



**K PROBLEMATICE
NETRADIČNÍHO
AUTORSKÉHO
DIVADLA**

ZNAKOVÉ DIVADLO

Luděk RICHTER

Divadlo čas od času (vždy v kritických chvílích) hledá **obrodu** sebe sama, nutnou pro každý organismus, který chce přežít ve změněných podmínkách. Je to hledání vlastní **specifičnosti**, založené na návratu k vlastním základům a na určení vlastního místa mezi nejbližší sousedící obory.

Společnost, člověk a kultura se změnili během 20. století zásadním způsobem. Převratné technické vynálezy, převratné změny v situaci člověka a jeho myšlení, převratné změny v kultuře: vznikl rozhlas, film, televize, Mohlo divadlo zůstat nezměněné?

Snad nejzřetelnější vliv na pojetí divadelnosti měl vznik a rozšíření televize, přesněji **televizní inscenace**. "Divadelnost" televizní inscenace je, díky řadě faktorů (viz 1), do značné míry svázána s jevovou **životní věrohodností** detailu. Platí za to mnohdy daň v podobě bakalářské popisnosti, neschopnosti překročit práh pouhého vyprávění příběhu ze života a dobrat se obecné platnosti. Ve snaze přeci jen překročit tuto bariéru zabředá do seriálové "poučnosti", didaktičnosti, stává se schematickou ilustrací určitého naučení.

Vznik a konstituování televize měly větší **vliv na vývoj specifiky divadla** (divadelnosti) ve všech jeho složkách, než na vznik nějaké samostatné televizní "divadelnosti". Jinak řečeno, zatímco televize (díky změněným specifickým danostem) jen přebrala a dále prohloubila jistý typ divadelnosti (totiž divadelnosti popisné životní věrohodnosti) a "odebrala" tím divadlu toto pole (podobně, jako fotografie po svém rozšíření převzala určité - totiž popisně zpodobovací - cíle a úkoly malířství), nutí divadlo k hledání vlastního výrazu, jazyka, k vymezení, vypracování a prohlubování jeho specifika. To je vliv **kladný**. Na druhé straně má právě televize svou širokou popularitou zpětný **retardační vliv** na vývoj specifické divadelnosti, neboť jistá část diváků vyžaduje i v divadle onen druh "divadelnosti", na který je zvyklá z televize, což mnozí herci a jiní divadelní pracovníci podporují zmechanizovaným přenášením podobných postupů do divadla. Tak i zastavení či alespoň retardace dalšího vývoje postupů naší meziválečné divadelní avantgardy nebylo jen výsledkem dialektiky vývoje, v němž akci následuje reakce..., jako spíš výsledkem příkladu televize, které díky své specifice přijala divadelnost psychologicko-realistického detailu a díky své masové popularnosti jej jaksi zevšeobecnila, učinila "divadelností" obecnou - mylně a ke škodě divadla arci.

Tak jsme svědky dialektického vztahu dvou médií, který nás ovšem nezabavuje povinnosti posuzovat, co je našemu médiu (= divadlu) vlastní a prospěšné a na základě toho pak diváka **vychovávat**, ne mu jen trpě podléhat.

Divadelní specifikum se liší od televizního především v míře popisnosti, čili v podílu složky zpodobující a vyznačující (ve všech složkách, zejména však v herectví a ve výtvarné složce), v míře znakovosti - jinak řečeno v otázce tzv. **životní věrohodnosti**. Téze, že jevová životní věrohodnost (iluze života) je nejvyšším kritériem pravdivosti divadla, tedy že pravdivost divadla = pravdivost životní, je z vulgarizovaným pojetím realismu.

Pravdivost divadla spočívá především ve vztahu k **životní realitě** - ne však v její vnější "životní věrohodnosti" jevové, ale v pravdivém postižení **vnitřních vztahů**, které jsou hybnými pákami života, tedy v postižení toho, co je našim očím a uším "skryto" - a dále (už uvnitř divadelního tvaru, při jeho rozvíjení) v pravdivosti vnitřní logiky díla, jeho jednotě, koherenci... Divadlu nejde o prvoplánovou - jevovou životní věrohodnost. Pravdivost divadla je nejen jiná, než pravdivost životní reality, ale i jiná, než pravdivost televize a filmu, neboť znakovost divadla je podstatně vyšší, než znakovost televize.

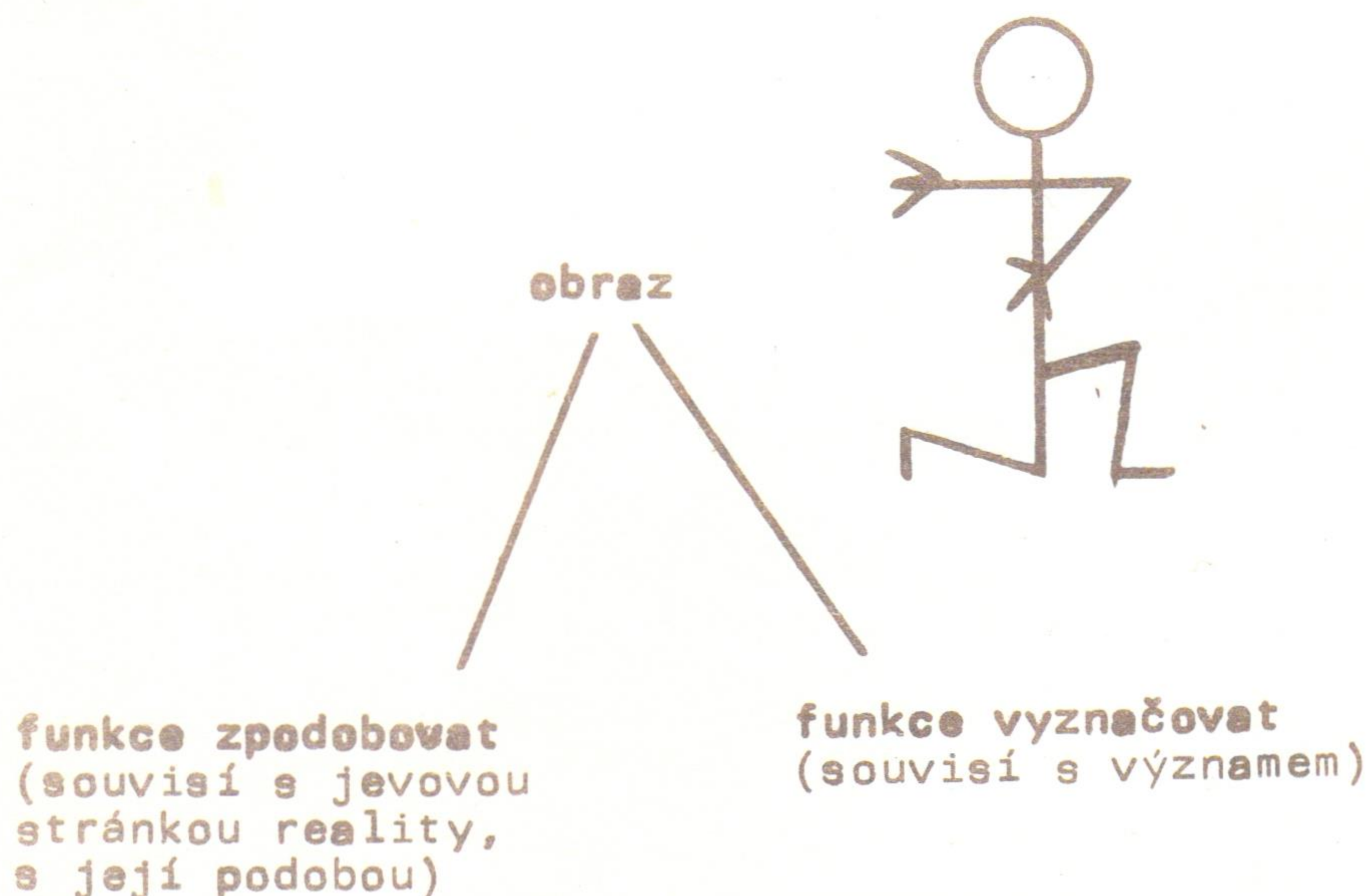
Žel, většina našich běžných - produkčních, kamenných, velkých... ad libitum - divadel však ustrnula na televizní "divadelnosti", kterou má za jedinou pravověrnou, ne-li jedinou existující vůbec. Neschopno klást si vůči divákovi i cíle výchovné (postupně jej "zvykat" na divadlo, kultivovat jej v tomto směru), neschopno zbavit se stereotypů z televizního studia, dostalo se toto divadlo do područí televizní "divadelnosti".

Je-li naopak něco charakteristickým rysem netradičního, mladého, otevřeného, chudého... (opět ad libitum) divadla, pak je to důsledné hledání specifické divadelnosti - a její nalézání v **divadle znakovém**.

Každé divadlo (a každé umění) je znakové povahy, neboť jeho materiálem je "smyslově vnímatelný předmět nebo jev zastupující v procesu poznávání či sdělování jiný předmět nebo třídu předmětů a sloužící tak k předávání informací o nich" (viz 2) = znak. Všechno, co v divadle vidíme a slyšíme, zastupuje (vyznačuje) jiné skutečnosti - v zásadě reálný či smyšlený život (viz 3).

Proč tedy mluvit o divadle znakovém? Není to, jako bychom mluvili o tekuté vodě či kulatém kole?

Tak, jako se liší mírou své znakovosti "divadelnost" televizní a divadelnost jevištní, liší se jí i různé druhy divadel - **míra znakovosti je pohyblivá**. Alois Bejblík (viz 4) uvádí dvě řešení zobrazení děravé zdi v Pyramovi a Thisbě na scéně alžbětinského divadla. Prvé je obsaženo v Shakespearově *Snu noci svatojánské*: zdí bude člověk, který se ohodí "drobet vápnem, maltou nebo nějakou omítkou a prstama udělá takhle", aby se naznačila ona díra - říká vedoucí ochotníků. V profesionálních souborech řešili stejný problém pomocí praktikáblu, "který se vysouval propadlístěm, ale jeho funkce zůstala i nadále znaková, byť v jiné míře, než když zeď ztělesňoval herec." V druhém případě jde více o napodobení skutečnosti, v prvé o poukázání k ní, o její vyznačení. Poklekne-li herec na jedno koleno, pravou ruku si dá na srdce a levou upaží, vznikne obraz - znak vyznání lásky.



Funkce vyznačující: odkaz - obraz ukazuje mimo sebe. Nejde o individuální vnější projev, ale o shrnutí a zobecnění, typizaci projevů s tímto významem, na základě vybrání relevantních momentů; archetypálnost v takové míře, v jaké se ve skutečnosti ani nevyskytuje.

Funkce zpodobující: prvek podoby - snahy o "ztotožnění" se zobrazenou realitou. "Já jsem sám jev, neboť mám jeho podobu."

Mezi oběma funkcemi obrazu je vztah, který v jednotlivých případech kolísá.

Znakové divadlo v tom smyslu, jak se tento termín používá a jak o něm bude dále řeč, je až ten bod v plynulé škále stupňů znakovosti, kdy **funkce vyznačovací začíná převažovat nad funkcí zpodobovací**. Mluvíme-li tedy o znakovém divadle, máme na mysli takový způsob divadelního sdělování, v němž znakovost není jen teoretickou abstrakcí, ale vystupuje v každém okamžiku do popředí. Už na prvý pohled tu **zpodobení není cílem**, ale nanejvýš prostředkem (jedním z prostředků). Znakové divadlo nezpodobuje, ale značí (vyznačuje) = nehledá pro zobrazení reality prostředky zpodobení, prostředky jak realitu napodobit, ale jak ji vyznačit, jak vyjádřit její podstatu, její smysl.

Jaké jsou **charakteristické rysy** toho, co nazýváme divadlem znakovým?

1. **Omezení prostředků** na minimum, tak, aby zůstaly jen znaky relevantní, v optimálním případě jediný relevantní znak pro jediný konkrétní význam. Znakové divadlo vybírá důsledně jen znaky základní, vypouští znaky pouze doprovodné, druhotné - irelevantní - sloužící pouze k dosažení věrohodnosti životní podoby. Restrikce prostředků se týká všech složek: prostor je oproštěn od naturálního detailu **pasivně** popisné funkce a místo toho je tvarován tak, aby sám **aktivně** sděloval dynamické, proměnlivé dějové významy. (Minimalizace se týká i dekorací a rekvizit - viz 5 - , jejichž úkolem tu samozřejmě není napodobovat skutečnou scénérii, ale sdělovat, podílet se na sdělení dynamickém, tj. týkajícím se především děje, vztahů, ne prostředí.) Jsou omezeny či vyloučeny zvuky vedlejší, druhotné, doprovodné a zhodnoceny a aktivněji užívány zvuky plnovýznamové. Dochází k přísnému výběru gest a pohybů se zaměřením na jednoduchost, přehlednost, výraznost a hlavně obsažnost. V souhrnu tedy jde o zvýraznění významových, relevantních a potlačení či úplné vyloučení vedlejších prvků.

2. **Intenzivnější využívání prostředků**. Mnohost prostředků je nahrazována bohatstvím významů získaných tvořivou fantazií pracující hlouběji a všestranněji s menším množstvím prostředků. Extenzita je nahrazena intenzitou, šíře a "životní" rozmanitost soustředěností, hutností, zkratkou, dynamickým směřováním k cíli. Cesta jde tedy od minima prostředků k maximu zisku z nich (viz 6). Důsledkem je

3. **Vzrůst podílu a významu všech složek** na sdělení, neboť tyto zbylé prostředky nesou větší sdělný náboj. Zvlášť patrný je **vzrůst významu nonverbálních složek**: prostoru, zvuku, pohybu.

4. **Všechny složky se zrovnoprávňují**. To, co v tradičním divadle sděloval herec především pomocí textu a jej interpretujícího pohybu na pozadí dekorativní scény a v doprovodu hudby a zvuků, je tu vytvářeno rovnoprávně všemi složkami či kteroukoliv z nich a hlavně v **syntéze** těchto složek a prvků. Ve vztahu jednajícího herce k oproštěnému prostoru, ve vztahu jednotlivých prvků prostoru vůči sobě...

5. **Změna postavení slova** - jednak kvantitativní (je ho méně), jednak kvalitativní (má jiný podíl a jiné zařazení mezi ostatní složky, jiné vazby a vztahy s nimi). Mnohdy má slovo i jinou funkci než čistě sémantickou - danou obsahem promluvy (viz 7).

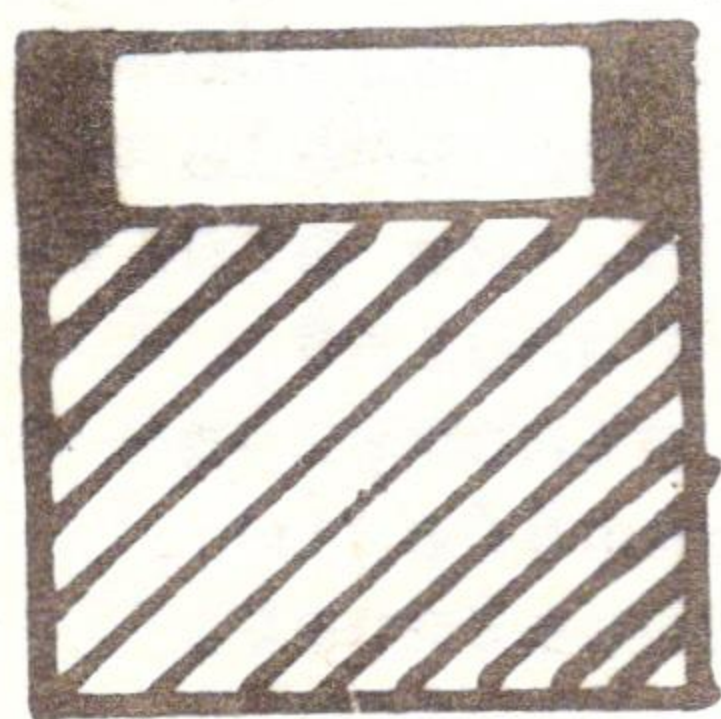
6. **Změna funkce všech složek**. Všechny přestávají být pouhou ilustrací životní reality. Složky a prvky, které byly tradičně považovány za statické a doprovodné (výtvarno: dekorace, rekvizity, světlo...) se začínají dynamizovat.

7. **Vzrůstá komunikativní charakter divadla**. Ukazuje se, že divadlo nelze pojímat jako nedotknutelný obraz oddělený od diváka tlustou muzejní šňůrou, ale jako živou komunikaci -

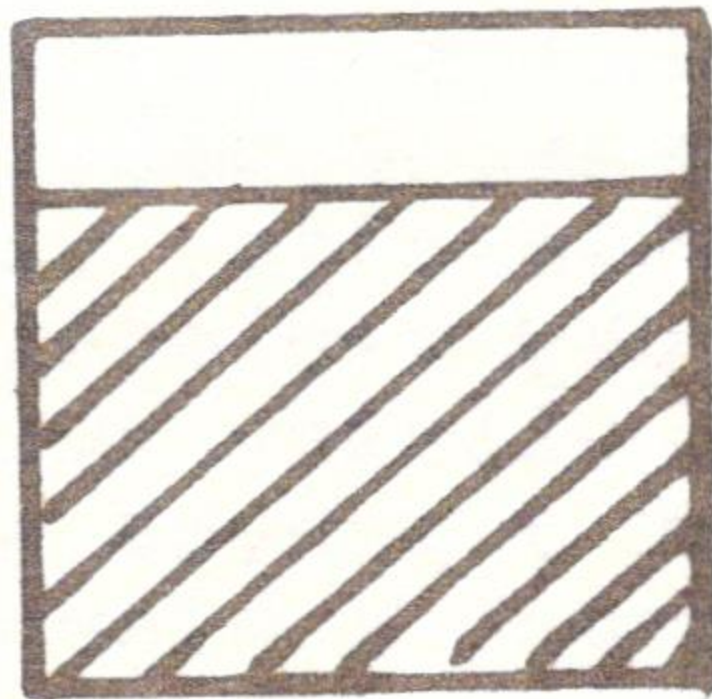
- "rozhovor" - setkání s divákem, jeho přímé oslovení. Vedle vztahů jevištních postav mezi sebou vzrůstá i role vztahu mezi hercem a divákem. Jde tedy o **divadlo otevřené**. Požadavek otevřeného setkání člověka-divadelníka s člověkem-divákem je mimo jiné i důsledkem "hladu" po skutečném setkávání se v moderním životě, určité odlidštěnosti soudobé civilizace, uniformity a z toho plynoucí touhy po jedinečnosti, originálu. To vše se setkává s přirozeným charakterem divadelního představení, které je vždy jedinečné a originální, neboť jej v té či oné míře (a o tu míru jde) spoluvytvářejí diváci. Pokaždé jiní, pokaždé jinak naladěni, stejně jako herci pokaždé v jiném rozpoložení; to jsou prvky variability, které nahrávají otevřenosti divadla. (Viz 8.)

8. Z potřeby restrukturalizace vztahů vůči divákovi vyplývá i potřeba hledání nové, **netradiční, demokratičtější, otevřenější scény**, zahrnující jeviště i hlediště jako jediný prostor. Tzv. kukátko je vyjádřením vztahu nejméně demokratického. Naznačuje své oddělení od diváka všemi prostředky od rampy a portálu až po oponu a samo tak předurčuje a vyznačuje inscenaci jako do sebe uzavřenou, "nedotknutelnou" strukturu.

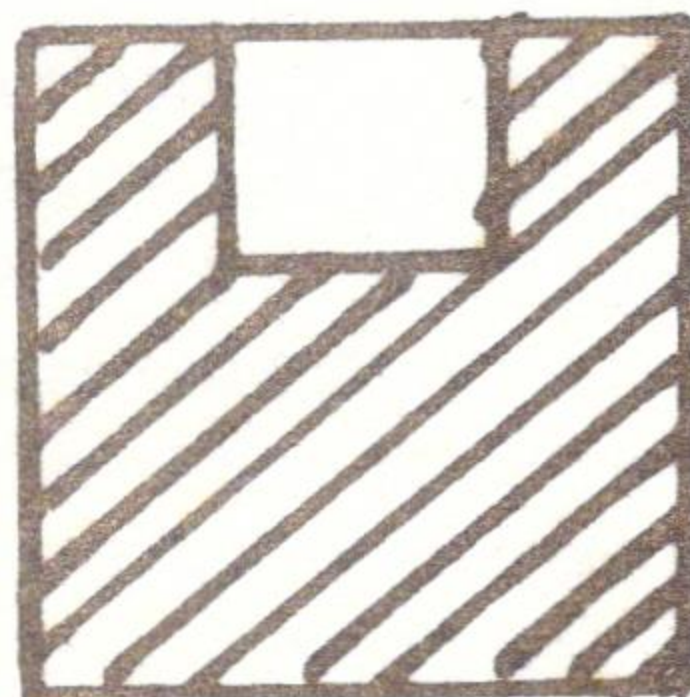
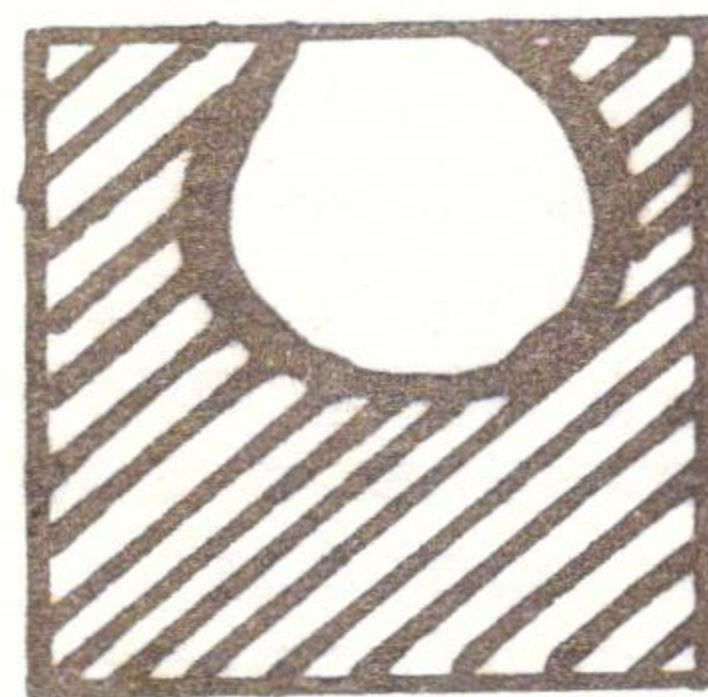
Řešení vztahu inscenace - divák je celá řada, každá inscenace si volí a vytváří svůj prostor ke "svému obrazu" - je součástí sdělení. (Šrafovaně jsou vyznačeni diváci.)



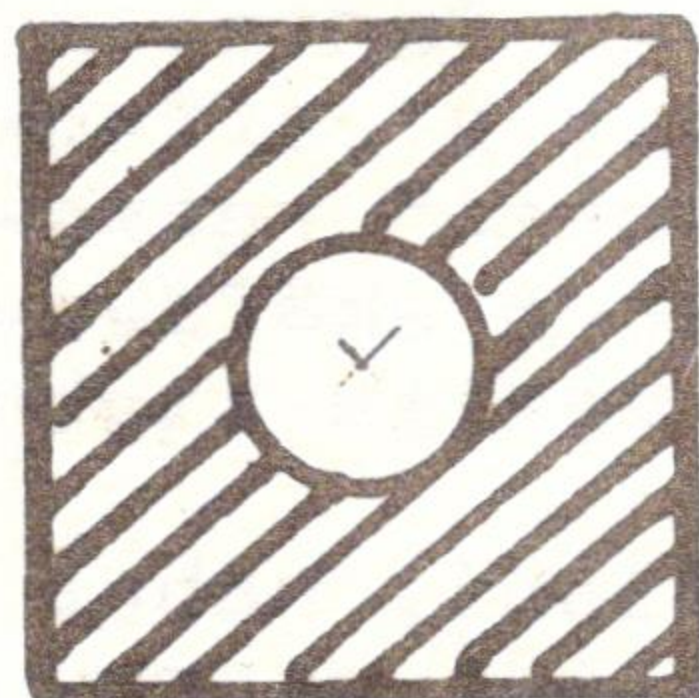
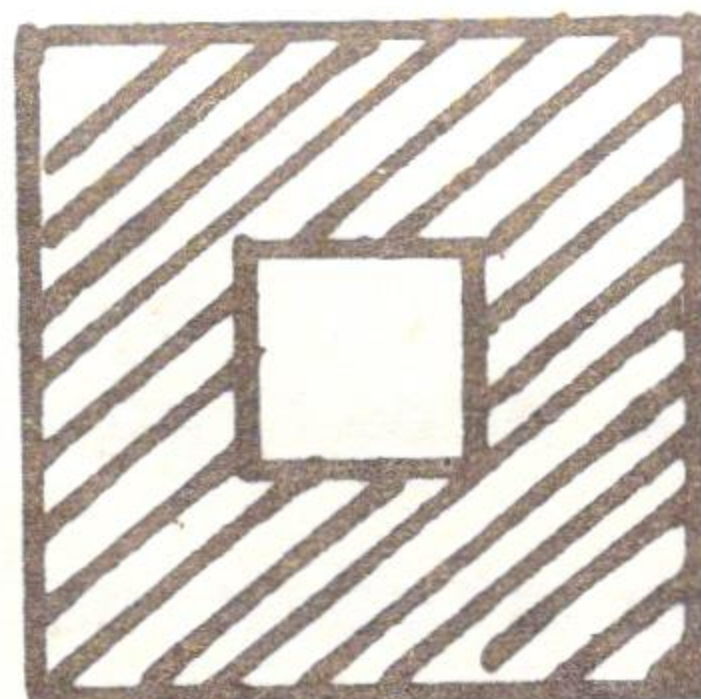
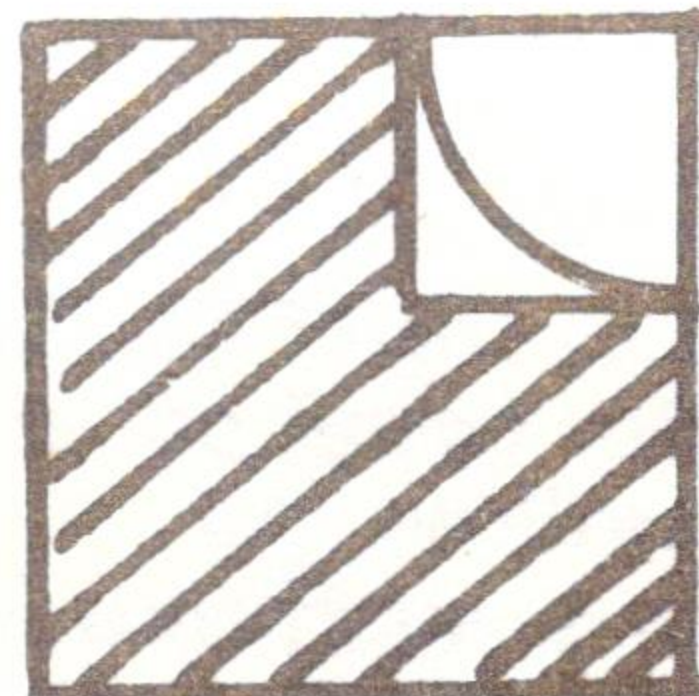
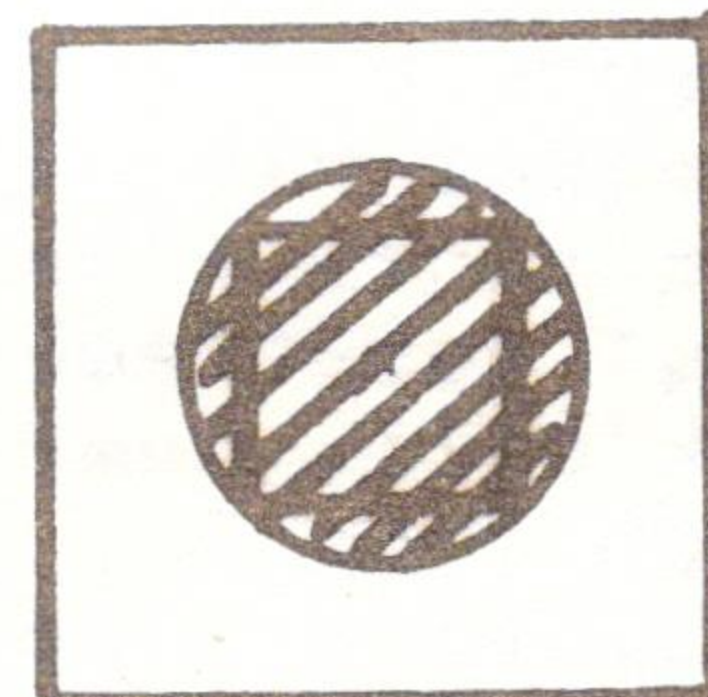
kukátko



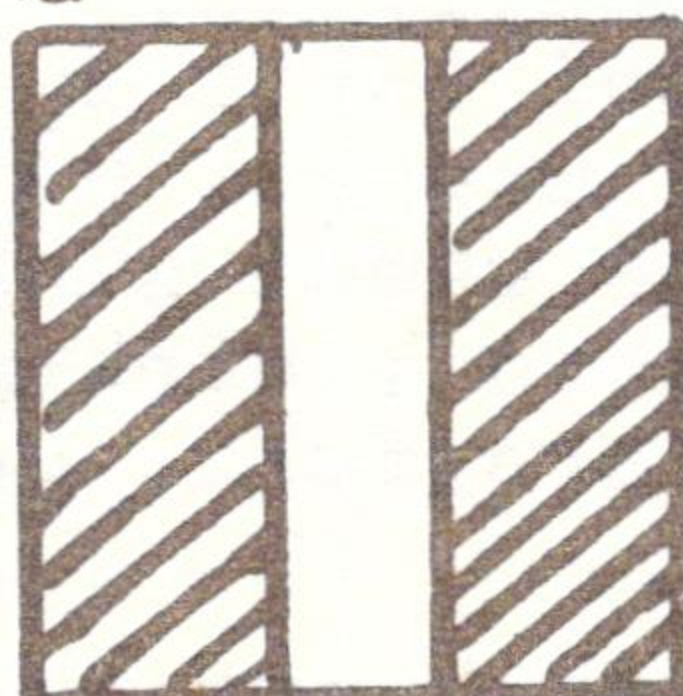
hala

alžbětinské
divadlo

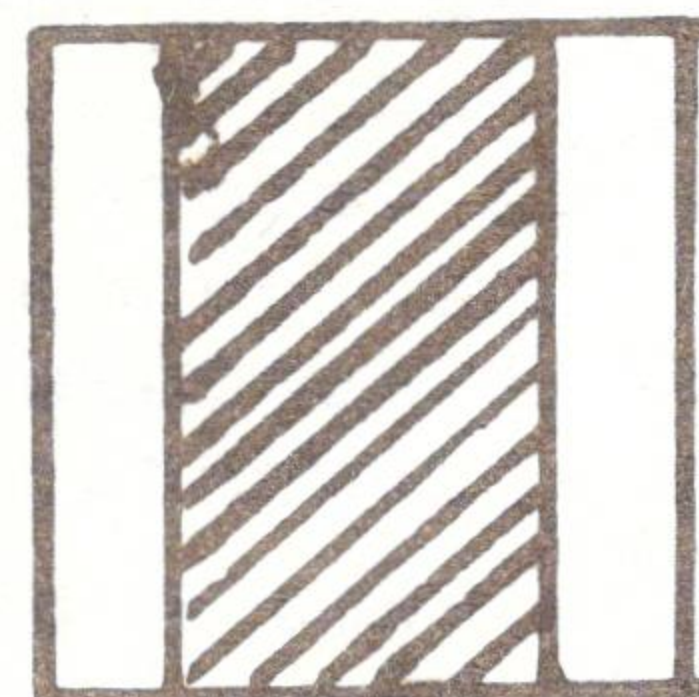
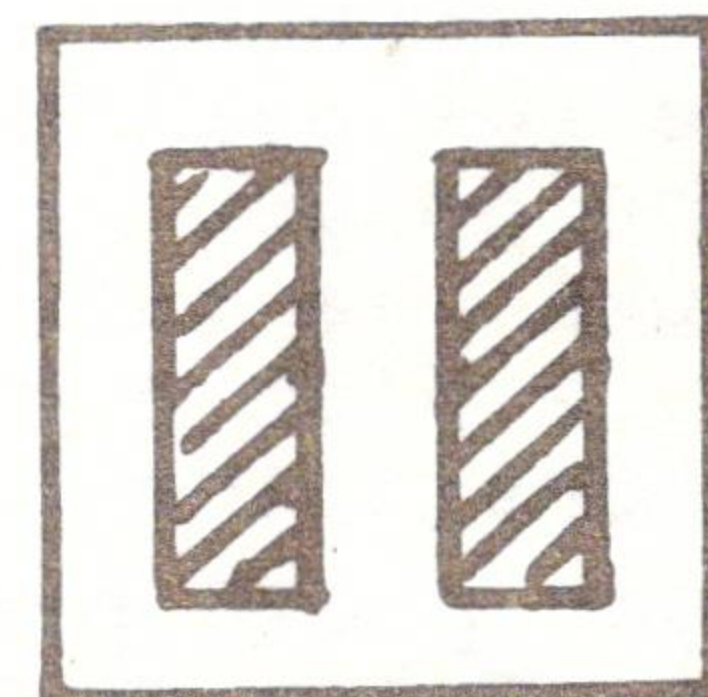
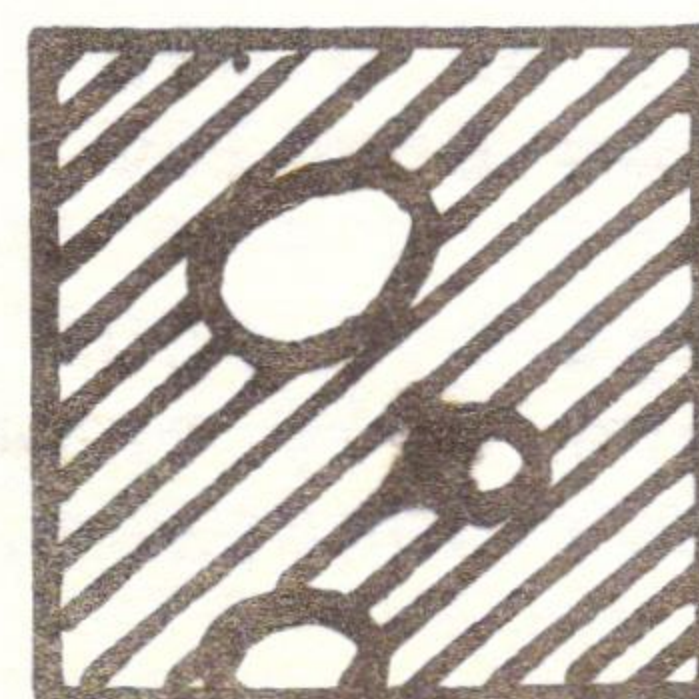
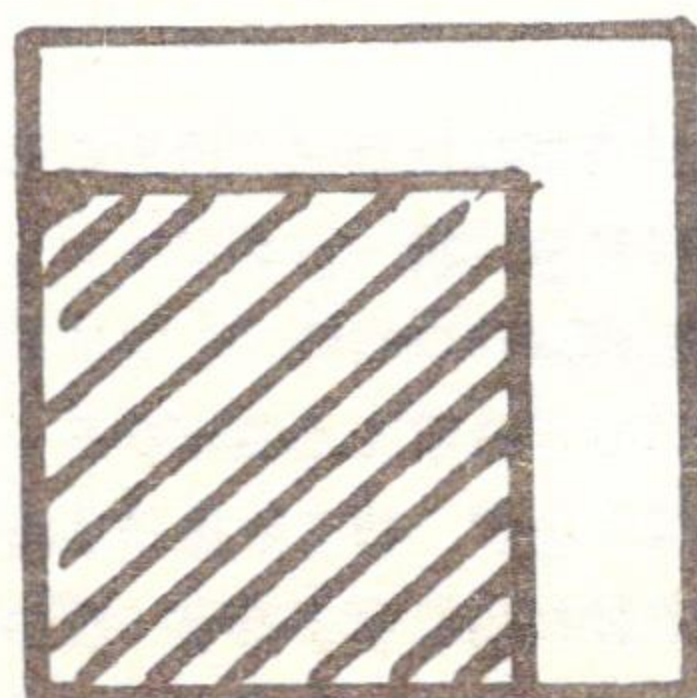
amfiteátr

ring kruhový,
arénaring čtvercový
(či jiný), arénakoutové je-
vištěprstencové
divadlo

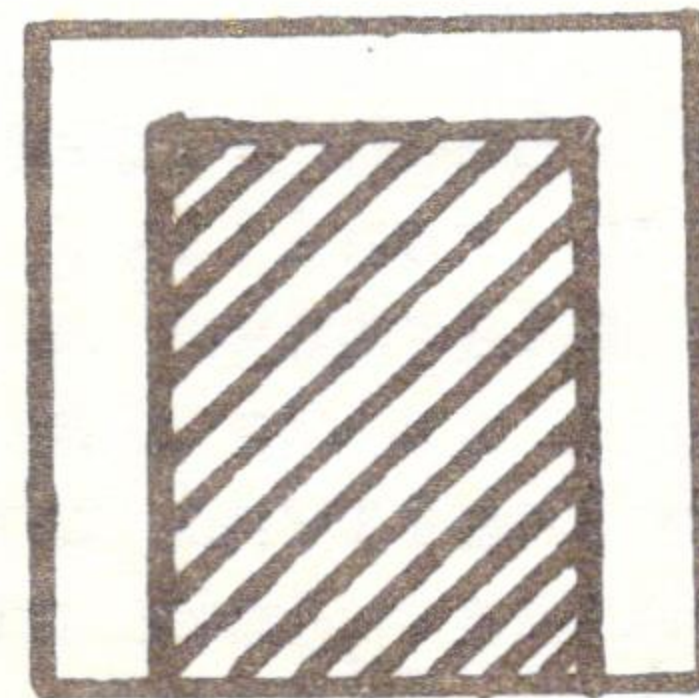
poloprstenec



avenue

křídlové
jevištětotální
jevištěrozptýlené,
bodové
jeviště

L-jeviště



U-jeviště

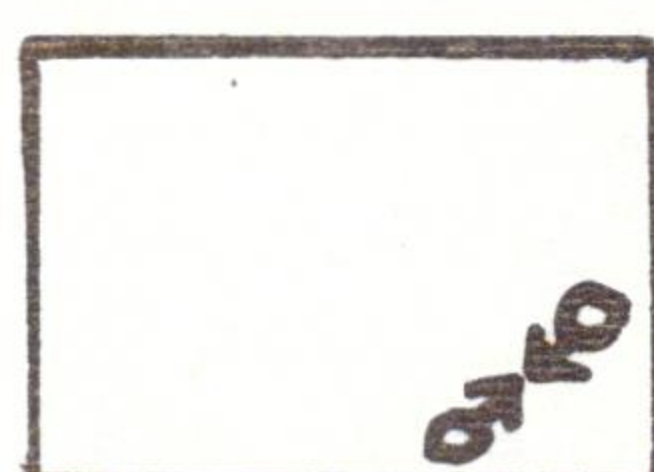
... a jiné a jejich kombinace. Kromě toho může být jeviště členěno i vertikálně, může být zčásti či zcela nad či pod diváky atd.

9, **Mizanecéna** - vyjádření významů formováním prostoru, vyjádření vztahů postavením a pohybem v prostoru - je důsledněji a hlouběji využívána ke sdělení. Zamýšlené významy jsou vytvářeny vztahem jednotlivých prvků prostoru vůči sobě (Hlediště - jeviště, prvek scény - jiný prvek scény) a nejdynamičtěji vztahem jevištní postavy vůči okolí (postava - prvek scény, postava - divák, postava - jiná postava). Mizanecéna je tedy vlastně prostorově-pohybová metafora znakové povahy. Herec (respektive loutka) vyjadřuje vztahy k okolí především základním, archetypálním postavením a pohybem po scéně, dále gestem a mimikou.

Postavení (je uváděno na příkladu dvou postav, ale mohlo by jít o vztah jedné postavy vůči čemukoli v prostoru) má tyto prvky:

Umístění:

kde?



Při zachování stejné orientace, vzdálenosti i postoje má pokaždé jiný význam.

Orientace:

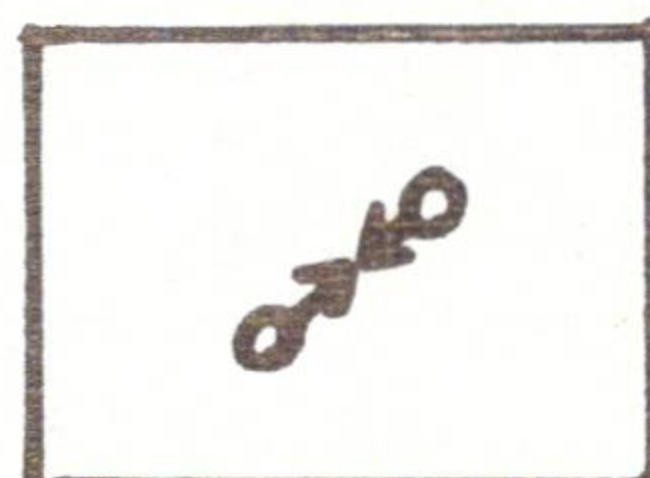
kam otočení?



Stejné umístění, vzdálenost i postoj, odlišné významy.

Vzdálenost:

jak daleko od?



I při stejné orientaci a postoji (a svým způsobem i umístění) se významy liší.

Postoj:

jak?



Jiné významy vzniknou, budou-li obě postavy stát, sedět, klečet, nebo bude-li jedna z nich stát a druhá klečet, sedět, ležet... Patří sem i veškeré další předklony, záklony, úklony, odvraty hlavou..., čímž už jsme se ovšem ocitli na prahu gestiky.

Pohyb po scéně se týká změn všech uvedených elementů postavení:

Směřování pohybu: odkud kam? Něco jiného je, jdeme-li k někomu, či od něj couváme, i když orientace čelem k němu i rychlost pohybu je v obou případech stejná.

Rychlost pohybu: jak rychle? Něco jiného je, když se k někomu (či k něčemu) šouráme a když běžíme – i kdyby gestika a mimika zůstávaly v obou případech stejné.

Následnost: kdy? Týká se toho, jak jednotlivé pohyby (akce) za sebou následují, která na co navazuje, jaká je jejich koordinace...

Gestika a mimika doplňuje, upřesňuje význam mizanscény. Mimořádnou důležitost pro určení významu mají oči a s nimi i gesta hlavou, dále rukama, méně nohama.

10. To, že znakové divadlo nejde cestou iluzivní podoby s životem, ale cestou odkazu, vyznačením něčeho, co je evokováno v divákově mysli, to, že používá náznaků, zkratky, metafor, jakož i otevřený vztah nabídnutého partnerství, který je toho důsledkem, poukazuje na další rys znakového divadla – jeho aktivizační charakter. **Divákova aktivita** je předpokládána a provokována. Divák je nucen domýšlet, zapojovat vlastní fantazii, vkládat vlastní zkušenosti... Toto osvojení si, přivlastnění si problému namísto vnějškového nahlížení uzavřené, myšlenkově, emocionálně i formově "hmotné" situace, do níž se divák může nanejvýš "vžívat", přináší možnost silnějšího emocionálního zasažení. Tak se zdánlivě paradoxně dostáváme od původní zvýšené obecnosti k znásobené emocionální působivosti – naléhavé konkrétnosti.

11. Znakovost je v tomto pojetí totožná s **antiiluzivností**, otevřenou divadelností, s pojetím divadla jako **umělé skutečnosti**, uměleckého obrazu, který neilustrativními prostředky usiluje o efektivnější vyjádření vnitřních vazeb a vztahů.

12. Věc, jev... (potenciální znak) se může nejlépe realizovat jako znak ve dvou krajních polohách, které jej osvobozují od funkce především zpodobivé:

a) je-li lexikalizován tak silně, že jeho jednotlivé části ztrácejí samostatný význam (jako hlásky ve slově) – znak je vnímán jako celek (ne tedy zvlášť významem ruky na srdci, pokleku, rozmachu druhé ruky, úklony hlavou) a dále když se ztrácí vědomí vztahu znaku k individualitě ve prospěch typičnosti. To je **znak typický, archetypální, lexikalizovaný**. Vybraný nejtypičtější, archetypální... – znakový pohyb (gesto apod.), zvuk, výtvarný prvek, slovo, které vyznačují mnohem širší situaci, než sami obsahují, stojí jako pars pro toto (část za celek) za všechny podružné a pro danou informaci irelevantní elementy, je jejich znakem. Příkladem archetypálních znaků v gestice jsou známé tabulky "rukomluvy" doby renesanční a barokní (viz 9). Archetypálním ztvárněním prostoru je např. umístění antického chrámu na vrcholu kopce, archetypální je i vyvýšené (a většinou centrální) umístění trůnu. Lexikalizovanými znaky byly v antickém divadle příchody z určitých stran: zleva = z města (a foro), zprava = z ciziny (a peregre), vprostřed = brána královská (valvae regiae) (viz 10) a užití stálého označení typů maskami...

b) jestliže vztah znaku k individuální, konkrétní věci či jevu nikdy ani neexistoval = materiál znaku je zcela nový či dostává zcela novou funkci. To je **znak nemotivovaný, čistý**. Jde o vyvolání souznačných představ, citů a myšlenek v divákově mysli pomocí v životní realitě takto nespojitých jevů či věcí. Už tanec, užitý na divadle pro vyjádření radosti (ne-

má-li napodobivou funkci, tj. není-li jeho úkolem napodobit člověka, který z radosti tančí), je vyhraněně znakovou záležitostí; díky některým svým vlastnostem (elementární pocit radosti při pohledu na tanec) zastupuje a vyznačuje radost. Ještě výraznější čistý znak je obraz dívky jezdící na kole s rozpuštěnými vlasy a dlouhou vlající sukni, užitý jako znak svobody. Podobně některé voicebandové kreace E. F. Buriana či jejich moderní varianty v současných divadlech poezie lze zařadit mezi znaky nemotivované, čisté. Stejně zdroje má i Mejercholdova biomechanika.

13. Oběma těmito třídám znaků - ve svém původu zcela protikladných - je společné vydělení, osvobození z jedinečných, individuálních, subjektivních vazeb - **obecnost** daná v prvním případě nemožností přivlastnit určitý znak jen jedinému subjektu, jediné věci, jediné situaci... jako jeho či její individualizační charakteristiku, v druhém případě daná dosavadní neexistencí vztahu k jakémukoliv konkrétnímu jedinci, jevu, věci... Jev je vytržen z běžných "životních" souvislostí, nebo je nikdy neměl, takže se nedovolává "životní věrohodnosti" a stává se plně znakem.

14. **Individualita, jedinečnost** je ve volbě prostředků (složek...), jejich řazení, kombinaci, vazbách vytvářených mezi nimi. Individualita není východiskem, ale až výsledkem, asi tak, jako máme společný - obecný jazyk a teprve ve volbě slov, jejich řazení a hlavně ve způsobu myšlení, vyjadřujícím jedinečný vztah k označované realitě se projevuje individualita jazyková.

15. Právě tato obecnost-objektivnost a typičnost vylučuje abstraktnost ve smyslu nesrozumitelnosti. I sebeméně zpodobivý (tj. životně věrohodný) znak jasně vyznačuje zcela konkrétní, životně reálné skutečnosti, vypovídá o **objektivně existujících stavech, vztazích...** člověka **srozumitelným způsobem.**

Závěrečná poznámka, jež by patřila na začátek: Celá problematika znakového divadla by zasloužila rozsáhlejší zpracování, hojněji pracující s obrazovým materiálem kreseb i fotografií, s větším množstvím konkrétních příkladů z konkrétních inscenací a jistě i zevrubnější průzkum teorie divadelního znaku včetně jejich klasifikace. Pro to v této práci nejsou ani podmínky technické, ani místo. Berte ji, prosím, jako hledání. Hledání formulace určitého problému. Jako náčrt - základ širšího zkoumání. Upozornění na existenci určitých problémů. A třeba i jako materiál k polemice. Neboť práci na téma divadelního znaku je pramálo. Kromě v textu uvedených se tohoto problému dotýkají ještě následující:

České divadlo I - Jindřich Honzl, Divadelní ústav Praha 1979

Josef Zvěřina: Výtvarné dílo jako znak, Obelisk Praha 1971

Petr Bogatyrev: Souvislosti tvorby, Odeon Praha 1971

Zdeněk Hořínek: Úvod do praktické dramaturgie, ÚKVČ Praha 1980

- - - - -

1. Především optika vidění - blízkost vidění, jak fyzická (kamera nahlíží až do tváří, dlaní, kuchyňského dřezu), tak i psychická (televize oslovuje diváka doma, v křesle, jako individuum či nanejvýš člena úzkého uzavřeného kruhu rodiny, což rovněž hraje při vnímání neopominutelnou roli), dále takřka neomezená šíře adresáta a tedy potřeba široké srozumitelnosti, zavedená konvence...

2. Slovník literární teorie, Čs. spisovatel Praha 1977, heslo Znak.

3. Činí-li Ivo Osolsobě (Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, Supraphon Praha 1974) pokus nahradit pojem znak pojmem model, nemění tak nic na faktu zástupnosti - vyznačení skutečnosti něčím druhým.
4. Alois Bejblík: Shakespearův svět, Mladá fronta Praha 1979, str. 178.
6. Proto je též někdy používáno označení divadlo fantazijní (s ohledem na nutnost mnohem nápaditější, s větší invencí a fantazií využívat tohoto omezeného arzenálu prostředků i s ohledem na nutnost aktivního diváckého vkladu fantazie) či divadlo metaforické (s ohledem na to, že metafora je základním prostředkem tohoto úsilí).
7. Divadlo otevřené - slovo má často jiné místo i v genezi inscenace. O tom blíže Josef Kovalčuk - Autorské divadlo 70. let (vztah scénáře a inscenace), ÚKVČ Praha 1982.
8. O tomto termínu i dalších otázkách netradičního divadla: České divadlo 2 - Divadla studiového typu, Divadelní ústav Praha 1980.
9. Naposledy reprodukovány např. in Alois Bejblík: Shakespearův svět, Mladá fronta Praha 1979, za str. 160, nebo Jiřina Olmrová, Bohuslav Blažek: Jací jsme a jací nejsme, Albatros Praha 1982, str. 9.
10. Vitruvius: Deset knih o architektuře, Svoboda Praha 1979, str. 173, 174.

AUTORSKÉ DIVADLO

PhDr. Petr PAVLOVSKÝ

Problémy definice pojmu

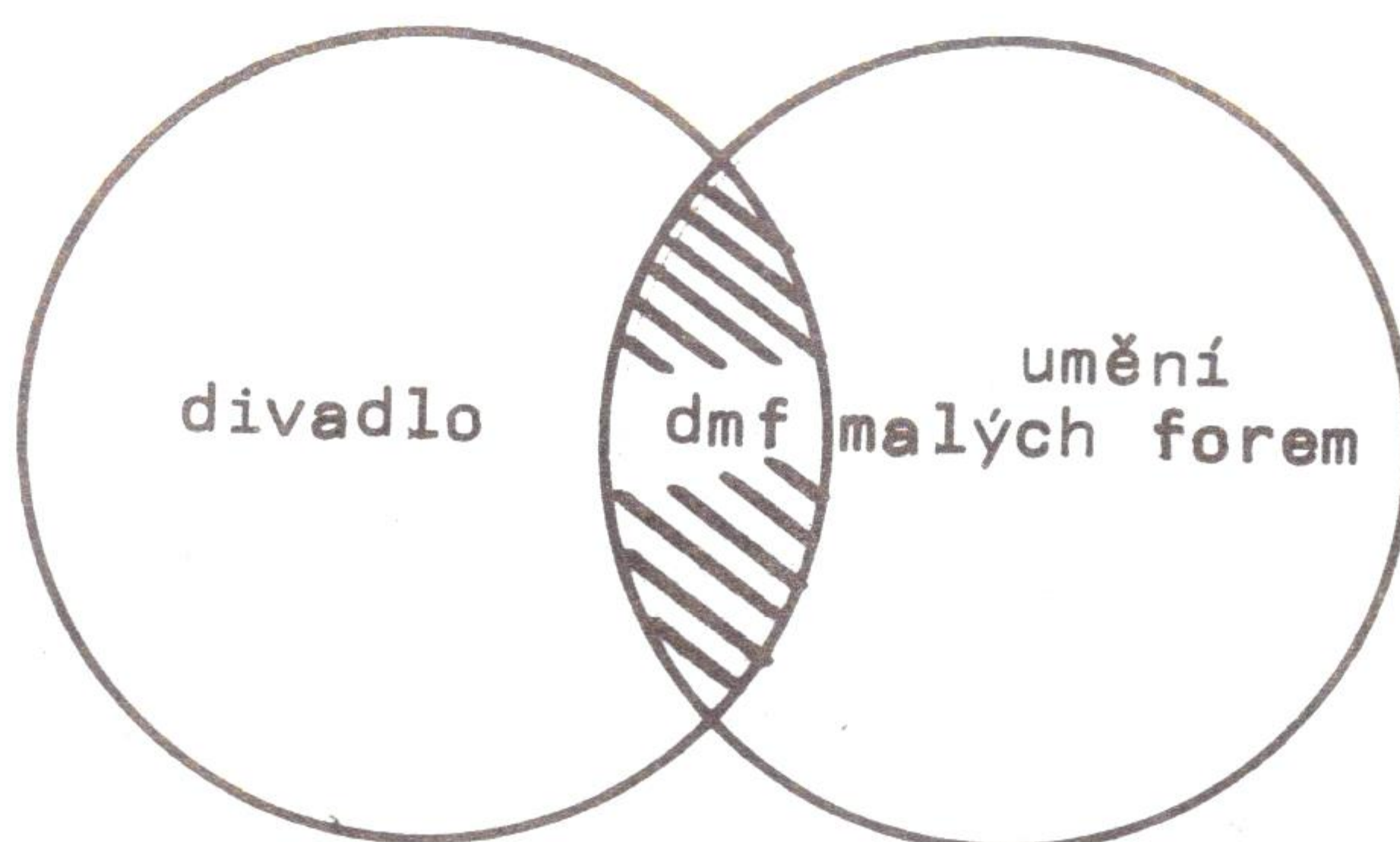
Moderní české divadlo 60. let žilo do značné míry ve znamení pojmu "divadla malých forem" (dále dmf) - nakolik lze tento obrat jako pojem, tj. termín odborného jazyka, uznat. Léta 70. byla podobně poznamenána pojmenováním "autorské divadlo" (dále ad). Jeho důležitost je neztenčena i v letech 80., a je proto načase zabývat se názvem hlouběji, teoreticky, tak, aby se stal pojmem alespoň stejně pevně vymezeným a všeobecně srozumitelným, jako jsou pojmy drama, komedie, revue apod.

Je to důležité již z důvodů institucionálních: divadla, která se nazývají autorská, mají své zvláštní soutěže a přehlídky (zvláště v amatérské oblasti) a jsou samostatně statisticky podchycována. Přitom označení ad často kontaminuje s převládajícím dmf či s novým "divadla studiová" i se spíše publicistickými označeními jako "divadla netradiční", nekonvenční, nekamenná, mladá atp.

Při snaze o definici jakéhokoli pojmu z oblasti společenských nauk jsou nejzákladnější dvě určení:

- I. Klasický požadavek každé definice - genus proximum - tedy pojem nejbliže vyšší.
- II. Do jaké taxonomické řady pojem patří (jinými slovy - dle jakých kritérií nějakou entitu do množiny pojmem označené zařadíme nebo nezařadíme).

Podívejme se z těchto hledisek nejdříve na pojem dmf. Pojmy nejbliže vyšší jsou dva: divadlo a "umění malých forem". Představíme-li si každý z nich jako kružnici (množinu), můžeme dmf schematicky znázornit jako průnik těchto množin:



Pojem dmf rozděluje tedy množinu uměleckých děl, označenou pojmem divadlo, na dvě části. Dělicí hranice je neostrá (povlovná, rozmazaná, disperzní), jak je již v teorii umění běžné, přesto jde o tzv. čisté dělení - po jeho uplatnění nezůstane žádný prvek množiny (divadla) nezařazen, jinými slovy - nic nezbyde.

Předpokládejme, že význam pojmu divadlo je nám zhruba jasný. Ale co "malé formy"? To přece není žádný uměnovědný pojem! Můžeme pouze dedukovat, že jde o díla relativně malá: prostorově a časově. V literatuře anekdota, aforismus, básnička, krátká povídka, aktovka; v hudbě krátká skladba pro malý počet nástrojů, písnička apod; ve výtvarném umění se samozřejmě nabízejí miniatura, drobná grafika, šperk; v kinematografii krátký film.

Divadelní představení má u nás společenskou konvencí dán časový rozměr relativně pevně - 1 až 3 hodiny. "Malost" zde tedy spočívá především v prostoru (1) a v počtu (2) účinkujících i diváků. (Znovu zdůrazňuji, že slovo "malý" je tu stále užíváno relativně, v poměru k myšlenému statistickému průměru.) "Malost" ve smyslu krátkost se pak projevuje parcelací představení na sled kratších výstupů, skečů, scének, písniček. (3 - očíslována jsou kritéria pro dmf, na něž se ještě později odvoláme.) Návaznost jednotlivých částí a jejich vzájemná propojenost je pak spíš menší než u běžného "standardního" divadelního představení.

Následek této všeobecné "malosti" dmf byla i ekonomická a organizační nenáročnost, rezignace na masové a vůbec širší působení atd. Paradoxně ale zákonitě však tato divadla zasáhla nepřímo podstatně větší množství lidí než ta největší divadla "velkých forem". Oč méně lidí prošlo jejich hledišti,

o to víc se jich setkala s tvorbou dmf prostřednictvím masových sdělovacích prostředků. Navíc umění dmf ovlivňovalo i další umělce v jejich tvorbě (i mimo oblast divadla), takže vlny vlivů se šířily ve stále širších, postupně zeslabovaných, tj. víc a více zprostředkovaných "kruzích".

To ovšem platí pouze o dmf nejkvalitnějších, umělecky nejpůsobivějších. Pojem dmf však sám o sobě žádnou kvalitu nezakládá, je axiologicky neutrální. Je to pojem **technický**, nikoli hodnotící. Dmf tedy mohlo a může být stejně dobré, jako špatné, aniž by proto přestalo dmf být.

Tím se dostáváme k druhému základnímu určení definice, ke kritériím, podle kterých určité divadelní dílo do dmf zařadíme nebo nezařadíme. Těmito kritérii jsou zřejmě používané základní vyjadřovací prostředky, dané prostorem a časem. Pouhou analýzou samotného představení, tedy bez znalosti geneze díla (podmínky a okolnosti vzniku), jsme schopni posoudit, jde-li o dmf nebo ne. Můžeme tedy uzavřít: pojem dmf je pojmem druhové taxonomické řady, jejíž kritéria se týkají používaných vyjadřovacích prostředků. (Srv. hesla Taxonomie umění a Druhy a žánry umění, in Amatérská scéna 1982, 9 a 10.) Metodologicky má pojem dmf nejblíže těm druhovým pojmům, které podobně rozdělují celou oblast divadla na dvě části. Tak jako lze divadlo rozdělit na dmf a divadlo "velkých forem", lze je dělit na divadlo loutkové a neloutkové, divadlo mluvené a nemluvené (neužívající řeči - pantomima, tanec) apod.

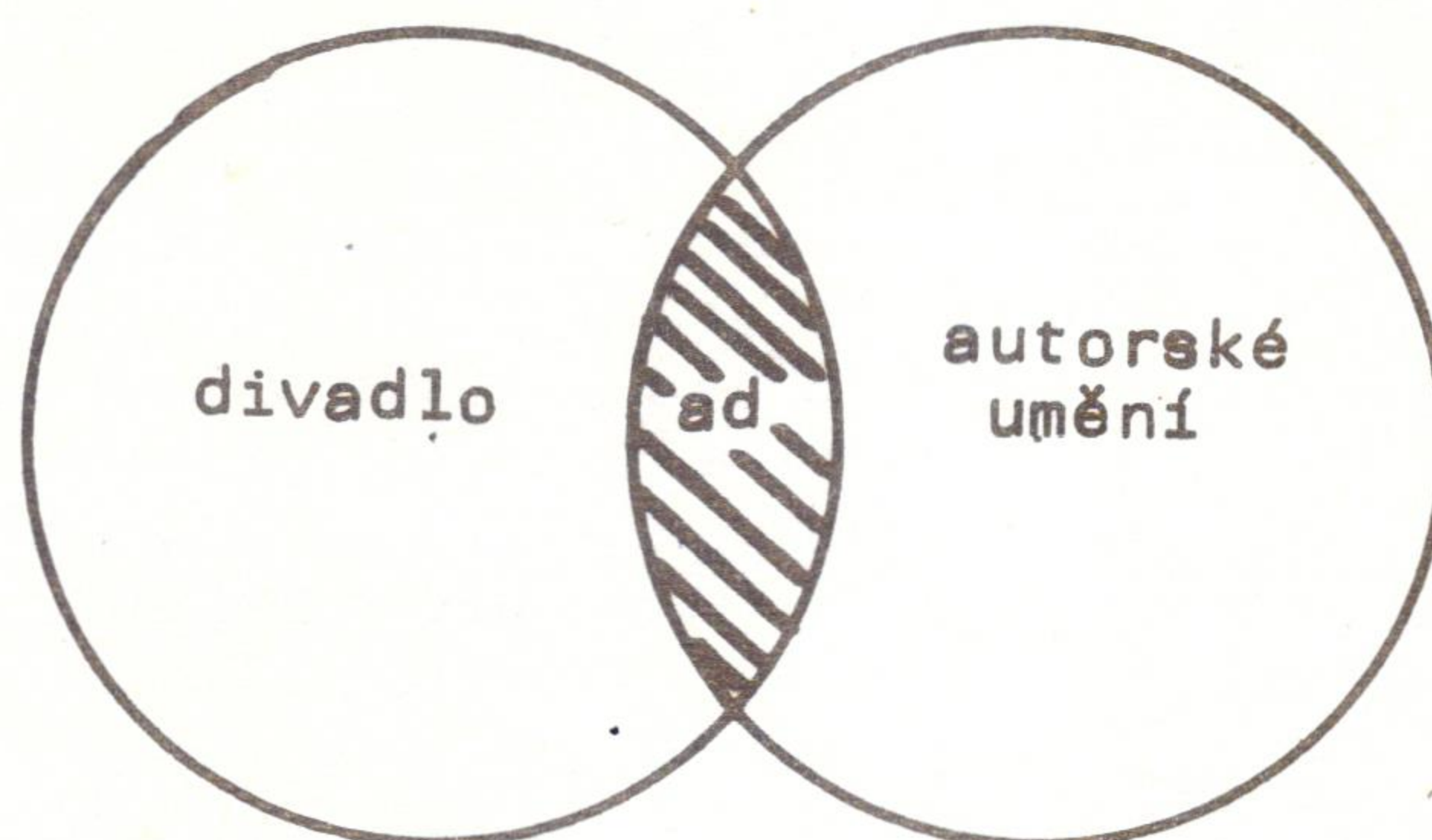
Důležité je, že takto určený pojem dmf ztrácí svou historickou a lokální omezenost ("typ české divadelní kultury 60. let") a stává se pojmem **teoretickým**, tj. pojmem, který lze užít i pro jinonárodní divadelní kultury, jinde a jindy, dříve i později. Neboť nesporně existovaly divadelní tvary, odpovídající kritériím dmf i dávno před 60. léty tohoto století a existují i dnes. Rozborem dalších kontaminujících pojmenování lze pak zjišťovat, nakolik se významově překrývají a nakolik jsou specifické. (Kupř. od kabaretu se dmf liší nejvíce asi organizací hlediště - stolové uspořádání - a s tím souvisejícím způsobem kontaktu s publikem.)

Z metodologického hlediska je třeba zdůraznit, že dosavadní text není a ani nechtěl být definicí pojmu dmf; má být spíš jakýmsi metodickým i věcným úvodem do problematiky případné definice. Pro další práci na definici by bylo třeba analyzovat alespoň nejdůležitější literaturu o dmf a zjistit:

1. Která další kritéria byla a jsou považována pro dmf jako specifická - mimo tři shora uvedená.
2. Jaká je hierarchie důležitosti jednotlivých kritérií, která jsou nutná a která pouze možná, která jsou postačující a která pouze dokreslující. Například tři zde uvedená se jeví vesměs jako nezbytná, neboť:
 - Těžko si představit dmf v rozsáhlém sále.
 - Těžko si představit dmf jako masovou show.
 - Prvá dvě kritéria rozhodně nestačí, neboť víme, že tytéž soubory v těchto divadelních prostorech začaly časem hrát i jiné divadlo než dmf.

Pokusme se nyní podobně přistoupit k složitějšímu a komplikovanějšímu pojmu autorské divadlo - ad.

I. Nejblíže vyšší pojmy: divadlo, autorské umění. Opět jde tedy o průnik dvou množin:



I pojem ad rozděluje tedy divadlo "čistě" na dvě části - divadlo autorské a divadlo "neautorské".

Podobně jako "umění malých forem" není ani označení "autorské umění" žádným "zaužívaným" uměnovědným termínem. Nezbývá proto než pokusit se je alespoň stručně vymezit:

Každé umělecké dílo vzniklo na základě tvorby umělce, je dílem svého autora (popř. kolektivu autorů). Přesto je některá umělecká kreativa pokládána za "autorštější" než jiná. Odráží se to i v umělecké terminologii, kde existují dvojice termínů: umění tvůrčí - umění výkonné (ve starší odborné lit.), produkční umění - reprodukční umění.

Tyto termíny jsou zásadně technické (nehodnotící), neboť např. dílo hudebního skladatele není a priori ani lepší ani horší než koncertní kreace virtuóza. Jak je to tedy s oněmi zřejmě různými stupni autorství v umění? Vždyť i zmíněný virtuoz je jistě autorem ve vztahu k hudebnímu artefaktu, který při jeho koncertě odezněl!

Otázka autorství a "neautorství", produkčnosti a reprodukčnosti se týká všech druhů umění, ale v každém má jinou formu a jiný historický vývoj.

- Nejjednodušší a nejjasnější je situace v hudbě. Autorem skladby je skladatel, který ji napsal jako partituru. Takové umělecké dílo je ovšem na cestě k artefaktu a tím i ke konzumentovi odkázáno na výkon reprodukčního umělce. Jaká hudba je tedy hudbou "autorskou"? Samozřejmě především ta, kterou hraje sám její skladatel. (Pozor! Již zde vidíme, že z díla samého nelze poznat, jde-li o umění autorské či nikoli.) Složitostí je ovšem i tak dost: je autorské kvarteto, jehož skladatel hraje při realizaci druhé housle? Je autorská symfonie, jejíž skladatel stojí za dirigentským pultem? A což teprve, kdyby byl řadovým hráčem orchestru! V barokní hudbě se ponechávala interpretům veliká volnost. Do jisté míry se tedy museli i interpreti uplatnit jako autoři. A což teprve dnešní hudební improvizace, někdy i kolektivní (jazz). Vidíme, že v hudbě je od neautorského k autorskému umění zcela plynulá škála možností.

Podobnou škálu můžeme ukázat na některých oborech umění výtvarných. Podobně jako hudební skladatelé jsou na "interpretu" zcela odkázáni architekti, od urbanistů až po návrháře nábytku a jiných doplňků. Ale i realizace rozsáhlejších uměleckořemeslných artefaktů (tapisérií, mozaik, vitráží) podle výtvarných návrhů (např. tzv. kartonů) byly a jsou odvislé od realizace "výkonnými umělci" - uměleckými řemeslníky.

Vztah návrhář - realizátor najdeme dnes již téměř v každém uměleckém řemesle, nemluvě o designu, propagační grafice atd.

- V literatuře je otázka "autorskosti" vlastně otázkou po originalitě. Reprodukční umění na způsob situace v hudbě tu sice není, existuje ale nespočet děl používajících ve větší či menší míře starších literárních předloh. Často se pak místo o autorství hovoří o adaptaci, úpravě atp. A což teprve, vezmeme-li v úvahu slovesnost vůbec, to jest i zvukovou realizaci textu. Dokonale autorský je pak pouze ten vypravěč, popř. recitátor, který přednáší svůj vlastní text - i když volnost recitátora vůči textu je několikanásobně větší než volnost hudebníka vůči partituru, a proto jeho autorský podíl je nutně podstatně větší.

- Ve filmu je termín "autorský film" jednoznačně užíván v těch případech, kdy režisér je zároveň autorem scénáře. Za autorský film se přitom dokonce nepovažuje ani takové dílo, kdy si režisér sám napsal scénář, ale podle nějakého cizího literárního díla.

Jak je to s "autorstvím" a "reprodukcí" v umění divadelním? Lze zde - obdobně jako v hudbě či ve výtvarném umění - rozlišit fázi "programu" (skladby, architektonického plánu nebo výtvarného návrhu) a fázi artefaktu - smyslově vnímatelné realizace tohoto "programu"? Ano, je to možné a v české odborné terminologii máme dokonce i dva pojmy, které tyto dvě roviny odlišují: **divadelní inscenace** a **divadelní představení**. Podrobně jsem o tom pojednal jinde, proto zde pouze nej stručněji:

Pod pojmem **inscenace** rozumíme nehmotný "program" budoucích představení, jakousi "partituru", jejíž složitost a zároveň volnost (vůči realizaci) je taková, že o její pevné grafické fixaci nelze ani uvažovat. Mnohé z inscenace pocho-pitelně fixováno je, záleží na typu divadla a na pracovních metodách inscenátorů: v textech, notách, režijních a inspi-cientských knihách, v poznámkách, které si herci vpisují do svých textů - jejich vlastních "režijních knih" - ve vý-tvarných návrzích i realizacích, zvukových nahrávkách, cho-reografických zápisech, filmových dotáčkách atp., ale nikdy to není zdaleka vše, k čemu se během práce na inscenaci do-šlo. Vedle již dříve uvedených důvodů je nemožnost takové fixace způsobována i tím, že inscenace počítá s latentním publikem, kdežto představení, divadelní artefakt, je spolu-vytvářeno vždy jinými, konkrétními diváky, což má zpětný do-pad i na inscenaci, která nezůstává během svého provozování stejná, jako hudební skladba, nýbrž se více či méně proměňu-je. Tyto změny, jako následky odehraných představení, nelze znovu a znovu fixovat.

Inscenace není smyslově vnímatelná, je však přesto kolek-tivním uměleckým dílem, fixovaným v paměti svých tvůrců. Je relativně invariantní (neměnnou) infrastrukturou všech konkrétních struktur - představení podle této inscenace se-hraných, která, jak bylo uvedeno, mohou od premiéry do der-niéry zpětně pozměňovat i tuto infrastrukturu. Proto je pouze **relativně** invariantní. (Podrobněji in Podíl improvizace na podstatě herectví, Česká literatura 29, 1981, 2. Cit. pasáž str. 169.)

Vzhledem k své inscenaci je každé divadelní představení v menší či větší míře reprodukcí. To je zřejmé již z toho, že při opakované návštěvě přes veškeré případné změny a odchylky poznáme ihned, že se jedná o představení téže inscenace. (A ne-

poznáme to zdaleka jenom z textu; k identifikaci by stačily i pouhé vizuální složky.)

Je-li tedy v tomto smyslu každý divadelní artefakt do jisté míry reprodukcí, mohl by se pojem ad týkat právě této míry. Za autorské umění by se mohlo - podobně jako jsme to ukázali na případě hudby - považovat právě takové divadlo, kde by inscenační údaje byly minimální a realizační volnost maximální - tedy divadlo improvizované. Takové divadlo samozřejmě za autorské považováno je. Pojem ad se však užívá ve významu daleko širším.

Řekli jsme, že autorská by byla nesporně i taková hudba, kterou skladatel zapsal do detailní partitury (partitury bez velkých možností nuancí), ale kterou interpretuje jako hráč on sám osobně, popřípadě je dirigentem hrajícího orchestru. Podobně je tomu i na divadle: za autorské se považuje takové divadlo, kde umělecký kolektiv, který vytvořil inscenaci, je do značné míry totožný s kolektivem, který na jejím základě realizuje jednotlivá představení.

Případy přebírání relativně nezměněných inscenací jednoho divadla druhým nebo obnovování (rekonstrukcí) inscenací historických jsou zcela výjimečné. Z tohoto hlediska by tedy bylo možno považovat téměř všechny inscenace za originální a tedy plně autorské. Zatímco v hudbě je např. jedno a totéž zhudebnění literárního textu (např. Janáčkovy zhudebnění Slezských písní) nastudováváno znovu a znovu novými a novými hudebními tělesy, v divadle tomu tak není. Vždyť i každá činoherní divadelní inscenace je podobným "zdivadelněním" nějakého textu. Přesto ani režiséři, hlavní autoři těchto "zdivadelnění" - inscenací - nepřenášejí své dílo - byť i úspěšné - jinnam beze změny, ale "skládají" obvykle do značné míry znovu. (Srv. např. Pospíšilovu inscenaci Balady pro banditu v Divadle na provázku a v pražské Lucerně. Při vši snaze o napodobení byly obě inscenace od sebe stále ještě dosti vzdálené.)

Je zřejmé, že v divadle musí být kritéria "autorství" přísnější než v hudbě, jinak by se pojem ad stal bezbřehým a prakticky by ztratil smysl. My ale naopak víme, že ad je u nás výrazně menšina. V čem je tedy "neautorství" tvorby oné druhé, větší části? Či naopak - v čem spočívá ono "super-autorství" divadel autorských?

Vyjděme z divadelního textu, na nějž byla pozornost autorských divadel naší doby upřena nejdříve. Každá divadelní hra je nejenom literaturou, ale nese v sobě i určité divadelní představy svého autora, latentní inscenační pokyny, a to nejenom v tzv. scénických poznámkách, ale i v celé své výstavbě. Nemusí to souviset pouze s konkrétními "režisérskými představami" dramatika; je zde i dobová divadelní konvence, které se autor nemohl úplně vyhnout, i kdyby psal záměrně tzv. drama knižní. Nemohl uniknout svým vlastním znalostem a představám o divadle.

Pokud je hra starší a častěji inscenovaná, "nabalí" na sebe ještě tzv. inscenační tradici, která se někdy dostává dodatečně i do textu. Konečně je tu scudobá divadelní konvence, tedy dobový sloh, styly, oblíbené i módní postupy atd., prostředky běžné a převažující ve chvíli vzniku nové inscenace. Nevyjmenovali jsme všechny předběžné danosti, ale již z uvedeného je jistě zřejmé, že čím více se inscenátoři podřizují tomu, co je již předem, před započítím vlastní práce na inscenaci, **dáno**, tím méně bude výsledné dílo považováno

za ad. Z toho se zdá plynout velice zřejmý závěr, že nejjednodušší a nejpřesvědčivější způsob k dosažení statutu ad je uvedení zcela nové hry. To by skutečně dostačovalo, ovšem za předpokladu, že autoři budou zároveň autory inscenace, nebo že s nimi budou kreativně těsně spjati. Ad rozhodně není každé uvedení novinky.

Spjatost autora hry s inscenátory se projevuje určitou korespondencí mezi poetikou textu a poetikou daného souboru.

Z toho plyne, že:

1. Od ad se předpokládá nějaká vlastní, specifická (originální, od jiných divadel se odlišující) poetika, vlastní styl, v krajních případech dokonce i vlastní "filozofie" - vlastní způsob vidění světa, specifická hierarchie etických hodnot a podobně.
2. Ad nebývá jednorázovou záležitostí. Je sice možné (a dokonce i běžné), aby nový soubor vytvořil hned svou první inscenaci jako ad. Není ale běžné, a snad ani možné, aby týž soubor vytvářel jako ad dejme tomu pouze každou pátou inscenaci, zatímco ostatní by vytvářel "neautorsky". (Jisté střídání "autorských" a "neautorských" inscenací ovšem možné je - srv. praxi Naivního divadla z Liberce.)

Obě podmínky ukazují jasně k tomu, že pro tvorbu ad je charakteristická určitá kontinuita.

Divadlo, jehož tvůrci inscenují své vlastní texty, je považováno za autorské téměř bez ohledu na originalitu svých inscenačních postupů (např. Radošínské divadlo z Bratislavy). Kdyby např. byla Schmidova hra Třináct vůní v Divadle Y inscenována jakkoli, stěží by kdo popíral, že se jedná o ad. Jiná je ale situace, inscenují-li se texty cizí. Čím méně úprav a dramaturgických zásahů do textu, tím více se u ad předpokládá osobitý inscenační přístup, myšlenkový výklad, herecké ztvárnění atd.

Zajímavá je z hlediska pojmu ad situace v pantomimě. Neexistuje tam mluvený text. Výsledek: není u nás jediného souboru ani jednotlivce, který by plně nespadal pod ad. (O neautorské pantomimě bychom mohli uvažovat maximálně v případě některých výstupů ze starých Etud L. Fialky, které převzal od M. Marceaua, jako např. David a Goliáš.) Téměř bez šancí na ad se zdá být naspak jiný divadelní druh - opera - pokud nejde o onen základní případ inscenování díla samotným skladatelem. Libretem je tu totiž dáno podstatně víc, než určuje text divadelní hry a navíc - případné radikální úpravy jsou obtížné a těžko se obhajují. Přesto i zde jsou výjimky možné. Alespoň vše, co je u nás známo o moskevské Komorní opeře, svědčí o tom, že jde o ad v plném slova smyslu.

Shrňme závěrem, jaká kritéria by měla splňovat definice pojmu ad:

1. Měla by čistě rozdělovat sféru divadla na dvě oblasti: divadlo autorské a divadlo neautorské. S plným vědomím plynulé, neostře hranice mezi oběma oblastmi a se skutečným teoretickým reflektováním této neostrosti. Metodicky by však bylo nevýhodné, kdyby ponechávala prostor ještě pro nějakou třetí kategorii.
2. Měla by určovat nejen, co to autorské divadlo je, ale i co není. V rámci pojmu nejbližší vyššího, pojmu divadlo, by měla tedy dialekticky definovat i divadlo neautorské.
3. Měla by definovat ad jako pojem technický, bez jakýchkoli axiologických aspirací. Ve vztahu k uměleckým hodnotám by měl být pojem ad neutrální.
4. S tím souvisí i taxonomické zařazení pojmu. V žádném případě by nemělo jít o nějakou estetiku - program, či dokonce "manifest" uměleckého směru. Pojem by měl být naopak sou-

částí estetiky - nauky. Neměl by vůbec patřit do taxonomické řady "estetické". Pojem ad není stejnorodý s pojmy romantismus, poetismus, civilismus apod. Vzhledem k tomu, že zařazení díla do ad nelze provést na základě analýzy díla samého (bez znalosti procesu vzniku), tedy na základě použitých vyjadřovacích prostředků, ani na základě tematiky, je zřejmé, že nepůjde ani o taxon druhový ani o taxon žánrový. Identifikaci nelze též provést na základě okolností prezentace a konzumu díla, nepřipadá tedy v úvahu ani taxon funkční oblasti. Rozhodující jsou zřejmě kritéria ze sféry geneze díla. Těchto kritérií používají taxonomické řady historicko-chronologická a lokálně-geografická. Ani jedna z nich zde ale nepřipadá v úvahu. Pojem ad není omezen časově ani místně. Zdá se, že podobně, jako bylo nutno vytvořit poměrně nový taxon "funkční oblast" (pro zařazení pojmů typu užitá umění, domácí umění, chrámové umění, televizní umění atp.), bude třeba zavést ještě další taxon - nazvěme jej pracovní třeba "modálně genetický". Rozhodující kritéria tohoto taxonu se budou týkat způsobu a okolností vzniku uměleckých děl. Do jeho pojmové řady by pak patřily nejenom pojmy jako autorské a neautorské, produkční a reprodukční,

tvůrčí a výkonné umění, ale i třeba umění amatérské a umění profesionální. Neboť ani tyto pojmy do žádné ze stávajících řad taxonomie umění nepatří. (Srv. Taxonomie umění, Amatérská scéna 1982, 9.)

5. Pro úplnost - vyplývá již z bodu předešlého: pojem ad by neměl být pojmem historickým, pojmem týkajícím se pouze divadla 70. a dalších let 20. století. Podobně, jako jsme se pokusili historicky vyvázat pojem dmf, měli bychom takto uvolnit i pojem ad tak, aby mohl fungovat v celé rozloze dějin divadla, nazpět i do budoucna.
6. Je žádoucí, aby pojem ad pokrýval důsledně celou oblast divadla, všechny jeho druhy.

Pojem ad a případně i autorské umění má silnou tendenci k tomu, aby byl užíván jako pojem a priori kladně hodnotící. Běžně tak i užíván je, tím spíš, že o ad hovoří a píše především ti, kteří je sami vytvářejí, a kritikové, kteří s ad sympatizují. Nepovažujeme to metodicky za správné, neboť s uměleckými nezdrými i zdrými se denně setkáváme jak v oblasti ad, tak i v divadle ostatním. Přesto ale stojí za povšimnutí filozofické kořeny této velice pochopitelné a v podstatě sympatické, apriorně přitakavé tendence:

Problém autorského a neautorského umění je zřejmě součástí širšího problému moderní civilizace posledních dvou století. V této době došlo k průmyslové revoluci, k rozbití dřívější celistvosti většiny lidských činností, k "parcelaci" člověkovy světa. Progresivně analytické tendence ve většině pracovních aktivit dostaly výraz v Marxově pojmu odcizení. Docházelo a stále dochází k dalším specializacím, které vedou k tomu, že lidé ztrácejí schopnost nahlížet svou práci v žádoucí celistvosti, ba mnohdy o to již ani neusilují. Z jejich vědomí se ztrácí vyšší smysl práce (přesahující účel obživy) a tím klesá i pocit seberealizace a vlastního uspokojení. Ztrácí se vědomí "syntetického bytí" a narůstá pocit odcizení. (Marxův termín "odcizená práce vede k odcizenému životu.") Tyto ahumánní tendence se projevily i v umění. (Následující historické reminiscence jsou nutně velice, velice zjednodušující.):

Mozart a skladatelé jeho doby byli ještě vesměs koncertními umělci a své skladby pravidelně i dirigovali (třeba od cembala). Smetana sice rovněž koncertoval a dirigoval, ale šel k specializaci skladatelské. Konečně dnešní skladatelé již obvykle nekonzertují vůbec a ponechávají svá díla k provedení virtuosům, kteří hudbu neskládají a specializují se pouze na hru. Dokonce i velcí dirigenti jsou často specialisté, nejsou zároveň skladateli.

Ve výtvarném umění bylo "návrhářství" (ať již architektury nebo rozsáhlých goblénů) relativně nepatrnou oblastí oproti ostatní tvorbě. Během 19. století však došlo k zásadnímu rozpadu a úpadku celé sféry uměleckých řemesel. Výtvarnictví se oddělilo od řemesla a obě sféry se specializovaly. Nastalo období tovární výroby ozdobných předmětů podle výtvarných návrhů. Později byly sice učiněny četné kroky k opětné syntéze, rozdělení ale do značné míry trvá.

Podobně je tomu i v divadle. Většina slavných divadelních epoch minulosti může být směle označena za ad. Autoři her byli pravidelně i jejich inscenátoři. Teprve v druhé polovině 18. století přichází rozdělení, které se později stává obecným. Autoři divadelních her přestávají být členy souborů a stále častěji nepíší ani pro žádný konkrétní soubor. Zároveň začínají být "objevováni" a inscenováni hry autorů minulosti. Zde teprve vlastně plně propuká ono ne-autorské divadlo. Koncem 18. století a začátkem 19. století - s romantismem - přichází zároveň kult básníků a básnictví. (Hegel považuje básnictví za vrchol umění a drama za vrchol básnictví.) Evropské divadlo se tak postupně dostává na pozici reprodukčního umění - vzhledem k divadelní hře.

Jakmile začaly být pociťovány a později i pojmenovány negativní důsledky vývoje moderní civilizace, přicházely i první obranné reakce. V oblasti umění jsou to výrazné tendence k syntéze uměleckých činností. V hudbě opět nastupují improvizatori postupy (jazz). V oblasti hudby zábavné (tzv. nonartificiální) se orchestry, skupiny i jednotlivci snaží hrát svůj vlastní, "autorský" repertoár, ne-li v kompozici, tak alespoň v aranžmá. Jsou obnovena umělecká řemesla, řemeslníci procházejí výtvarným školením a naopak výtvarníci se učí manuální řemeslné zručnosti a vůbec bezprostřední práci s konkrétním materiálem.

V divadle se setkáváme s úsilím o syntézu vlastně už v díle Wagnerově. Rozhodně ale o celé evropské meziválečné avantgardě lze bez pochyb prohlásit, že šlo o ad. Divadlo Brechta, Tairova, Vachtangova, Ochlopkova, Mejercholda, V&W, E. F. Buriana, to vše byla divadla autorská. Na jejich postupy a často i na jejich filozofická východiska navazují i ad dnešní. Mimo jiné i v úsilí o opětné scelení lidské tvorby, v úsilí o navrácení práce člověku.

K PROBLEMATICE NETRADIČNÍHO AUTORSKÉHO DIVADLA

Pro potřeby účastníků Šrámkova Písku '84 vydal ČÚV SSM
a ÚKVČ Praha. Cdborná redakce: Dr. Vítězslava Šrámková
- ÚKVČ. Grafická úprava: František Doubek. Náklad 500
kusů; vytiskl Palcát.