

DĚJINY OBNOVOVANÝCH OBRAZŮ

Úvaha k tématu divadelní historiografie

IVA MIKULOVÁ

Podnětem k rozvíjení úvahy se pro mě stala otázka z výzvy pro autory a autorky tohoto tematického čísla časopisu *Divadelní revue*: „Jak se tyto dějiny učit, případně jak tyto dějiny učit?“ Coby pedagožka Katedry divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity se už několik let pokouším studentstvu předat nejen faktografické informace, ale především s nimi rozvíjet možné koncepty uvažování o proměnách dějin českého divadla od druhé poloviny 19. století až po současnost. Soustředím se na „dějiny českého divadla“, ovšem v posledních letech stále více pociťuji nedostatečnost tohoto označení. Vycházelo z dřívějšího členění náplně výuky na dějiny českého a světového divadla a teorii; s každým dalším odučeným přednáškovým cyklem si ale stále více uvědomuji, že toto označení činí dějiny divadla příliš statickými a omezuje možnosti přecházení mezi jednotlivými národními kulturami. První snahou o „zdynamizování“ uvažování o daném předmětu bylo vetknutí slova „proměny“ do jeho názvu. Snažím se náplň předmětu koncipovat tak, aby sledovala kauzalitu dějů nejen v diachronním, ale také synchronním vývoji, a aby zviditelňovala souvislosti a vazby, které se při výkladu vedeném po velkých jménech, významných hrách a inscenacích ztrácejí. Během letošní výuky předmětu *Proměny českého divadla* ve druhé polovině 19. století se mi definitivně potvrdilo, že vztažení k „českému“ divadlu je v jistém ohledu nedostatečné: opírá se o romantizující institucionalizovanou představou dějin měšťanského typu divadla s jediným dominantním jazykem, tedy češtinou.

Ve svých přednáškách totiž nemluvím pouze o institucionalizovaném divadle, přestože výkladový rámec tohoto období dějin v českých zemích by mohl poměrně jednoduše následovat lineární koncepci českých obrozenců směřujících k výstavbě Národního divadla coby první profesionální výlučně českojazyčné scény. Jenomže už počátky kurzu věnované literární a divadelní tvorbě Josefa Kajetána Tyla, stejně jako překladové a adaptační tvorbě Josefa Jiřího Kolára a jeho podílu na formování romantického individualistického herectví, tematizují nemožnost uzavřít tyto přednášky do čistě českého rámce.

Diváctvo dané doby neformují pouze profesionální inscenace v češtině. Významná jsou také představení různých performativních tvůrců v letních arénách, hostování souboru Meiningenských nebo velkých hereckých osobností ze zahraničí. Česky (a často také německy) mluvící herci vyjíždějí na hostování do celého světa. Kosmopolitní smýšlení generace lumírovců zastoupené Jaroslavem Vrchlickým a Juliem Zeyerem se setkává s nepochopením politické i umělecké reprezentace, která volá po českém vlastenectví. První ředitel Národního divadla v Praze František Adolf Šubert přiváží světové operní premiéry a celý soubor naopak vyváží na Mezinárodní divadelní a hudební výstavu do Vídně roku 1892.

Jinými slovy, dějiny nejen druhé poloviny 19. století jsou především dějinami pohybu, dějinami vzájemného kulturního obohacování se, inspirování se. A to jak v rovině psaného slova (díky překladům a adaptacím), tak v rovině divadelní (hostující zájezdy, výjezdy do zahraničí, vzájemné hostování umělců atd.). Tyto kulturní výměny se ve střední Evropě odehrávají v rámci jednoho politicky homogenního celku Rakouského císařství, později Rakouska-Uherska, nicméně z etnického, kulturního nebo lingvistického hlediska se jedná o oblast heterogenní a vrstevnatou. Tyto příklady by nás měly vést k rozšíření úzce teatrologicky koncipovaných dějin k interdisciplinárním konceptům zahrnujícím performativní studia, kulturní translatoologii a kulturní antropologii, sociologii nebo literární vědu. Cílem této úvahy je navrhnout možnosti, jak se od dějin národní „výlučnosti a jedinečnosti“, v nichž jsme se v souladu s národně obrozeneckými snahami 19. století snažili „české“ dějiny vyčlenit z historického rámce (nejen) střední Evropy, posunout k dějinám „včleňování a začleňování“ a vrátit se k uvažování o vyšších národních celcích a dějinných vrstvách, jichž jsme byli součástí. Tuto změnu paradigmatu od národně koncipovaných dějin k transkulturně pojatým dějinám považuji za nezbytnou především v současném období vzrůstajících politických nacionalistických tendencí a volání po jedinečnosti české, slovenské, maďarské kultury (jak to sledujeme ve slovech slovenské ministryně kultury Martiny Šimkovičové nebo nově jmenovaného českého ministra kultury Oty Klempíře). Dekadentní spisovatel Jiří Karásek ze Lvovic si příznačně už v období nastupující moderny před více než sto lety kladl otázky, které rozporovaly možnosti jednotlivých národních umění: „Co tedy z toho, že dobrá polovina našich básníků imitovala a imituje Victora Huga? Nač zazlívati nejmladším, že se šli učit k Verlainovi nebo Mallarméovi? Českost a národnost literatury není dar s nebes. Není to vzorek, stříh, fasona, kterou by bylo lze bez asistence ciziny, podtají, někde v zapadlé dílně sestrojiti. [...] Je to [literatura] živý, měnící se organismus, daný a určovaný podmínkami, jež jeho bytí způsobily, rostoucí a chabnoucí s nimi“ (Karásek ze Lvovic 1927: 25–27).

Možnou proměnu paradigmatu se pokusím načrtnout ve třech tematických oblastech – bude se jednat skutečně jen o črty, které mohou nabídnout varianty metodologických přístupů na vybraných příkladech.

Črta první: Splacení historiografického dluhu

Ke své výuce historiograficky zaměřených předmětů z dějin českých zemí používám především primární zdroje, které ale pochopitelně doplňuji také zdroji sekundárními. V komplexnosti faktografického zpracování, mnohdy podléhajícího pozitivistické redukci, zatím nemáme rozsáhlejšího díla, než jsou tzv. akademické dějiny. Dílo silně ideologicky podmíněné nám zatím pořád přináší důležitý zdroj poznání českých dějin – se všemi výhradami, které můžeme oprávněně mít. Přednosti díla i důvody k jeho kritice ve svém příspěvku s názvem *K problematice studia dějin české divadelní kultury* pojmenovala v roce 2008 teatroložka a historička Margita Havlíčková. Ve svém textu předestřela představu, jakým směrem se mají vydat teatrologové, kteří by si dali za cíl dokončit mapování historie divadla na našem území po roce 1945¹: „Českou teatrologii nečeká v budoucnosti jen úkol doplnit konečně ony vybrané kapitoly dějin českého divadla o vytěsněné a zamlčené pasáže, ale bude muset obsáhnout řadu dalších okruhů problémů. Především bude muset

1 Za volná pokračování v mapování dějin po roce 1945 můžeme považovat díla kolektivu autorů pod vedením Vladimíra Justa (*Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, 1995; *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, 2010). Dalším klíčovým dílem pro poznávání divadelních dějin českých zemí je projekt Kabinetu pro studium českého divadla (NIK) *Česká divadelní encyklopedie*.

být mnohem otevřenější a citlivější vůči oblastem, které se dosud jevily jako součást dějin divadla nikoliv českého, tj. jediného domácího, nýbrž především střeoevropského, tj. do této chvíle vnímaného jako dějin divadla zahraničního. Tato otevřenost vyžaduje užití metody komparační, která nevymezuje jeden jev vůči druhému, nýbrž poměřuje jednotlivé jevy, hledá mezi nimi souvislosti a odlišnosti, a to vždy v rámci určitého kontextu. A je to právě komparační metoda, která pracuje cíleně s kontextem jako se základním společným prostorem dění zkoumaných jevů“ (Havlíčková 2009: 159).²

Margita Havlíčková navrhuje komparační metodu porovnávající vybrané divadelní jevy – v případě efemérních a časově podmíněných divadelních nebo performativních představení se jedná o disciplínu o něco náročnější než v případě literárních artefaktů.³ Už samotný komparativní přístup umožňuje rozrušování představy unikátnosti a původnosti díla, které nikdy nevzniká v časovém a prostorovém vzduchoprázdnu, ale bývá často *inspirováno* (ať vědomě nebo podvědomě) díly jinými. Autorka zároveň, možná nevědomky, překračuje komparatistickou metodu a přibližuje se ve svém uvažování konceptům transkulturním: „Jsem přesvědčena, že je naprosto nezbytné, aby byla konečně provedena důkladná analýza specifického *mnohovrstevnatého* utváření české divadelní kultury, protože bez ní nelze na koncepční otázku studia dějin divadla zřejmě vůbec odpovědět“ (tamtéž, kurz. IM). A dále tento přístup implicitně zmiňuje ve své kapitole o dějinách brněnské divadelní kultury: „Právě tehdy [polovina 18. století] se poprvé významně projevilo propojení vídeňského divadelního života s brněnským německým divadlem, které pokračovalo i ve stoletích následujících. Nejednalo se přitom vždy jen o pasivní přejímání *vlivů*, ale většinou to byla spíše vzájemně se *inspirující* spolupráce, ať už jednotlivců, nebo celých souborů“ (Havlíčková 2020: 350; kurz. IM).

Zmíněná „mnohovrstevnatost“ utváření české divadelní kultury přibližuje zcela přirozené konstruování divadelního dění, které se nikdy neodehrává v jedné vrstvě, ale je syntézou – případně lze použít přírodovědný termín symbiózou – různých vlivů, inspirací, adaptování námětů a motivů. Všechna tato běžně užívaná slova v kontextu tvorby autorů a autorek můžeme zahrnout do sémantického pole termínu „transkulturní divadlo“ (obecněji, transkulturní přístup ke studování divadla nebo dějin divadla). Ten pro obor teatrologie definoval Günther Heeg v příspěvku *Das transkulturelle Theater* (2017). Pro vysvětlení divadelních vrstev transkulturního divadla používá příklad uměleckého artefaktu Ai Weiwei vystaveného v roce 2014 v Martin-Gropius-Bau v Berlíně. Jednalo se o osm váz z období dynastie Han, kterou zmíněný umělec přetřel autolakem, čímž vytvořil „časové vrstvy“ dvou rozdílných kultur.⁴ K této vrstevnatosti přispívá opakované ožívání a obnovování námětů, které vede k jejich neustálému variování a udržování v kulturní paměti, jak uvedl Julius Zeyer: „Máš-li tvůrčí dar, smíš si vypůjčit od jiných i dobré věci, když je tím *obnovuješ* a zachraňuješ od zapomenutí“ (Voborník 1936: 145; kurz. IM). Básníková slova nám mohou otevírat cestu k uvažování o dějinách obnov zcela v duchu adaptačních procesů, které jsou součástí umělecké tvorby od počátku věků. Příkladem

- 2 Soustřeďuji se ve svém textu primárně na koncept velkých akademických dějin věnovaných českému divadlu po roce 1945 a k tomu volím vhodný metodologický komentář Margity Havlíčkové. Stranou mé pozornosti tak zůstávají díla, která jsou důležitým příspěvkem k česko-německým divadelním vazbám (např. Ludvová 2012; Tureček 2001). Není mým cílem nabídnout komplexní a kritické zhodnocení stávající inter- či transkulturně koncipované odborné literatury.
- 3 Z této oblasti připomeňme pečlivou komparatistickou práci Karla Eysselta-Klimpélyho *Německé drama let devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české* (Praha, 1926), které se nevěnuje pouze porovnání dramatických textů, ale zahrnuje také soudobou divadelní praxi.
- 4 Podobně bychom mohli uvažovat o metafoře divadelního palimpsestu – každá nová inscenace hry může být nahlížena jako přepisování její inscenační tradice, jakýmsi typem vrstvení interpretačních významů.

z dramatické tvorby Julia Zeyera se níže pokusím nastínit proměnu konceptu „původního dramatu“ v koncepty „variací námětů“, případně základních dějových morfémů.

Črta druhá: Hledání původního dramatu versus hledání námětových morfémů

Dějiny 19. století se nejen v literárněvědných, ale také v teatrologických publikacích mohou jevit jako dějiny hledání původního velkého národního dramatu. Napříč různými zdroji nepanuje shoda, zda hledáme dějiny původního dramatu s originálním českým námětem, nebo zda toužíme po velkém básnickém dramatu po vzoru Shakespeareových nebo Schillerových her (ve 2. polovině 19. století tato touha souvisí s narůstající překladovou tradicí těchto dramatických autorů). Kritériem náhledu na hry Jana Nepomuka Štěpánka, Karla Simeona Macháčka nebo Václava Klimenta Klicpery tu byla původnost. Soudobá dramatická tvorba se vztahovala k nárokům na básnickou tvorbu ustanovených Josefem Jungmannem ve *Slovesnosti* (1820). Podle Vladimíra Štěpánka takové velké básnické drama vzniklo již rok po vydání *Slovesnosti* – jednalo se o hru *Angelína* Františka Turinského (Štěpánek 1959).⁵ Není mým cílem posuzovat správnost nebo chybnost Štěpánkových závěrů, za pozornost stojí různorodost perspektiv a charakteristik, skrze které autoři původní česká dramata hledají.

Pro dramatika a ředitele Národního divadla v Praze Františka Adolfa Šuberta je tímto prvním původním dramatikem Václav Kliment Klicpera, který na rozdíl od Tháma, Štěpánka nebo Tyla čerpá opravdu původní, nepřevzaté náměty z české historie nebo současnosti (Šubert 1906: 10). O velké básnické drama usiloval také Josef Jiří Kolár, jehož *Magelonu* považovali například Jakub Arbes nebo Jaroslav Vrchlický za nepřekonané dílo a u něj Jan Neruda oceňoval dramatickou výstavbu textu (Klosová 1969: 87). Stejnou snahu projevoval také Vítězslav Hálek, jehož dramata však u soudobé kritiky propadla a byla odsuzována především pro svou nepůvodnost. Ta byla vytýkána koneckonců také Kolárovi, například v dramatu *Monika*: „Kolár byl později ještě mnohokrát nucen obhajovat své pojetí původnosti a čelit obviněním z plagiátorství“ (Klosová 1969: 45). V národně obrozeneckých snahách bylo toto hledání původnosti pochopitelným klíčovým argumentem ke stvrzování národní umělecké autonomie. Odmítání inspirací přejatých z překladové tradice nebo z historických námětů měla v té době své jasné opodstatnění, a proto se jako další mezník v hledání původní dramatiky jeví nastupující realistická dramatika, kterou Šubert považoval za nejbezpečnější cestu k vytvoření národního umění. Ještě blíže současnosti toto hledání posouvá ve studii *K vývoji moderního dramatu* Jiří Karásek ze Lvovic (Karásek 1903: 166–183), který za skutečně tvůrčí nepovažuje velké básnické drama činu převzaté z modelů překladových historických her,⁶ nýbrž „drama citu“, tedy drama rodící se moderny, v němž je pozornost upřena na introspektivní prožívání postav.⁷

5 V díle *Počátky velkého národního dramatu v obrozenecké literatuře* z této perspektivy Štěpánek analyzuje také Lindova Jaroslava Sternberga a Klicperova Soběslava, přičemž autorovým cílem je postihnout vývoj národního dramatu od preromantické tvorby až po jeho současnost.

6 Připomeňme, že dvě významné činoherní premiéry 2. poloviny 19. století představily tragédie ukotvené v minulosti. Činohra Prozatímního divadla zahajovala v roce 1862 dílem *Král Vukašín* Vítězslava Háloka odehrávajícím se v Srbsku 2. poloviny 14. století. První premiérou činohry Národního divadla v Praze byla tragédie *Salomena* Bohumila Adámka situovaná do rudolfinské doby. Obě dramata tak byla značně odcizena divácké současnosti.

7 Tato dramata by ovšem pro některé umělce opět nesplňovala kritéria původnosti, protože jak vychází ze srovnání ve zmiňované publikaci *Německé drama let devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české*, například drama *Vina* Jaroslava Hilberta považované za počátek moderny je podle Eysselt-Klimpého výrazně inspirovaná Sudermannovým *Domovem* a Hauptmannovými *Osamělými dušemi* (Eysselt-Klimpé 1926: 124).

Takto konstruovaná koncepce hledání velkého básnického dramatu v českém jazyce odvrací pozornost od značného podílu soudobé tvorby, která vzniká na základě adaptací námětů cirkulujících (nejen) střeoevropským prostorem, zkušeností z překladové dramatiky nebo díky cestám autorů do zahraničí. A právě tímto směrem, od dějin národní výjimečnosti k dějinám dramatické „nepůvodnosti“, jak jsem si tento koncept pracovníě pojmenovala, by mohla směřovat transkulturní historiografická bádání. „Nepůvodnost“ zní pochopitelně poměrně neuctivě vůči autorstvu, nicméně můžeme pro toto označení najít ekvivalenty – adaptace, parafráze, přístupy vycházející z intertextových nebo transtextových bádání, případně koncepty interkulturních a intrakulturních transferů.⁸

Jedním z možných příkladů agenta kulturních transferů v 19. století je spisovatel a dramatik Julius Zeyer, který svými adaptacemi bájí a legend ze zemí celého světa zprostředkovával exotické kultury. Jeden z prvních interpretů Zeyerova života a díla, literární a divadelní kritik Jan Voborník, nahlíží ve své monografii z roku 1907 Zeyerovu tvorbu způsobem, který bychom dnes mohli označit jako transkulturní, případně jako přístup zaměřený na kulturní transfery a adaptační procesy. Voborník jeho tvůrčí motivaci popisuje následovně: „Zeyera pudila do světů dalekých potřeba, pocit chudoby a prázdnoty. Byl právě jako včela, lítal světem po kulturních květech, aby snášel do oulu – domů – domů“ (Voborník 1936: 48). Metaforou převzatou ze světa zvířat Voborník přibližuje Zeyerovy četné cesty; na jejich základě bychom v perspektivě kulturních transferů mohli o spisovateli hovořit jako o kulturním agentovi, jenž zprostředkovává transfer mezi kulturami. Zeyer podle Voborníka tyto literární náměty zpracovává za pomoci *obnovy* a *parafráze* námětů: „Síla tvůrčí libuje si v tom, že tvary staré, které jsou dávno překonány a zapomenuty, oživuje plně novým, nejvýznamnějším obsahem a je takto podruhé vynalézá,“ vypomáhá si Voborník slovy estetika Josefa Durdíka (Voborník 1936: 62).

Ve své době zůstal Zeyer téměř nepochopen a nedoceněn.⁹ Podobně jako dalším představitelům lumírovské generace mu bylo vytýkáno nedostatečné vlastenectví a s nepochopením se setkala vrstevnatost jeho díla, které sice bylo ukotvené v českém prostředí, ale zpracovávalo náměty převzaté z cizích kultur.¹⁰ Právě tímto způsobem však Zeyer přispíval k obohacování a formování české kultury. Činil tak ale ve složitém čase, kdy se rodící se česká kultura obávala „zanesení“ cizími vlivy a bránila se přijmout tyto „kulturní transplantáty“ (Malinowska 2014: 24–36), včetně adaptovaných mytologických a exotických námětů. Zeyer je načerpal nejen prostřednictvím svých četných cest – opakovaně se vracel do Ruska, Itálie, Francie nebo Německa – ale také studiem odborných publikací, mimo jiné z tehdy vznikající knihovny cestovatele Vojty Náprstka. Studoval cizí jazyky, například egyptštinu, hebrejštinu a sanskrt, které následně uplatňoval při adaptaci různorodých námětů z historie evropských i asijských zemí. Zajímal se o keltské mýty, počátky řecké a římské kultury i indickou nebo perskou mytologii.

8 Inter- a intrakulturními transfery se zabývá například Hans-Jürgen Lüsebrink (*Interkulturelle Kommunikation*, kapitola Kulturtransfer, 2016: 143–188).

9 Ve svém textu záměrně pracuji s literaturou reflektující Zeyerovu tvorbu v době jejího vzniku (Jiří Karásek ze Lvovic nebo Jan Voborník). Za inspirativní považuji její tematické a metodologické zaměření, které vychází z dobového kosmopolitního smýšlení a implicitně obsahuje transkulturní hledisko. Z nedávné doby se k tvorbě Julia Zeyera z interkulturní perspektivy vztahují např. Vlašínová 2003 nebo Hynšt 2006.

10 Některými byl Zeyer považován za „cizince“, člověka, který je cizí české literární a divadelní kultuře. Na jeho dílo by tak bylo možné nahlížet také skrze koncepty alterity. Literární vědec Michal Topor hovoří o Zeyerově „vyhnanství“, o jakémsi vnitřním exilu, v němž utíkal do vzdálených krajín, aby unikl z nešťastné přítomnosti (Topor 2008: 319–329).

Kulturně-antropologické znalosti poté zpracovával ve svých románech a dramatech s cílem obohatit novým uchopením starých látek českou kulturu, kterou považoval za opožděnou vůči evropskému a také východnímu vývoji (Voborník 1936: 119).

Takto vzniklo několik povídkových cyklů příznačně pojmenovaných „obnovené obrazy“. Zeyer v nich vybírá náměty z cizích kultur, které jako malíř „přemalovává“ soudobým jazykem pro soudobého čtenáře. Metaforu propojující literární a výtvarné umění používá v některých citacích sám Zeyer nebo jeho přítel Jiří Karásek ze Lvovic: „Připadá mi [Zeyer] jako malíř, jenž renovuje sešlé starobylé oltářní obrazy, drže se sice v liniích, jichž sledy nachází na zvětšelém plátně, ale nanáší mezi ně živé a jasné barvy, své barvy“ (Karásek ze Lvovic 1902: 153–154). Zeyer na plátno nanáší vrstvy, které v sobě zahrnují jak původní námět, tak nový tvůrčí vklad. Spojitost výtvarného a básnického umění souvisí také s progresivní proměnou evropského výtvarného umění, do něhož v 80. a 90. letech vstupují orientální vlivy v důsledku rozvoje cestování, studijních stipendií pro malíře a rozvoje soukromých i národních sbírek umění. Jako příklad propojení evropské a asijské kulturní tradice můžeme ze Zeyerova díla vyzdvihnout dvě krátké hry z osmdesátých let 19. století: čínskou komedii ve dvou jednáních *Bratři* (1882) a japonskou komedii o jednom jednání *Lásce divů* (1888).

Zeyer se těžce smířoval s odůvodněním odmítnutí první z uvedených her – pro obecenstvo byla údajně příliš cizí. V úvodu ke hře vysvětloval, proč se domnívá, že tomu tak není: „Hluboký rodinný cit, u Číňanů tak krásně a mohutně vyvinutý, nemůže přece nikomu z nás cizím býti, a rodinný ten cit jest základem skromného tohoto obrázku“¹¹ (Zeyer 1941: 92). Zatímco v komedii *Bratři* mísí námět z povídky francouzského sinologa Stanislase Julienu *Dva bratři*¹² s mollièrovským principem záměny dvou osob a anagorise, k němuž dochází v závěru hry, v *Lásce divů* se v jednom obraze propojují hned tři motivy: vzpomínka Edwarda Greeyho, obchodníka s japonským a čínským uměleckým zbožím, na frašku provozovanou v Tokiu, zpověď královny Eleonory z anglické balady a barevnost vodňanské krajiny v poledním slunci. Zeyer tedy nesahá do jednoho adaptačního zdroje, ale pracuje s kontaminací více motivů a výstavbových principů, jejichž syntézou vzniká nové původní dílo.

Obě zmíněné Zeyerovy hry lze chápat jako příklady literárního transkulturního díla, které můžeme vztáhnout k pojetí transkulturality formulované německým filozofem Wolfgangem Welschem (2017). Úvahy o propojení asijských kulturních prvků s kulturním prostředím českých zemí mě upomnělo na příklad z výtvarného umění, jímž Welsch svůj koncept transkulturality objasňuje. Jako modelový případ uvádí obraz Pabla Picassa *Avignonské slečny* (1907). Při jeho vzniku se Picasso inspiroval uměleckými artefakty, s nimiž se setkal v pařížských muzeích a v soukromé sbírce Gertrudy Steinové: „Picasso se zabýval přechodem k jinému (africkému) základnímu typu, který byl poté realizován vlastními (evropskými) prostředky“ (Welsch 2017: 45). Zatímco Picassovy ostře řezané obličejy dvou žen přímo připomínají africké masky, asijské náměty se do Zeyerových her propisují v rovině adaptace námětu a reálií, které

11 Z cizích kultur si mnohdy vybíral náměty univerzální, zahalené do exotických reálií, ale srozumitelné a pochopitelné také českému čtenáři. Zeyerovo nakládání s exotickými náměty nepovažuji za kulturní aropriace, ale za snahu včlenit je do české kultury, a tuto tak obohatit. Pro samotného Zeyera jsou tyto krajiny únikem do snu, fantazie. Exotismus cizích zemí považuje za magický a inspirativní.

12 Francouzský překlad čínské povídky „Dva bratři rozdílného pohlaví“ vyšel v Julienově překladu ve výboru *Nouvelles Chinoises* v roce 1860, jedná se tedy o překladovou cestu z čínštiny přes francouzštinu do češtiny. Jak vyplývá z recenze Františka Zákrejse, Zeyerova hra svým námětem připomíná námět hry *Fučík* rakouského dramatika Fridricha Halma (česky vyšla v překladu J. J. Stankovského v roce 1875) (Zákrejs 1896: 1120).

ale zároveň – stejně jako u Picassa – nepozbývají evropských rysů: „Symbiózami orientálního a evropského umění se snažil [Zeyer] najít organické přechody mezi sněním a realitou, mezi duchovními ideály a praktickým životem“ (Vlček 1988: 181).

Vybrané příklady ze Zeyerovy tvorby nenabízejí pouze možnost uvažovat o propojování a mísení kultur v literárním díle, ale zároveň otevírají otázku variability námětů vycházejících ze žánrů bájí a legend, které se v různých obměnách v evropském prostoru varíují. Jednou z možných transkulturních perspektiv by proto mohly být dějiny adaptací konkrétních námětů a jejich realizací v jednotlivých evropských kulturách.¹³ Cílem by přitom nebylo hledat „původní“ zpracování, ale nacházet spojnice mezi jednotlivými kulturami, průniky námětových množin, možná i objevit samotné mytologické a rituální náměty. Ve volné inspiraci knihou Vladimíra Jakovjeviče Proppa *Morfologie pohádky a jiné studie* (1928, česky 1970) by takový přístup mohl spočívat v pátrání po námětových morfémeh a jejich kulturních realizacích. Vypůjčíme-li si metaforu z lingvistiky, nehledali bychom novotvary, ale morfémy, které se mohou přidáváním předpon a přípon dynamicky proměňovat a přesto si zachovávat srozumitelnost. Takto koncipované dějiny by proměnily paradigma zmiňované české obrozenské literatury, v níž by akcentovaly také díla varíující známé náměty z vídeňských lidových frašek a sledovaly by proměnu formátů a námětových schémat nikoli jen komparativisticky (jako např. ve zmiňovaném díle Eysselt-Klimpélyho), ale napříč kulturami.¹⁴

Črta třetí: divadlo v neustálém pohybu

V předešlé črtě jsem sledovala možné dynamické pohyby v rámci textologických úprav (kulturní překlady, adaptace, obnovené obrazy), nyní bych se ráda zaměřila na oblast živého divadelního, respektive performativního umění a vymezila několik tematických oblastí, v nichž lze zkoumat transkulturní pohyby napříč kulturami. Divadlo je totiž ze své podstaty uměním dynamickým, které je v neustálém pohybu, a dochází díky němu ke vzájemným inspiracím. Cílem sledovaných kontaktů přitom není určovat, kdo se kým inspiroval, ani naznačovat míru možného plagiátorství ve vztahu k výrazovým prostředkům, ale prokázat barvitost uměleckého vývoje. Nejedná se totiž o lineární a nacionálně ohraničený proces, naopak je vrstevnatý a kulturně prostupný. Zde proto navrhuji několik hlavních, nikoli však jediných tematických oblastí:

1. Dynamický pohyb kočovných společností, hostování umělců a umělkyní, hostování inscenací v jiných jazykových nebo kulturních oblastech.
2. Festivaly a výstavy jako „kulturní uzly“, v nichž dochází k vzájemnému obohacování.
3. Společenský život: umělecké besedy, spolky, salony, kavárenské prostředí; místa, v nichž se opakovaně setkávali polyfonně hovořící a multikulturně smýšlející lidé.
4. Divadelní koprodukce – součinnost více subjektů a poté hostování inscenace v jednotlivých koprodukčních zemích.
5. V obecné rovině: každé uvedení cizojazyčného textu můžeme považovat za typ kulturního transferu.

13 Např. námět Zeyerova *Románu o věrném přátelství Amise a Amila* (1880) má podle Jana Voborníka románský původ, pozdější starofrancouzská zpracování jsou původem ostatních pojetí rozšířených po střední Evropě, ve 13. století se námět dostal i do Anglie.

14 Můžeme uvažovat o transkulturním přístupu, transkulturaci, ale stejně tak lze zvážit koncepty polyfonní historie, hybridizace kultur a její cirkulace, případně vytváření relačních nebo síťových vztahů.

Pro názornost uvažování o transkulturně koncipovaných dějinách se jednotlivé oblasti pokusím přiblížit na možných příkladech z časového období, kterému se pedagogicky věnuji (tedy 2. polovina 19. století až současnost). Tyto příklady by byly možnými sondami, vhledy do dopředu definovaných tematických a metodologických oblastí, které by prozkoumávaly jednotlivé osobnosti, jevy nebo instituce, a záměrně by rezignovaly na chronologický a jednolitý výklad dějin v jejich komplexnosti. Tento přístup se nestaví kriticky k dosavadnímu historiografickému bádání, které je cenným a zcela nezbytným předpokladem pro „příčné řezy“ do již vyzkoumaného materiálu. Proměna paradigmatu tedy nemá za cíl popřít vše dosavadní, ale naopak na předcházející výzkum navázat a transformovat jej.

Kosmopolitní ráz 19. století je určován vlivem polyglotního vzdělání historiků, estetiků, vybraných tvůrců a reprezentantů kultury a jejich častými cestami, ať už v roli vychovatelů (Josef Jiří Kolár, Julius Zeyer), badatelů (František Palacký) nebo cestovatelů-objevitelů (Vojta Náprstek). Ve 2. polovině 19. století se v rámci hostování na cesty po Evropě i do zámoří vydávají také herci a herečky (např. Julie Šamberková, Helena Modjeská nebo Sarah Bernhardt). Putují herecké společnosti a soubory (nejvýznamněji Meiningenští), hostují ale i inscenace MCHA Tu, Maxe Reinhardta či Leopolda Jessnera. Říkáme-li, že jejich díla ovlivnila také české režiséry, nehovoříme v tu chvíli o ničem jiném než o typu kulturního transferu, který – podobně jako v obnovených obrazech – zvrstvil českou inscenační tradici a obohatil ji o nové inscenační postupy. Rozpoznatelnost těchto vlivů v režijní, herecké, scénografické nebo hudební složce však může být subtilnější a na první pohled méně patrná, přesto zcela neodmyslitelná při sledování proměn vývoje těchto složek. K pojmenování některých konkrétních inspiračních zdrojů nám proto u tak efemerního umění, jako je to divadelní, mohou sloužit především sekundární materiály (recenze, studie, deníky, korespondence, autobiografie atp.).

Toto „trasování“ vzájemných inspirací si neklade za cíl objevit jakýsi bájný prapočátek, ale ukázat jejich mnohovrstevnatost – jako kdybychom udělali kolmý vrt do zmíněné vázy z dynastie Han. Vzájemné inspirace můžeme sledovat i v obdobích následujících po časech vrcholné mobility, tedy od 19. století až po avantgardu. Vrstevnatost historického materiálu úplně nezmizí ani v časech totalitních nesvobod. Protože jsou často považovány za „neprostupné“, bývá odhlédnuto od skutečnosti, že i během poválečné totality a normalizace tvůrci získávali inspirační zdroje ze zahraničí – byť v redukované podobě a mnohdy za cenu ohrožení vlastní práce. Nemám přitom na mysli jen exilovou nebo samizdatovou tvorbu, ale také hostování na divadelních festivalech (inscenace Jana Grossmana či Aloise Hajdy), formy nezávislé na porozumění mluvenému slovu (pantomima a její hostování po Evropě), českou účast na výstavách EXPO, mezinárodní projekty Petra Scherhaufera, soubor Theater Brett a další. Pokusit se tvorbu období totalitní nesvobody exponovat skrze transkulturní koncepty je proto výzvou nutnou k překročení národně koncipovaných dějin směrem k dějinám nadnárodním.

Mé úvahy o nadnárodně koncipovaných dějinách divadelní kultury nejsou ničím novým, navazují na výzkumné práce, které v teoretické i historiografické oblasti učinili například Patrice Pavise (*Theatre at the Crossroads of Culture*, 1990), Erika Fischer-Lichte (*Das eigene und das fremde Theater*, 1999; *Dramaturgies of Interweaving*, 2021), Peter Marx (*Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur*, 2006/2018) nebo autorstvo knihy *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography* v editační péči Tracy Davis a Petera Marxe. Nepřináším ani jednoznačný koncept, který považuji za jediný možný a správný. V tomto textu se zaměřuji na transkulturní dějiny vycházející z uvažování o kulturních transferech a mísení kultur, můžeme však uvažovat i o dalších konceptech a adaptačních strategiích,

jako jsou roubování, transplantace, ožívování nebo obnovování. Transkulturní přístupy totiž s adaptačními postupy úzce souvisejí, například v rovině kulturní translatologie nebo intrakulturních transferů, neboť každá adaptace je zároveň proměnou díla vůči sobě samotnému – v čase, prostoru, kulturním rámci – a současně proměnou děl s ním souvisejících. Za přínosné proto považuji uvažování o dějinách „začleňování“ do kultur, nikoli o dějinách „vyčleňování“, tedy o hledání unikátnosti díla v rámci dané kultury a tím i stvrzování jejího národního charakteru. Naším cílem by naopak měly být – bez ohledu na zvolenou metodologii nebo užití koncepty – dějiny nadnárodní.¹⁵

O výklad nadnárodně koncipovaných dějin se pokouším také ve své výuce, o níž jsem psala v úvodu této úvahy. Snažím se zpřítomňovat polyfonní a multikulturní charakter období 2. poloviny 19. století, i když určitou překážkou mi je současná neznalost německého jazyka u většiny našeho studentstva. Pochopitelně, pracuji se sekundárními zdroji, které tuto kulturní a jazykovou vrstevnatost tematizují, ale neznalost jazyka, který byl pro naši minulost tak důležitým, shledávám být určitým handicapem. Jako Katedra divadelních studií se pokoušíme tuto oborovou uzavřenou prolomit navázáním spolupráce s Ústavem české literatury FF MU a Ústavem germanistiky, nordistiky a nederlandistiky FF MU, jejímž výsledkem byl na podzim 2025 například předmět *Vícejazyčnost českých zemí z interkulturní perspektivy* otevřený studentstvu různých oborů. Tyto mezioborové spolupráce považuji za nutné a nezbytné východisko nejen pro pedagogickou práci, ale také pro naše odborné publikační výstupy.

Autorka děkuje Šárce Havlíčkové Kysové a Davidu Drozdovi za společné diskuse vedené o možnostech a příkladech kulturních transferů v divadelním umění, které ji posouvají dále v jejím vlastním uvažování a přemýšlení o divadle.

Bibliografie

- EYSSELT-KLIMPÉLY, Karel. 1926. *Německé drama let devadesátých na českém jevišti a jeho vliv na drama české*. Praha: vlastním nákladem, 1926.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 2009. K problematice studia dějin české divadelní kultury. In Jiří Štefanides (ed.). *O divadle 2008: příspěvky pronesené na teatrologických konferencích v Uměleckém centru Univerzity Palackého v Olomouci: O divadle na Moravě a ve Slezsku III*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009, s. 155–160.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 2020. Divadlo. In Lukáš Fasora – Jiří Malíř (eds.). *Dějiny Brna 4, Modernizace města 1790–1918*. Brno: Statutární město Brno, 2020, s. 349–361.
- HEEG, Günther. 2017. *Das transkulturelle Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2017.
- HYNŠT, Miloš. 2006. Básník bez mateřštiny. *Od divadelního eseje k divadelnímu tvaru II*, Brno: 2006, s. 5–19.
- KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. 1902. Julius Zeyer. *Renaissanční touhy v umění. Kritické studie*, Praha: Aventinum, 1902.
- KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. 1903. K vývoji moderního dramatu. *Impressionisté a ironikové*. Praha, 1903, s. 166–183.
- KARÁSEK ze Lvovic, Jiří. 1927. Národnost v umění. *Chimerické výpravy*. Praha: Aventinum, 1927, s. 25–27.
- KLOSOVÁ, Ljuba. 1969. *Kolárové*. Praha: Orbis, 1929.
- LUDVOVÁ, Jitka. 2012. *Až k hořkému konci*. Praha: Academia, 2012.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. 2016. Kulturtransfer. *Interkulturelle Kommunikation*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016, s. 143–188.
- MALINOWSKA, Anna. 2014. Cultural Transplantation and Problems of Transferability. *Word and Text 4*, č. 2, s. 24–36.

15 Metodologické inspirace můžeme pro divadelní oblast čerpat také z literárněvědných publikací, například ze sborníku příspěvků z mezinárodní konference uspořádané 15.–16. 11. 2018 Germanobohemistickým týmem Ústavu pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. (Petrbok – Smyčka – Turek – Futtera eds. 2019).

- PETRBOK, Václav – SMYČKA, Václav – TUREK, Matouš – FUTTERA, Ladislav (eds.). 2019. *Jak psát transkulturní literární dějiny*. Praha: Akropolis, 2019.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. 1970. *Morfologie pohádky*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1970.
- ŠTĚPÁNEK, Vladimír. 1959. *Počátky velkého národního dramatu v obrozenské literatuře*. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1959.
- ŠUBERT, František Adolf. 1906. *Soubor spisů Václava Klimenta Klicpery. Díl 1. Dramatická díla veseloherů*. Praha: B. Kočí, 1906.
- TOPOR, Michal. 2008. Zeyerův „nejkrajnější východ“. In Kateřina Piorecká – Václav Petrbok (eds.). *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 27. ročníku sympozia k problematice 19. století*. Praha: KLP, 2008, s. 319–329.
- TUREČEK, Dalibor. 2002. *Rozporuplná soundéžnost: Německojazyčné kontexty obrozeneckého dramatu*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2002.
- VLČEK, Tomáš. 1988. Orientální motivy v kosmopolitním a národním programu lumírovské generace. In *Povědomí tradice v novodobé české kultuře (Doba Bedřicha Smetany)*. Praha: Národní galerie, 1988, s. 177–187.
- VOBORNÍK, Jan. 1936. *Julius Zeyer*. Praha: Nákladem Československé grafické unie, a. s., 1936.
- VLAŠINOVA, Drahomíra. 2003. *Julius Zeyer dramatik*. Brno: Istenis, 2003.
- WELSCH, Wolfgang. 2017. *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. Vídeň: New academic press, 2017.
- ZÁKREJS, František. 1896. Obzor divadelní. *Osvěta* 26, 1896, č. 12, s. 1118–1124.
- ZEYER, Julius. 1941. *Dramatická díla I*. Praha: Česká grafická unie, 1941.

Mgr. Iva Mikulová, Ph.D.
Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Katedra divadelních studií
mikulova@phil.muni.cz
 <https://orcid.org/0000-0003-3175-5804>

Iva Mikulová v současné době působí jako odborná asistentka na Katedře divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. V letech 2012–2014 pracovala v Městském divadle ve Zlíně jako archivářka a lektorka dramaturgie, v letech 2017–2024 byla součástí teatrologického týmu v Oddělení 20. století a literatury současné AV ČR, v. v. i. Spolu s Marcelem Sladkovským je autorkou knihy *Městské divadlo Zlín. 70 sezon* (2015) a dále autorkou knihy *Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)* vydané v roce 2017. Zaměřuje se na české divadlo 20. století a současnosti, dále na tvorbu vybraných režisérů německojazyčné oblasti (především Dušana Davida Pařízka) a věnuje se také divadelní kritice.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.