

Rozhovor

s divadelním historikem a pedagogem
prof. Františkem Černým († 12. června 2010)

Prameny jsou živá historie...

Jan Hytnar, Honza Petružela, Barbara Topolová¹

Prof. František Černý, DrSc. (1926–2010) stál u poválečného zrodu české teatrologie, Kabinetu pro studium českého divadla, byl hlavním redaktorem čtyřsvazkových Dějin českého divadla, autorem řady monografií, studií i vzpomínkových knih a též pedagogem několika generací českých teatrologů. Tento rozhovor pro Divadelní revue vznikl na podzim roku 2009...

Pane profesore, vy jste byl svědkem vzniku české teatrologie...

Divadlo sehrálo v našich národních dějinách posledních dvou století velmi významnou roli – proto se přirozeně časem objevily snahy je studovat. Soustavnější zájem o studium minulosti českého divadla je možno sledovat od poloviny 19. století. Divadlem se, jistě také díky jeho významu a roli, kterou hrálo v národním životě, zabývalo mnoho osobností: Karel Sabina, estetik Durdík, Jakub Arbes, Miroslav Tyrš, F. A. Šubert, Oskar Teuber, který vytvořil mimořádně významné dílo, Václav Tille, Fischer, Bartoš, měl bych jmenovat i Zdeňka Nejedlého... V předvečer války, kolem roku 1939, plánoval profesor Mukařovský konstituovat na filozofické fakultě obor divadelní vědy, ale válka všechno samozřejmě zhatila. Teatrologická studia se na fakultě rozvinula až po ní. Mukařovský tehdy měl při estetice specializovaný divadelní seminář, z něhož po několika letech vznikla katedra divadelní vědy. Prosadila se tak evidentní snaha vytvořit teatrologii jako samostatnou vědeckou disciplínu – mající svůj specifický předmět, svoje vlastní, jedinečné metody – a postavit ji na roveň jiným univerzitním disciplínám. To nebylo nějaké opovržení prací, která tu už byla vykonána a která byla velice záslužná – připomenul bych hlavně Jana Vondráčka, ale potřeba posunout teatrologická studia na vyšší rovinu.

Kdo na začínající katedře přednášel?

Mukařovský si zval k přednáškám lidi, jejichž práce znal a jichž si cenil. Při budování nové katedry myslím sázel na Františka Götze, kterého si velice vážil pro jeho obrovské znalosti dramatické literatury. Někaké přednášky svěřil i Kouřilovi, jehož znal z období strukturalismu. Dalším přednášejícím byl například Josef Träger. Dvakrát, třikrát se objevil i Honzl, byl ovšem už nemocen a nemohl pokračovat. A začínal tam, vzpomínám, i Jan Kopecký.

1 Rozhovory s prof. Františkem Černým vedli Jan Hytnar (listopad 2009) a Honza Petružela (listopad 2009). Výslednou podobu sestavila Barbara Topolová. Vzhledem ke zdravotnímu stavu a následnému úmrtí Františka Černého nebyl rozhovor autorizován. Nahrávka je uložena v archivu Divadelní revue.

Na koho vzpomínáte nejčastěji?

Nejvíce mne ovlivnil asi profesor Mukařovský. Jednak tím, že v jím iniciovaném kroužku pro výzkum Prozatímního divadla jsem se naučil soustředit se na prameny, jednak celkově, svou osobností. Byl velice noblesní, takový typický prvorepublikový levicově smýšlející intelektuál. Nikdy se necitoval, nikdy nedoporučoval k četbě svá vlastní díla. Když přednášel, tak nahlas uvažoval, nečetl nic, i když myslím, že něco napsané mít musel. Sledovat tyto úvahy bylo obzvláště cenné. Naučil nás uvažovat o díle jako o struktuře – nikdy, tedy alespoň v estetice, zcela neopustil své strukturalistické přesvědčení, jakkoliv se blížil marxismu. A také, i když po únoru 1948 byl velmi politicky aktivní, na přednáškách o politice nemluvil, neagitoval. Bohužel během jeho rektorování proběhly na fakultě velmi tvrdé politické čistky mezi studenty. Jejich rozsah jsem v plné šíři poznal až v roce 1990, kdy jsem si jako děkan filozofické fakulty za jeden z předních úkolů stanovil tyto lidi rehabilitovat, i když jsem samozřejmě věděl, že plně se křivda napravit to nedá, uběhlo čtyřicet let.²

Kdo všechno se spolu s vámi vrhl do studia nového oboru?

V těsně poválečných letech se na fakultě sešlo veliké množství posluchačů, starších i mladších, protože za války univerzita nefungovala. Mezi nimi bylo asi třicet lidí, kteří měli zájem právě o divadlo: Vladimír Procházka, Miroslav Kačer například. Já jsem byl mezi nimi. Navštěvovali jsme onen divadelní seminář a psali divadelní seminárky a posléze i disertace. Já jsem třeba dělal dějiny české divadelní kritiky za národního obrození, Procházka počátky herectví v obrozenecké Praze... My byli skutečně divadla plní a opravdu jsme je milovali. V době našeho dětství a mládí, zejména za války, pro nás opravdu mnoho znamenalo. Měli jsme tehdy takovou představu, kterou jsme nikde nemanifestovali, ale která v nás byla, že totiž studiem divadla děláme něco, co nás těší, zajímá a uspokojuje, ale že to současně může pomoci i českému divadlu. Přáli jsme si pro divadlo, které nám tolik dalo, něco opravdu udělat, nějak mu prospět. Nemysleli jsme jen na to, že je dobré mít vysokou školu a znát dějiny. Věřili jsme, že takovou znalostí můžeme divadlu pomoci. Možná to bylo naivní, ale my to tak cítili.

Pravděpodobně šlo o životný ideál – všichni, koho jste jmenoval, začali hned po studiu skutečně pro divadlo pracovat.

Já pocházím z Jaroměře a do Prahy jsem šel studovat proto, abych mohl pracovat v nějakém oblastním divadle, třeba v Náchodě nebo Olomouci, jako dramaturg. To byla moje původní představa a cíl. Ale dopadlo to jinak. V roce 1956 byl při Ústavu pro českou literaturu založen Kabinet pro studium českého divadla, který měl zpočátku dva pracovníky, Lyu Říhovou a Vladimíra Procházku, a já jsem byl pověřen, abych jej vedl. Já jsem se panu profesorovi Mukařovskému tehdy bránil, myslel jsem, že jsem příliš mladý a že je ještě brzo, ale nepomohlo to. Kabinet byl první specializované domácí akademické teatrologické pracoviště – a já s Kopeckým, resp. Kopecký se mnou, jsme hlásali tzv. teorii tří center, jak jsme tomu říkali, totiž že je třeba jednak vybudovat kontinuální specializovanou výuku teatrologie jako univerzitního oboru, jednak zřídit odborné pracoviště, kde by se mohla rozvíjet, a za třetí dát do pořádku fondy – pomýšleli jsme i na vybudování divadelního muzea.

2 Více viz ČERNÝ, František. *Normalizace na pražské Filozofické fakultě (1968–1989): Vzpomínky*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2009. 239 s. Nebo též Paměti se nepíší proto, aby se nic neřeklo: Rozhovor s Františkem Černým o otevřené fakultě, životě v šedé zóně, knižních policajtech, memoaristech a nehotové práci. *Souvislosti* 20, 2009, č. 4, s. 78–90.

Skutečný pohyb do toho ovšem dal Kopecký. Já jsem byl mladší, Kopecký byl devatenáctý ročník a já šestadvacátý. Když jsem přijel do Prahy studovat, on už něco znamenal. Já byl student, venkovan, zpočátku jsem se těžko seznamoval s lidmi, i v semináři jsem se držel hodně v pozadí. Ale s Kopeckým jsem se dlouho snažil sejít.

A druhá věc je, že tehdejší doba divadlu vlastně přála, dokonce snad až přespříliš, samozřejmě ovšem svým způsobem. Partaj je vnímala jako nástroj propagandy – televize tehdy ještě nebyla, snad i proto se překotně zakládalo mnoho nových divadel, vznikla DAMU a třeba i divadelní redakce Orbisu, a nikdo nebránil ani vzniku vědního oboru, který by se divadlem zabíral.

Zmíněný Kabinet pro studium českého divadla začal hned po svém založení pracovat na rozsáhlém projektu *Dějiny českého divadla*. Můžete nám říci něco k jeho genezi?

Jak jsem už zmínil, zpočátku měl Kabinet dva pracovníky. Ale postupně jsme se hezky rozrostli. Já tam zásadně přijímal lidi s velkým uvážením a získal jsem tak postupně – to je mimochodem zázračné slovo, některé věci lze totiž realizovat rychle a najednou jen k jejich škodě – Adolfa Scherla, Ljubu Klosovou, Milana Obsta, Evžena Turnovského... Kládl jsem důraz na týmovou práci. Při vši úctě k individuálnímu výzkumu jsem byl přesvědčen, že určité věci, jako třeba právě zmíněné *Dějiny českého divadla*, je nutné dělat týmově, pokud se mají dělat dobře. Původní představa byla, že uděláme stručné a přehledné dvousvazkové dějiny českého divadla a potom budeme pracovat na slovníku a třeba vydávat časopis. Záhy se ovšem ukázalo, že tato představa dějin je nereálná: jakmile jsme do materiálu takřikajíc rýpli, ukázalo se, že je třeba prameny vyhledávat, studovat a hodnotit, tedy že jde o základní výzkum, který musí trvat léta, aby k něčemu skutečně byl. A to se nakonec k prospěchu věci podařilo prosadit.

Pracovali jsme s prameny, z nichž některé jsme vyhodnocovali vůbec poprvé. Hledali jsme souvislosti a vlivy. Když projekt vrcholil, měli jsme na pracovních schůzích například pravidelnou položku, které jsme říkali burza vědomostí. Každý při ní referoval o všem, nač při výzkumu narazil, co našel. To, co s jeho tématem třeba nesouviselo, se totiž mohlo hodit někomu jinému, mohlo to něco osvětlit.

Čtyři svazky *Dějiny* vznikaly mnoho let, celkem na nich pracoval tým přibližně čtyřiceti lidí a pracovníci Kabinetu to přijali jako svůj stěžejní úkol. Pokud jde o mne, já tím skutečně doslova žil. Když jsme například připravovali obrazovou přílohu prvního dílu, umínil jsem si, že musím nalézt vyobrazení mastičkáře. Vždycky jsem rád cestoval po českých zemích, a pokud to šlo i do zahraničí, a všude, kam jsem přišel, v každém kostele, na každém hradě jsem ho hledal, až jsem ho nakonec na jihu Francie našel!

Dějiny českého divadla bych charakterizoval jako v podstatě generační dílo, které úplně poprvé zjistilo, co všechno tak asi tady máme, protože jsme si všímali divadla ve všech jeho podobách a projevech, profesionálů, ochotníků, kritiků, budov a taky jsme to uvedli do nějakých vztahů. Vytvořili jsme jakousi základní mapu českého divadelního vývoje, kterou další generace budou, doufejme, zdokonalovat a překonávat.

Víte vy sám dnes o něčem, co v *Dějínách českého divadla* chybí či co by bylo záhodno revidovat?

Myslím, že ta celková mapa je zkreslená zejména na dvou místech. Na rozhraní 18. a 19. století jsme nezachytili anonymní dramatikou sousedského podkrkonošského

divadla, o níž vydali později cenné práce Vojtěch Ron a Ludmila Sochorová. Někaké zmínky tam o tom máme na konci baroka, ale nepřiložili jsme tomu dostatečnou váhu, přitom to byla jedna významná a mimořádně životaschopná větev kulturního vývoje. Dále jsme pochybili v pohledu na ostravské divadlo, které se blížilo stále profesionální scéně.

Dnes lze ovšem zaznamenat třeba poměrně odlišné pohledy například na národní obrození.

Národní obrození považuji za dobu, v níž se formoval model českého divadla a toto pojetí jsem prosadil i v *Dějínách*. Ale každá generace se dívá na to, co bylo, poněkud jinak, z jiné perspektivy. To je samozřejmé, přirozené a snad i žádoucí – může tak zahlédnout něco, co ta předchozí neviděla a snad ani vidět nemohla. Něco jiného však je, když se ignorují nepopiratelné historické skutečnosti – to se pak říkají i píšou úplně s odpuštěním zhovadilosti, s nimiž je nutné polemizovat. Pokud je někdo přesvědčen, že Jungmann byl vlastně zločinec, protože nedopustil, abychom se poněmčili, tak nezbyvá než ho vykázat do patřičných mezí. Takový člověk si totiž neuvědomuje, že v první polovině 19. století dospělo české etnikum, které za sebou mělo tisíciletou existenci, do stadia národního sebeuvědomění, jímž procházelo tak či onak mnoho evropských národů, neví, že šlo o zlomový historický proces. Obávám se, že jsou lidé, kteří aniž by to říkali nahlas, by vůbec nebyli proti tomu, abychom se jako etnikum časem rozpustili, ztratili.

Ale to nejde.

To nejde. Já si Evropu představuji jako veliký rozkvetlý záhon a v každé jeho části jsou jiné kytky. A ono se to vzájemně podporuje, někdy ovšem taky i nesnese, to nelze nevidět, ale řešením určitě není osadit ten záhon nějakým jednotným hybridem. Podobné představy má na svědomí ústup, ne-li úpadek národního citění a historického vědomí.

V našem oboru mne trápí, že skoro žádný z mladých doktorandů se nevěnuje soustavně českému divadlu. Možná si myslí, že už bylo probádáno nebo – to je také možné – že to nestojí za tu námahu. Snad časem pochopí, že podobný výzkum má, přinejmenším pro nás Čechy, smysl.

Co myslíte, že dnes divadelní historiografie opomínají?

Já jsem se přibližně v šedesáti rozhodl, že napíšu paměti. Zdálo se mi, že už není tak důležité, co vybádám, neboť to může udělat třeba někdo jiný, ale to, co jsem zažil, to za mne nikdo napsat nemůže. Jednou z hlavních povinností teatrologa, která je dnes v pozadí, je podněcování vzniku pramenů. Nemyslím tím, že je jen sbírá a shromažďuje, to je samozřejmé, že pokud něco najde, že to nezahodí. Myslím tím například nabádat herce, aby napsali své paměti, pracovat s nimi na tom. Jediné prameny jsou živá historie!

Kromě svých historických bádání jste byl také, přinejmenším jako divák a příležitostný kritik, svědkem patrně nejslavnější éry českého divadla.

Do divadla jsem chodil hrozně rád. Za nejšťastnější léta českého divadla považuji poslední třetinu padesátých let a první polovinu šedesátých let. Na sklonku padesátých let se totiž urodilo všechno to, co jsme pak měli tak strašně rádi, co rozkvetlo a naplnilo šedesátá léta: malé scénky, Radok, Krejča, Grossman... Tam vrcholila tvorba generace, která dospívala za okupace. Náhle o něco opravdu šlo, každý byl jiný, každý tihl k jistému druhu perfektnosti a projevoval tvůrčí smělost.

Začínaly se znovu hrát – a také u nás vznikat – opravdu velké texty, navíc byli ještě k vidění opravdu velcí herci. Byly to mimořádně šťastné roky! Kolikrát jsme s mojí ženou Majkou nevěděli, kam jít dřív. Pro mne to vrcholilo inscenacemi jako *Komik* či *Racek*. To byly vsuktu nezapomenutelné a intenzivní divácké zážitky, bylo to nečekané, úplně nové. Později, ve druhé polovině šedesátých let, to už všichni spíše opakovali a zdokonalovali objevené, navíc už byl člověk rozptýlen, i když v dobrém, událostmi politickými.

Z režisérů mně byl nejbližší Krejča, mimo jiné také proto, že nezanedbával nové české drama. Oproti tomu třeba Radok neinscenoval nikdy žádnou českou klasiku ani novou českou hru. Ale to nevádí, zanechal jiné věci.

Na přelomu padesátých a šedesátých let jsem také vnímal několik oslnivých hereckých zjevů, jejichž umění bylo vzrušující a nezapomenutelné. Nesporně to byl Karel Höger, Dana Medřická, ze starší generace Jaroslav Pešek v titulní roli *Komika*, Olga Scheinpflugová, z mladších pak Marie Tomášová v Krejčových inscenacích...

Myslím, že kromě mnoha jiných věcí měla na tom rozkvětu zásadní podíl také souborovost, která se v době, o níž mluvíme, ještě cítila. Být členem stálého souboru, soustředit se na práci v něm a v jeho rámci se i nějak vyvíjet, spolupracovat s režiséry, kteří jsou také členy souboru, to představuje ideál české herecké profese už od Prozatímního divadla a umožňuje určitý, myslím pro divadlo velmi šťastný a plodný způsob práce. Soubor je zkrátka celistvý organismus. A tento model dnes mizí. Režiséři hostují tu zde, tu onde, podobně i herci. Takovou cestou je pochopitelně možné udělat dobré inscenace či připravit pozoruhodné výkony, ale jedině práce v souboru umožňuje divadlu skutečně kontinuálně objevovat, tvořit a růst. Poslední, kdo to z českých režisérů opravdu věděl a programově a soustředěně budoval ansámbl, byl Krejča.

Na souborovost ovšem sázeli i někteří režiséři tzv. druhé divadelní reformy.

To máte pravdu. Kdysi jsme se studenty při zájezdu do Polska navštívili Grotowského zkoušky. Právě ty zkoušky byly pro mne silnějším zážitkem než potom představení: byly daleko delší a herci tam pod vedením Grotowského ze sebe vydávali maximum, absolutně se tomu podali, mělo to obrovskou vnitřní dynamiku. Bylo to vzrušující a deprimující divadlo, jedna z jeho velkých poloh. Ale už to nebylo univerzální – každý by to nesnesl. Ale je štěstí, že divadlo má mnoho podob.

Zmínil jste české drama. Jak vidíte českou dramatickou tradici?

Jakkoliv mám některé naše dramatiky velice rád, tak je třeba říci, že česká kultura nedala světu žádné dramatické dílo, které by se stalo samozřejmou součástí velkého tradičního repertoáru, žádného Shakespeara nebo Ibsena. Dodali jsme Švejka, který se jako typ v četných drammatizacích vrací na nejrůznější světová jeviště, což je zvláštní, protože ve 20. století divadlo velké nadčasové typy nevytvářelo.

Celý život jste se věnoval dějinám divadla. Necítil jste někdy pochybnost nad touto svou volbou?

Já jsem tak někdy v polovině šedesátých let upadl do určité krize. Říkal jsem si: člověče, je to vlastně správné co sis zvolil? Je vůbec divadlo, tedy jeho historie, poznatelná? Vždyť my pracujeme jenom se stopami divadla! Naše poznání nikdy nemůže být dovršeno, my nikdy nevidíme ani to vlastní dílo... Z legrace jsem říkal, no jednou až bude využit spiritismus pro vědu, nechám si ukázat Vojana ve Faustovi a uvidíme... A také jsem pochopitelně moc dumal, jestli studium divadla vlastně někomu prospívá. Vědomí toho, že to prospívá mně, že já sám pociťuji radost

z poznávání toho, o čem víme málo nebo skoro nic, to mne neopustilo. Ale ptal jsem se, zda to prospívá také někomu dalšímu, třeba hercům. Opravdu jsem se tím trápil. Nakonec jsem dospěl k tomu, že studium divadla může být velmi přínosné pro poznání duchovní atmosféry společnosti v různých dobách. Přinášíme jiný pohled na věci, pohled teatrologický, a rozšiřujeme tak možnost poznání. Bez nás by tato stránka historie zmapována nebyla, nebo by byla zmapována jinak. Naše poznání není úplné, někdy je třeba chybné, jindy zase inspirativní, někdy je zajímavé pro více lidí, jindy třeba pro pouhý zlomek... Ale podstatná je ta možnost.