

TURN TO EARN?

 LASLAVÍKOVÁ, Jana (ed.). *Theatre as a Venue and Tool of Social Change in the “Long” 19th Century*. *Forum Historiae* 19, 2025, č. 2, 116 s. ISSN 1337-6861.

Tematické číslo časopisu *Forum Historiae* 2/2025 s názvem *Theatre as a Venue and Tool of Social Change in the “Long” 19th Century* představuje ambiciózní pokus zasadit studium divadelní kultury do širších sociálních, politických a kulturních dějin střední a jihovýchodní Evropy. Editorka Jana Laslavíková úvodem vytyčuje metodologický rámec: ústřední teze o divadle jako nástroji sociální změny se opírá o kulturní obrat v humanitních a sociálních vědách („cultural turn“) spojovaný se jmény Michela Foucaulta, Haydena Whitea, Pierra Bourdieua či Michela de Certeaua. Tyto přístupy jsou vztaženy ke kontextu střední a východní Evropy; tradiční národně orientované narativy jsou nahrazeny transnacionální perspektivou, pozornost je upřena na mobilitu aktérů, budování a význam sociálních, institucionálních i kulturních sítí. Jednotlivé příspěvky se obsahově a více méně i interpretačně a metodologicky skutečně produktivně potkávají, doplňují a vzájemně podporují. V tomto ohledu je číslo výjimečně zdařile sestavené. Editorka tu zřetelně zúročuje zkušenosti a kontakty, jež získala vlastním dlouhodobým výzkumem divadelní kultury 19. století, završeným mimo jiné monografií *Městské divadlo v Prešporku na sklonku 19. století. Mezi provincií a metropolí* (2020), jejíž závěry zde dostávají širší komparativní rámec. Hnidopich může upozornit, že pokud už v titulu musí být uvozovky, jejich ukončení patří až za století. Devatenácté století nebylo o nic delší ani kratší než století jiná; periodizace dějin se nicméně neřídí dle kalendáře, ale podle zásadních společenských a politických událostí a změn. Dlouhé devatenácté století (termín zpopularizovaný především

Ericem Hobsbawmem) začíná i v tomto čísle Francouzskou revolucí (1789).

Studie Ralucy Mureșan „The Stakes of Theatre Patronage in the Habsburg Monarchy’s Eastern Lands at the Turn of the 19th Century (1790–1810)“ (11–25) podává detailní, fascinující obraz – vpravdě mistrovskou fresku – ekonomických a institucionálních mechanismů podpory divadla v habsburské monarchii na přelomu 18. a 19. století. Do roku 1790 zde existovalo nejméně dvacet veřejných divadel a v následujících dvou dekadách přibýlo dalších patnáct, přičemž jen menšina z nich byla zřizována a provozována městy. Hlavní roli hráli soukromí investoři, kteří zdůrazňovali veřejnou prospěšnost divadel, financovali jejich výstavbu a někdy je i sami spravovali. Šlo jak o bývalé impresária kočovných souborů, tak o místní elity (novou šlechtu i bohaté měšťany). Studie analyzuje motivace a strategie těchto mecenášů ve východní části monarchie a na základě pěti případů (Hochmeisterové v Sibiu, Károly Pejacevich v Soproni, Anton Pejacevich v Záhřebu, Andrea Lodovico Adamich v Rijece a Jacek Kluszewski v Krakově) ukazuje, že jejich aktivity nelze jednoduše ztotožnit s tradičním aristokratickým mecenášstvím, chápaným jako nezištný příspěvek k veřejnému blahu.

Pomocí typologií Josefa Menschla a Véry Bácskai autorka ukazuje, že divadelní podnikání na konci 18. století kombinovalo ekonomické i statusové motivace. Zatímco některé projekty úspěšně spojovaly snahu o společenský vzestup s orientací na zisk (Adamich či Pejacevich, jejichž podniky zahrnovaly i plesy, kasína či hostince), jiné sloužily především jako prostředek

sociální mobility a integrace do elit, aniž by byly ekonomicky výrazně úspěšné (Hochmeister, Kluszewski). Divadla bez doplňkových komerčních aktivit často nebyla finančně soběstačná. Současně však mecenášství přinášelo politické a sociální výhody – investoři získávali úřady, privilegia či postavení v městských radách. Ve strategiích zakládání divadel na přelomu 18. a 19. století se tedy prolínají tři roviny: tradice aristokratického mecenášství, podnikatelský zájem o zisk a snaha o společenský vzestup.

Studie Ivony Kollárové „The Summer Theatre in Bratislava: Dangerous Laughter and the Disciplining of Urban Popular Culture in the Late 18th Century“ (26–48) se zabývá dosud málo zkoumaným letním divadlem (Kreuzerbude) v Bratislavě na konci 18. století v kontextu osvícenských snah státu regulovat populární kulturu. Autorka představuje letní divadlo jako prostor lidové zábavy, kde se setkávaly různé společenské vrstvy. Osvícenské autority, které vnímaly divadlo obecně jako nástroj výchovy, v tomto živlu zároveň spatřovaly i potenciální hrozbu – subversivní síla humoru, improvizace a satiry byla nebezpečím pro společenský řád všech dob. Není proto divu, že úřady usilovaly o disciplinaci tohoto prostředí (od roku 1770 existoval divadelní cenzurní úřad, byly zakazovány improvizace, frašky, „nemravné“ motivy a hrály se pouze schválené texty). Kontrola se zpřísnila zejména po Francouzské revoluci, kdy byly potlačovány jakékoli náznaky společenské kritiky. Přes výtky vůči vulgárnosti, častá omezení a zákazy (např. zákaz improvizace, dohled komisařů a povolení hrát jen v době jarmarků) bylo letní divadlo s ročním ziskem cca 500 florinů podstatnou součástí městské kultury i ekonomiky divadelního provozu. Nezachránily je však ani argumenty ředitelů, poukazující na jeho hospodářský význam; po požáru roku 1800 bylo zrušeno a jeho obnovení zamítnuto mj. z důvodů „mravní zkaženosti“.

Tematizace subverzivního smíchu a významu populárních divadelních forem rozšiřuje tradiční pohled na historii divadla upřený často především na institucionální, elitní scénu. Studie ukazuje, že letní divadla nebyla pouze okrajovou či „nižší“ formou zábavy, ale důležitým prostorem společenské komunikace. Střetávaly se tu projevy populární kultury s ekonomickými zájmy provozovatelů a se snahami státu o regulaci veřejného života.

K tématu mecenátu, které otevírá Murešan, úzce přiléhá případová studie Tomáše Janury „The Construction of a New Theatre in Bratislava by George Csáky According to Documents of the Hungarian Royal Governor's Council“ (49–65). Velmi dobře navazuje i na předchozí text o bratislavském letním divadle: Csákyho nové divadlo bylo jeho protipólem. Janura souhlasně s Murešan koriguje tradiční interpretace, které šlechtice prezentovaly převážně jako altruistického mecenáše kultury. Na základě archivních dokumentů Uherské královské místodržitelské rady odkrývá též pragmatické a ekonomické motivace jeho jednání. Významný aristokrat byl zároveň členem administrativní elity habsburské monarchie – působil v Consilium Regium Locumtenentiale Hungaricum. Díky této pozici měl přístup k rozhodovacím procesům týkajícím se urbanistického rozvoje hlavního města Uherska i kulturních institucí. Studie naznačuje, že právě toto propojení osobních zájmů a úřední funkce mohlo vést ke střetu zájmů při schvalování projektu divadla. (Patrně nejvýrazněji se tento konflikt projevil v otázce odškodnění nájemce starého divadla Franze Krimerera a jeho partnera Josepha Schwartze. Připojené Krimerovy účetní záznamy současně dokládají, že významným zdrojem příjmů byly vedle divadelních představení především karnevalové plesy.)

Financování výstavby divadla bylo založeno na podnikatelském modelu: Csáky získal potřebný kapitál prodejem dědičných lóží aristokratickým rodinám.

Okruh abonentů tvořila úzká síť uherské aristokracie, do značné míry propojená rodinnými vazbami a zároveň zastávající vysoké úřední posty. Divadlo tak fungovalo nejen jako kulturní instituce, ale bylo též formou investice a společenské reprezentace. Janura představuje Csákyho jako politicky aktivního, podnikavého aristokrata, který tento projekt využil k posílení svého postavení i k zapojení elitních kruhů do financování městské infrastruktury.

Studie Tanji Žigon a Marko Motnika „The Ljubljana Stage in the 1830s: Cultural Exchange and Institutional Dynamics“ (66–82) přináší první ucelenější vhled do provozu lublaňského stavovského divadla ve třicátých letech 19. století. Autoři se soustředí na institucionální fungování scény, mobilitu herců a kulturní výměnu mezi centry monarchie. Výsledek heuristického výzkumu shrnují tezí, že lublaňské stavovské divadlo fungovalo v tomto období spíše než coby národní kulturní instituce jako typické provinční městské divadlo, jehož převážně německojazyčný repertoár i provoz je propojoval s širším kulturním okruhem. Současně podotýkají, že tento aspekt byl rovněž důvodem malé pozornosti, jež byla historii divadla dosud věnována. Paralely s pražskou divadelní historií jsou více než zřejmé; společné jsou také deficity někdejších historiografických přístupů, které ve snaze vytvářet narativy národních dějin přehlížely či vytěšňovaly německojazyčnou kulturu.

Jistá metodologická zdrženlivost autorů vede k spíše popisnému rázu textu s nesmělou interpretační rovinou. Žigon a Motnik sice hned v úvodních pasážích (jakoby „povinně“) odkazují k několika teoretickým konceptům, jedním dechem je ovšem odmítají: „As a theoretical foundation, several socio-cultural concepts proposed in recent decades could be applied, including Pierre Bourdieu’s ideas of cultural and social capital, Benedict Anderson’s notion of the audience as an imagined community, Jürgen Habermas’s theory of the public

sphere, or Sven Oliver Müller’s investigations into the audience as an actor in the communication space, among others. However, such models have been deliberately excluded; first, because the selection of a particular theory cannot only broaden but also constrain the perspective; second, because the period under consideration is too short; and finally, because the limited availability of sources scarcely allows for a comprehensive argument based on any of these theories“¹ (67). Lze je tedy použít, nebo byly záměrně vyloučeny? Proč jsou tato jména vtahována do hry, aby z ní byla vzápětí, hned následující větou vyloučena? Samotný obsah studie je cenným, nicméně spíše pozitivisticky založeným historiografickým pojednáním vybraného desetiletí slovinského divadla. Popsané jevy, tituly a jména vykazují řadu podobností, dotyků a souvislostí s divadelním děním na jiných scénách habsburské monarchie, které ovšem nejsou ve studii náležitě reflektovány. Text tak spíše podněcuje nové otázky, než aby nabízel skutečně komparativně uchopený výklad vybraného desetiletí slovinského divadla v sociálním a kulturním kontextu monarchie.

Studie Andrey Horz „Proclamation of a Collective Viennese Identity – Aspects of the Wiener Theaterzeitung’s Reports on Giacomo Meyerbeer’s *Robert le Diable* in the 1830s“ (83–97) sleduje způsob, jakým divadelní časopis *Wiener Theaterzeitung*

1 „Jako teoretický základ lze použít několik sociokulturních konceptů navržených v posledních desetiletích, včetně myšlenek Pierra Bourdieua o kulturním a sociálním kapitálu, pojmu publika jako imaginárního společenství podle Benedicta Andersona, teorie Jürgena Habermase o veřejné sféře, nebo výzkum Svena Olivera Müllera zaměřený na publikum jako aktéra v komunikačním prostoru. Tyto modely však byly záměrně vyloučeny; zaprvé proto, že výběr konkrétní teorie může perspektivu nejen rozšířit, ale také omezit; zadruhé proto, že zkoumané období je příliš krátké; a konečně proto, že omezená dostupnost zdrojů sotva umožňuje vytvořit ucelenou argumentaci založenou na některé z těchto teorií.“ (překlad PJ)

spoluutvářel představu kolektivní vídeňské identity. Autorka analyzuje články, kritiky a zprávy o uvádění Meyerbeerovy opery *Robert d'ábel* v Paříži, Londýně, Berlíně či ve Frankfurtu a ukazuje, jak tisk konstruoval obraz specifického „vídeňského vkusu“. Všímá si při tom mediálního diskurzu o „národním charakteru“ hudby a opery – v Meyerbeerově díle byla žurnalisty identifikována kombinace německých a francouzských hudebních prvků. Horz stopuje druhý život opery; ukazuje, jak se popularita díla obtiskla v dalších formách umělecké produkce, například v taneční hudbě Johanna Strausse nebo v parodiích Johanna Nestroye.

Autorka cituje a detailně komentuje jednotlivé články, čímž dosahuje konkrétního, plastického obrazu. Určitým limitem je tu úzké pramenné zaměření. Analýza se opírá téměř výhradně o jeden časopis; srovnání s dalšími vídeňskými periodiky nebo s ohlasy z jiných měst by přitom mohlo ukázat, nakolik byl *Wiener Theaterzeitung* určující pro širší veřejné mínění, v čem byl specifický a v čem naopak dobově příznačný. Studie nicméně ilustrativně dokládá, jak se operní kritika a divadelní publicistika podílely na formování městských identit a na vytváření představ o „národním“ či „lokálním“ vkusu.

Případová studie Petry Babić „Politicization of Theatre Audiences Through Historical Opera and the Use of National Myths: A Case-study of *Nikola Šubić Zrinjski*“ (98–116) ukazuje, jak může umělecké dílo mobilizovat národní vědomí a jak se jeho odkaz proměňuje v čase. Autorka sleduje formování narativu o bitvě u Szigetváru a heroizaci Nikoly Zrinského v historiografii, literatuře a následně v opěře Ivana Zajce *Nikola Šubić Zrinjski* (1876). Dílo zkomponované na námět národního mýtu postupně získalo status symbolu chorvatské identity a v různých politických obdobích bylo odlišně interpretováno. V 19. století Zajcova opera podporovala národní uvědomění v rámci habsburské monarchie

a její politický význam se projevil ještě výrazněji ve 20. století v socialistické Jugoslávii, kde se její recepce proměnila v prostředek nepřímého vyjadřování patriotismu. Autorka se metodologicky obrací k výzkumu publika a ukazuje jeho aktivní roli: návštěva představení, potlesk či emocionální reakce byly kolektivním, implicitním politickým gestem, které režim sice sledoval, ale nedokázal plně kontrolovat. Atmosféru představení i zásahy státních orgánů Babić dokládá rozhovory s pamětníky. Závěrečná studie čísla tak demonstrovuje, jak mohou kulturní díla ve změněných historických podmínkách stále nést politický význam, někdy i nezávisle na původním záměru autora a navzdory státní kontrole.

Závěrem

Tematické číslo časopisu *Forum Historiae* přistupuje k divadlu v dlouhém 19. století ne pouze jako k estetické instituci, ale představuje je jako dynamický fenomén, v němž se protínaly ekonomické zájmy, mocenské strategie i procesy utváření kolektivních identit. Síla svazku spočívá v jeho vnitřní soudržnosti: jednotlivé studie se vzájemně doplňují a konkretizují titulní tezi o divadle jako nástroji společenské změny – ať už skrze mecenášství, disciplinaci populární kultury, institucionální praxi nebo recepci a politizaci publika. Transnacionální perspektiva účinně narušuje starší, národně koncipované výklady a odhaluje divadelní kulturu coby prostor intenzivní mobility, výměny a sdílených struktur v rámci habsburské monarchie.

Tam, kde autoři rezignují na hlubší interpretační ambice nebo důslednější komparaci, zůstává analytický potenciál tématu ne zcela využit a texty se přibližují k popisné, faktograficky orientované historiografii. Někde užší pramenná základna omezuje možnost zobecnění závěrů. Přesto celek představuje metodologicky ukotvený a interpretačně bohatý příspěvek k současnému bádání, který zároveň otevírá nové

otázky a směry dalšího výzkumu divadla jako aktéra společenských dějin.

Nabízí se přitom ještě jedna – obecnější – reflexe: jak dlouho již humanitní vědy setrvávají v horizontu vymezeném „cultural turn“ a nakolik se tento rámec stal spíše samozřejmým východiskem než předmětem kritického tázání. Důraz na praktiky, diskurzy, sítě a strategie, který je v recenzovaném čísle produktivně uplatněn, přesouvá pozornost od estetických a normativních kategorií – ideálů krásy, umělecké autonomie či hodnotového soudu – k analyzovatelným mechanismům fungování kultury v jejím sociálním ukotvení. Tento posun je nepochybně heuristicky plodný, ale také příznačně pragmatický: kultura se v něm nejeví jako sféra výjimečnosti, nýbrž jako pole jednání, zájmů a vyjednávání. Možná se však právě v této samozřejmosti skrývá otázka, zda je dnešní historiografie ještě vůbec otevřená ideálním či estetickým dimenzím, anebo zda se „kulturní obrat“ stal natolik dominantním, že jiné perspektivy již připouští jen obtížně.

S obsahem souvisí i forma, jíž jsou výsledky vědeckého bádání zveřejňovány. I zde dochází k jistému obratu; již pár let sledujeme tendence, které bychom mohli nazvat „turn to earn“. V pragmatismu, s nímž se ztrácí ze zřetele ideály a díla, přestává být myslitelná jakákoli jiná moc, než logika účetní a provozní. Není moderní, ba skoro již není přípustné psát o nezištných ideálech či specifické moci umění povznášet člověka nad všednodenní malost. Zároveň lze i v pojednáváním čísle vidět, že v období označovaném výmluvným pojmem osvícenství bylo i *pragma* vysoce kulturní: politika, úřední i státní moc zcela samozřejmě vnímaly umění jako silný zdroj kapitálu a jako k takovému k tomuto sektoru přistupovaly. Dnes *pragma* zůstalo, ale neosvícené. A tak musí kultura, umění a humanitní

vědy stále znovu ponížujícím způsobem obhajovat svou existenci a dokazovat svou společensko-ekonomickou relevanci.

Historický ústav Slovenské akademie věd vydává časopis *Forum Historiae* od roku 2007 výhradně v digitálním formátu. Online model, odpovídající současným trendům akademického publikování – důrazu na open access, digitalizaci a indexaci v mezinárodních databázích – současně reflektuje rostoucí tlak na ekonomickou efektivitu a „měřitelnost“ vědeckých výstupů. Nespornou předností je posílení komparativní perspektivy a mezinárodní výměny poznatků. Ví se však také, že samotné médium ovlivňuje recepci odborného textu. Řada empirických studií a metaanalýz z posledních let ukazuje, že čtení z obrazovky se od čtení tištěného textu liší: bývá spojeno s fragmentárnějším vnímáním, nižší mírou hlubokého porozumění a horší metakognitivní kontrolou čtenářského výkonu. Digitální prostředí podporuje spíše skimming a selektivní čtenářské strategie. Formát tak může nepřímo oslabovat recepci textů založených na detailní argumentaci, jemné textologické analýze či práci s historickým detailem. Často také z pragmatických či licenčních důvodů mizí obrazový doprovod, který byl v tištěných publikacích přirozenou součástí výkladu (jeden obrázek přitom může vypovědět víc než celé odstavce textu). Technologický rozvoj nás bezesporu posouvá i v oblasti humanitních věd; otázkou zůstává, zda přitom neztrácíme citlivost a smysl/y pro skutečně hluboké poznání.

Mgr. Petra Ježková, Ph.D.
Národní institut pro kulturu
Divadelní ústav
Kabinet pro studium českého divadla
petra.jezkova@nipk.cz
 <https://orcid.org/0009-0005-5722-2768>



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.