.	Rozbitý džbán
	Katinka Heilbronská
Nestroy, J. N.	Lumpacivagabundus
Hebbel, F.	Gyges a jeho praten

Büchner, G.	Vojcek
Gogol, N. V.	Revizor
	Ženitba
Labiche, E.	Slaměný klobouk
Dumas, A. syn	Dáma s kaméliemi
Feydeau, G.	Brouk v hlavě
Mérimée, P.	Jacquerie
Fredro, A.	Dámy a husaři
Caragialle, J. L.	Ztracený dopis
Suchovo-Kobylin, A.V.	Svatba Krečinského
	Proces
	Tarelkinova smrt
Ostrovskij, A. N.	Bouře
	Les
	Výnosné místo
	Talenty a ctitelé
	Sněhurka
Tolstoj, L. N.	Vláda tmy
	Plody osvěty
Ibsen, H.	Nápadníci trůnu
	Nora
	Nepřítel lidu
	Peer Gynt
	Strašidla
	Stavitel Solness
	Divoká kachna
Strindberg, A.	Tanec smrti
	Slečna Julie
Björnson, B.	Rukavička
	Nad naši sílu
Rostand, E.	Cyrano z Bergeracu
Becque, H.	Krkavci
Hauptmann, G.	Tkalci
	Bobří kožich
Zapolská, G.	Morálka paní Dulské
Madách, I.	Tragédie člověka

Vojnović, I.	Dubrovnická trilogie Ekvinokce
Wilde, O.	Ideální manžel Vějíř Lady Windermeerové
Jarry, A.	Král Ubu
Shaw, G. B.	Živnost paní Warrenové Svatá Jana Pekelník Pygmalion Caesar a Kleopatra
Čechov, A. P.	Racek Tři sestry Strýček Váňa Višňový sad Medvěd
Wedekind, F.	Procitnutí jara
Maeterlinck, M.	Modrý pták
Verhaeren, E.	Svítání Filip II.
Claudel, P.	Zvěstování Panny Marie
Apollinaire, G.	Prsy Tiresiovy
O' Neill, E. G.	Smutek sluší Elektře Chlupatá opice Farma pod jilmy Milióny Marca Pola Anna Christie
Pirandello, L.	Šest postav hledá autora Každý má svou pravdu
Rolland, R.	Vlci Robespierre Hra o lásce a smrti
Gorkij, M.	Na dně Měšťáci Vassa Železnovová Děti slunce Jegor Bulyčov a ti druzí
Majakovskij, V.	Mysterie-buffa Horká lázeň Štěnice

Erdman, N.	Mandát
Višněvskij, V. V.	Optimistická tragédie První jízdní
Pogodin, N. F.	Aristokrati Kremelský orloj
Bill-Belocerkovskij, V. N.	Vichřice
Treňov, K. A.	Ljubov Jarová
Ivanov, V. V.	Obrněný vlak 14-69
Bulgakov, M.	Dni Turbinových Útěk
Babel, I.	Mária
Arbuzov, A. J.	Táňa Irkutská historie
Afinogenov, A. N.	Strach
Korniječuk, A. J.	Platon Krečet
Leonov, L. M.	Vpád Zlatý kočár Metelice
Garcia Lorca, F.	Dům doni Bernardy Krvavá svatba
Casona, A.	Jitřní paní
Brecht, B.	Galileo Galilei Zadržitelný vzestup Artura Uie Kavkazský křídový kruh Dobrý člověk ze S´Čchuanu Matka Kuráž a její děti
Frisch, M.	Čínská zeď Andorra
Dürrenmatt, F.	Frank V. Fysikové Návštěva staré dámy
Salacrou, A.	Noci hněvu
Anouilh, J.	Antigona Skřivánek
Giraudoux, J.	Bláznivá ze Chaillot
Sartre, J. P.	Mouchy

Sartre, J. P.	Vězni z Altony
	Ďábel a pánbůh
Marceau, F.	Vajíčko
Miller, A.	Smrt obchodního cestujícího
	Pohled z mostu
	Všichni moji synové
	Čarodějky ze Salemu
Williams, T.	Sestup Orfeův
	Tetovaná růže
	Tramvaj do stanice touha
Wilder, Th.	Naše městečko
Albee, E.	Kdo se bojí Virginie Woolfové
Osborne, J.	Komik
Hikmet, N.	První den sváteční
Kruczkowski, L.	Smrt guvernéra
Beckett, S.	Čekání na Godota
Ionesco, E.	Nosorožec
	Židle
Adamov, A.	Paolo Paoli
Mrožek, S.	Tango
Genêt, J.	Balkón
Hochhuth, R.	Náměstek

B) DOPORUČENÁ ČETBA Z ČESKÉ A SLOVENSKÉ DRAMATIKY

(Sestaveno zhruba chronologicky)

- - - - - - -	Staročeské drama (Vydal Josef Hrabák) Praha 1950.
- - - - - - -	Lidové drama pobělohorské (Vydal Josef Hrabák) Praha 1953
- - - - - - -	Rakovnická vánoční hra
- - - - (Kopecký, J.)	Komedie o umučení a s'avném vzkříšení ...
Štěpánek, J. N.	Čech a Němec
	Berounské koláče
Šedivý, P.	Pražští sládci

- - - - - - - -	Loutkářské hry českého obrození
Kopecký, M.	Oldřich a Božena
	Pan Franc ze zámku
Klicpera, V. K.	Hadrián z Římsů
	Divotvorný klobouk
	Rohovín Čtverrohý
	Veselohra na mostě
	Každý něco pro vlast
Mácha, K. H. - Burian, E. F.	Kat
Macháček, S. K.	Ženichové
Tyl, J. K.	Fidlovačka
	Paní Marjánka, matka pluku
	Paličova dcera
	Strakonický dudák
	Tvrdohlavá žena
	Lesní panna
	Čert na zemi
	Kutnohorští havíři
	Jan Hus
	Drahomíra a její synové
	Staré město a Malá Strana
Turinský, F.	Angelina
Chalupka, J.	Kocúrkovo
Kolár, J. J.	Magelóna
	Pražský žid
	Mravenci
Palárik, J.	Incognito
Neruda, J.	Prodaná láska
	Francesca di Rimini
Hálek, V.	Záviš z Falkenštejna
Sabina, K.	Prodaná nevěsta
	Inserát
Pfleger-Moravský, G.	Telegram
Jeřábek, F. V.	Služebník svého pána
Bozděch, E.	Baron Goertz
	Světa pán v županu
	Zkouška státníkova

Stroupežnický, L.	Zvíkovský rarášek
	Paní mincmistrová
	Naši furianti
	Na Valdštejnské šachtě
Štolba, J.	Na letním bytě
Šamberk, F. F.	Jedenácté přikázání
	Palackého třída č.27
Šubert, F. A.	Jan Výrava
	Drama čtyř chudých stěn
Zever, J.	Stará historie
	Neklan
	Radúz a Mahulena
Vrchlický, J.	Noc na Karlštejně
	Soud lásky
	Námluvy Pelopovy
	Smír Tantalův
	Smrt Hippodamie
Preissová, G.	Gazdina roba
	Její pastorkyňa
Mrštíkové, A. V.	Maryša
Jirásek, A.	Vojnarka
	Otec
	Kolébka
	Lucerna
	Samota
	Jan Hus
	Jan Žižka
	Jan Roháč
Šimáček, M. A.	Svět malých lidí
	Jiný vzduch
Svoboda, F. X.	Směry života
	Čekanky
	Poslední muž
Štech, V.	Třetí zvonění
Kvapil, J.	Princezna Pampeliška
	Oblaka
Hviezdoslav, P. O.	Herodes a Herodias
Hilbert, J.	Vina
	Falkenštejn

Dyk, V.	Revoluční trilogie
	Zmoudření dona Quijota
	Veliký mág
	Ondřej a drak
Šrámek, F.	Léto
	Hagenbeck
	Měsíc nad řekou
Šalda, F. X.	Zástupové
	Dítě
Mahen, J.	Janošík
	Ulička odvahy
	Mrtvé moře
	Chroust
	Husa na provázku
Theer, O.	Faëthón
Čapek, K.	Loupežník
	R. U. R.
	Věc Makropulos
	Bílá nemoc
	Matka
Čapkové, bratří	Lásky hra osudná
	Ze života hmyzu
	Adam Stvořitel
Dvořák, A. - L. Klíma	Matěj Poctivý
Dvořák, A.	Král Václav IV.
	Husité
Fischer, O.	Orloj světa
Lom, St.	Karel IV.
Zavřel, F.	Valdštýn
Stodola, I.	Čaj u pana senátora
	Jožko Púčik a jeho kariéra
Wolker, J.	Nemocnice
	Hrob
	Nejvyšší oběť
Blatný, L.	Ko-ko-ko-dák!
	Smrt na prodej
Longen, E.A.	C. K. polní maršálek

Konrád, E.	Kvočna
Bartoš, J.	Krkavci
Vančura, V.	Učitel a žák
	Jezero Ukereve
	Josefina
Langer, F.	Periferie
	Obrácení Ferdyše Pištory
	Dvaasedmdesátka
Voskovec, J. - Werich, J.	Veat pocket revue
	Caesar
	Osel a stín
	Balada z hadrů
	Nebe na zemi
	Těžká Barbora
Nezval, V.	Milenci z kiosku
	Manon Lescaut
	Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou
Zvon, P.	Tanec nad plačom
Werner, V.	Lidé na kře
Faltis, D. C.	Veronika
Renč, V.	Císařův mim
Drda, J.	Hrátky s čertem
	Dalskabáty, hříšná ves
Benešová, B. - Burian, E. F.	Věra Lukášová
Dyk, V. - Burian, E.F.	Krysař
Prechař, I.	Hádají se o rozumné
Káňa, V.	Parta brusiče Karhana
Čech, V.	Duchcovský viadukt
Stehlík, M.	Mordová rokle
	Selská láska
Daněk, O.	Vrátím se do Prahy
Jariš, M.	Inteligenti
Karvaš, P.	Pacient stotřináct
	Půlnoční mše
	Antigona a ti druzí

Hrubín, F.	Srpnová neděle
	Křišťálová noc
	Oldřich a Božena
	Neboštík Nasredin
Kainar, J.	Nepokojné hody sv.Kateřiny
Dietl, J.	Semafor (Hry)
Suchý, J.	Jejich den
Topol, J.	Konec masopustu
Bukovčan, I.	Než kohout zakokrhá

Název: Úvod do divadelní vědy (Teatrologie)
Autoři: prof. dr. Artur Závodský, dr. Zdeněk Srna
Vydavatel: rektorát UJEP Brno, A. Nováka 1 - vlastním nákladem
Určeno: pro posluchače filosofické fakulty
Povoleno: vydavatelské oprávnění ČUKK č. Š-883/64 z 10.4.1964
Počet stran: 161
AA - VA: 13,07 - 13,30
Vydání: druhé rozšířené vydání
Náklad: 200 výtisků
Tisk: výrobna skript rektorátu UJEP Brno, Jaselská 25
kopírováno Pylorysem - rozmnoženo Rominorem
Tém. sk.: 17/99
Číslo: 55 - 042 - 72
Cena: 10,50 Kčs