

(až v letech 1911–1913, r. 1909 v ND vystupoval pohostinsky). Leopold Feichtinger je zřejmě Johann Nepomuk F. (1812–1872), člen společnosti ředitele Leopolda Hocha, s nímž přicestoval z Badenu do Olomouce, tudíž nebyl „zdejší komik“ (s. 45). V názvech divadel (s. 45: Josefské divadlo – spr. Divadlo v Josefově / Theater in der Josefstadt; s. 99: Divadlo na Královských Vinohradech – spr. Městské divadlo na Královských Vinohradech) a lokalit (s. 67: V Černovíře – spr. Černovíru, neboť nominativ je Černovír, nikoli Černovíra). Originální název Anzengruberovy hry *Sedlák křivopřísežník* je *Meinendbauer*, ne *Meineidbauer*. U data 1. 9. 1931 chybě 1914 místo 1941, na s. 152 zůstala nevykorigována gramatická hrubka (členky zahynuli).

Uživatel důvěrně neznalý olomoucké topografie by uvítal sdělení, co je Envelopa, neboť to netuší, tápe a kýženou informaci zjistí díky internetu. Citelněji než chybějící informaci o Envelopě postrádá však divadelní historik v knize alespoň rámcový přehled o stavu pramenné základny k výzkumu olomouckého divadelnictví (cedule, rukopisy, zprávy a kritiky v dobovém tisku atd. atd.) a o jejím využití při zpracování *Kalendária*.

Petr Christov

Mluvit, jednat, komentovat a psát (současně o současnosti)

(Daniela Jobertová. *Když mluvit znamená jednat: Francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009. 195 s.)

Ještě před pár lety se v tuzemsku ozývaly (a poznamenejme, že oprávněně) hlasy, které konstatovaly, že na rozdíl od některých jiných národních divadelních kultur (zejména té německé a anglosaské), je soudobá francouzská divadelní produkce v českém prostředí přece jen poněkud méně známá a viditelná. Zcela bez informací však čtenářská veřejnost nebyla. Jednou z pravidelných komentátorek aktuálního francouzského dění v oblasti divadla a dramatické tvorby byla Daniela Jobertová, která svou aktivitou následně inspirovala další frankofily – překladatele, teatrology i divadelníky.

Záznamy z jejich studijních a pracovních cest do Francie (především do Paříže) se k zájemcům dostávaly průběžně formou článků a kratších studií otiskovaných od druhé poloviny devadesátých let zejména v časopise Svět a divadlo. Touto cestou se česká (divadelní) veřejnost dozvíдалa o aktuálních francouzských inscenačních trendech, o konkrétních podobách fenoménu tzv. nového cirkusu, o mladších dramaticích či o nových metodách francouzské teatrologie. Český čtenář tak mohl být soustavně v obraze, dozvídat se, co dělají a kam ve své tvorbě dospěli Peter Brook či Ariane Mnouchkinová, poznávat, jak Francouzská komedie hrdě inscenuje národní klasiku a jak vstřebává současné autory, pochopit, jak výrazně a v čem se tvorba francouzského cirkusové nové vlny liší od tuzemské cirkusové produkce Berouskova a čím naopak inspirovala bratry Formany, nebo se poučit o tom, jak francouzská divadelní teorie pojímá analýzu textu či jaký novátorský přístup se skrývá pod exotickým pojmem etnoscéologie.

O významu a pozitivním dopadu autorčina zasvěceného komentování (tehdy) čerstvého, aktuálního dění není pochyb. Jobertové studie jsou inspirativní, přehledné, dobře se čtou a snaží se českému čtenáři poskytnout prostor k základnímu seznámení s francouzskými divadelními realitami, zároveň jdou pod povrch obecností a nabízejí hlubší, analytické vhledy. V nejlepším slova smyslu je tedy možné hovořit o „populárně-vědeckých“ textech, které mají šanci zajmout širší čtenářstvo. Rovněž je třeba připomenout, že byly a jsou průběžně citovány v odborných publikacích a studiích z oblasti francouzského divadla a dramatu a přínosem jsou i obsažené seznamy vybrané zahraniční odborné literatury, jež sloužily zájemcům jako precizní vodítko při studiu probírané problematiky.

Když tedy na sklonku roku 2009 vydalo nakladatelství pražské AMU knihu s názvem *Když mluvit znamená jednat* (s výmluvným podtitulem *Francouzská dramatická a divadelní tvorba konce 20. století*), v níž se objevují „sebrané studie“ Daniely Jobertové, mohlo by se zdát, že český čtenář dostane do rukou výtečnou publikaci, v níž bude vše, co se kdy chtěl dozvědět o současném francouzském divadle, ale neměl koho se zeptat. Skutečnost je však o poznání méně jednoznačná.

Základ téměř dvoustředstránkové knihy tvoří necelé dvě desítky studií, které vyšly v rozmezí let 1997–2007 v časopise Svět a divadlo, přičemž většina z nich se objevila v prvních třech ročnících zmiňovaného desetiletí. Celek dále doplňují dvě rozsáhlejší studie otištěné v časopise DISK (2003, 2004) a krátké, nově vzniklé texty, které však zpravidla slouží pouze jako spojovací můstky mezi jednotlivými studii/kapitolami či jako úvodní komentář a informativní doplnění.

Knihy je rozčleněna do šesti rámcových kapitol, které v hrubých obrysech zastřešují témata jednotlivých textů. Studie nejsou řazeny chronologicky, jejich rozložení je neseeno příbuzností obsahovou, ačkoli někde jde o spřízněnost poměrně rozvolněnou. Pokud například kapitola *Peripetie velké režisérské trojice* (s. 106–133) velmi konzistentně obsahuje tři studie o P. Chéreauovi, P. Brookovi a A. Mnouchkinové, pak se spojení textu *Divadlo pro mládež*, s precizní studií *Fenomén nového cirkusu* (s. 140–153) pod hlavičku kapitoly *Divadelní přesahy* může zdát poněkud vágní, a možná až zbytečně úhybné. Tyto formální diskrepance však jsou zcela poplatné ústřednímu záměru, s nímž je kniha koncipována – tedy jako souhrn autorčiných textů s ústředním tématem, které vyšly zhruba v posledním desetiletí.

Jak již bylo naznačeno, jsou Jobertové studie po stránce obsahové velmi podstatnými příspěvky tuzemského psaní a přemýšlení o současném evropském divadle a dramatu. Či možná přesněji řečeno byly v době svého vzniku, tak jak byly napsány. Ne že by po deseti letech ztratily na své inspirativnosti. Ba naopak, s odstupem času získávají dobové postřehy o aktuálním dění nové významy už jenom tím, že je nazíráme z pozice čtenářů, kteří zaznamenali a sledují další vývoj od doby, o níž se v textech hovoří. Jsou-li totiž autorčiny texty jedinečné jako časopisecké studie – a dodejme, že v tuzemsku skutečně nemáme jiného autora, který by francouzskou produkci konce 20. století sledoval tak zblízka, poučeně, nadšeně a zároveň s kritickým odstupem jako Jobertová –, při svém přenesení do knižní podoby by si místy zasloužily pečlivější ediční a redakční přístup.

Jednotlivé studie jsou zpravidla přetiskovány pouze s drobnými úpravami, jejich základ zůstává nezměněn. V mnoha ohledech

je tento přístup pochopitelný a není třeba jej jakkoli zpochybňovat. Po obsahové stránce texty přílišného doplnění nepotřebují. Nicméně vzhledem k tomu, že od jejich vzniku již uplynula jistá doba, během níž se francouzské divadlo a dramata o poznání proměnily, bylo by nanejvýš vhodné některé texty kriticky komentovat a revidovat.

Autorka se přirozeně o částečný komentář a uvádění do kontextu snaží. Příkladem může být nově připsaný text, který tvoří úvod třetí kapitoly s názvem *Současná francouzská dramatika: kontext, zdroje, autoři* (s. 78–84) a představuje v základních obrysech všechny podstatné atributy současného francouzského psaní pro divadlo. Rámcově naznačuje jeho rozmanité podoby, které jsou následně (s. 84–105) komentovány a ilustrovány konkrétními příklady. Dovolím si však na tomto místě přičinit poznámku k redakční práci, která v mnoha ohledech knize příliš neprospěla. V úvodu výše zmíněné kapitoly (s. 78) je v poznámce uvedeno, že „Původní studie vyšla pod názvem *Současná francouzská dramatika*. SaD, 2001, č. 1, s. 124–135.“ Čtenář však nemá šanci se dozvědět, že samotná původní studie ve skutečnosti začíná až na straně 84, a to kdesi uprostřed podkapitoly *Divadlo a společenská situace* (s. 79–86). Studie v původním znění pak dále pokračuje a je převzata pouze s drobnými úpravami, jež jsou především stylistické či formální povahy: např. z původního publicistického „divadlo na ‚pokladně‘ závislé“ na sofistikovanější „divadlo na příjmech ze vstupného závislé“ (s. 84), původní časopisecky přirozené „v posledním prezidentském období“ na knižně nezbytné „v posledních letech (zejména po nástupu Jacquesa Chiraca do funkce prezidenta)“ (s. 84) apod. Zpravidla jde tedy už jen o kosmetické úpravy, případně drobná faktografická upřesnění, kdy je užito nového pojmenování francouzské instituce zabývající se podporou francouzských umělců v zahraničí CultureFrance s dodatkem „donesávna AFAA“ (s. 85), čímž se však zřetelně projevuje časová nesrovnalost doby vzniku původního článku (a s ním spojeného autorčina pohledu a jí sledované skutečnosti) a času vydání knižního. Přes naznačené kvality jednotlivých studií by si některé z nich zasloužily komentáře či revize také po stránce obsahové – zejména konfrontaci s další vývojem, který by mnohá konstatování poplatná době

svého vzniku mohl uvést do velmi zajímavých vztahů a kontextů (viz například v kapitole o novém cirkusu).

Těmito několika málo sondami bych si dovolil poukázat na jistá nemalá úskalí, s nimiž se nutně musí utkávat editoři všech podobných knižních počinů. Rozhodne-li se editor vydat knižně soubor prací publikovaných časopisecky v době nedávno minulé (ba téměř současné), které jsou čtenářům snadno k dispozici, bývá nejčastěji veden záměrem usnadnit čtenáři přístup k textům roztroušeným v jednotlivých číslech různých časopisů a nabídnout adresátům souhrnný pohled na způsob autorova uvažování, psaní či sebrat sumu příspěvků na dané téma. Najdou se však také důvody čistě pragmatické.

Porozhlédneme-li se po divadelních publikacích poslední doby, pak se podobným způsobem rozhodl časopis Svět a divadlo sebrat články svého dlouholetého redaktora Milana Lukeše a vydat je knižně v knize *Divné divadlo našeho věku*⁹ – bezpochyby jako hold nedávno zesnulé legendě české teatrologie a divadelní kritiky. Redaktoři převzali texty takřka bez úprav a pietně nabídli čtenářům pohromadě to, co si zaslouží být zachováno. Stálo by však za úvahu, zda by tak výraznému edičnímu počínu neměla být věnována náležitá, pečlivější a delší kritická a ediční práce (včetně selekce a výběru pouze určitých textů). Tematicky svázaným souborem studií, které byly povětšinou také v nedávno době otištěny časopisecky (tentokráte v časopise DISK), je rovněž publikace Jana Hyvnara *O českém dramatickém herectví 20. století*.¹⁰ Tento ediční počin je – stejně jako časopis DISK – výsledkem soustavných grantových a projektových aktivit Výzkumného ústavu dramatické a scénické tvorby DAMU. Samotná Hyvnarova publikace je konzistentním příspěvkem k dějinám i teorii českého divadla, nicméně průběžné a předběžné publikování dílčích studií ve spřízněném časopise lze vnímat jako čistě podpůrný nástroj k navyšování bonity tzv. uznatelných vědeckých výsledků v rámci realizace grantových projektů. Vydávání souborů článků a jejich následná

- 9 LUKEŠ, Milan. *Divné divadlo našeho věku*. Praha: Svět a divadlo, 2008. 203 s. Viz též recenzi HOŘINEK, Zdeněk. Podivuhodná kniha o divném divadle. *Divadelní revue* 20, 2009, č. 2, s. 69–70.
- 10 HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: Kant, 2008. 319 s.

prezentace pod hlavičkou ucelené (a nově) autorské monografie je sice běžným, nicméně ne zcela potěšitelným přístupem k vědecké práci a navyšování citačního indexu autorů.

Jobertové kniha je v tomto ohledu mnohem umírněnější. Neskrývá, že je sborníkem článků, které rozhodně nevznikaly za účelem publikování v jednom svazku. Přesto – a nebo možná právě proto – by si publikace zasloužila přísnější dohled při skládání celku a jeho finalizaci. V úvodní kapitole autorka zmiňuje, že první verze studií vyšly v tuzemských periodikách „SaD, Disk a Divadelní noviny“ (s. 12). Který z textů vyšel ve zmiňovaných Divadelních novinách, se čtenář nedozví, stejně jako nikde nenajde přehlednou informaci, o které konkrétní články a studie jde. V poznámkách pod čarou u jednotlivých kapitol se odkazy na dané zdrojové články sice nacházejí, nicméně (viz výše) ne na správných místech a ne ve zcela zřetelné a dohledatelné podobě. Čtenář nerozpozná, co je původní text a co je nově dopsáno. A přitom v určitých fázích je poměrně žádoucí zorientovat se v časové perspektivě, z níž je ten či onen aspekt komentován – zda z doby tehdejší či ze současnosti. Absence přehledu zdrojových textů je sice zmírněna stručným soupisem výběrové (a v mnoha ohledech základní a stěžejní) tuzemské i frankofonní bibliografie k tématu, přesto takové informace patří k základním náležitostem podobných souborů a ediční práce vůbec.

Je zapotřebí jedním dechem dodat, že Jobertová je v tomto případě sama sobě editorkou, v čemž může spočívat poměrně značné riziko. Autor má obecně malý odstup od vlastních textů a dvojdomost editor/autor může vést k pouhému poskládání částí v celek, přičemž cíl a možnosti celku jsou odloženy stranou. Jobertové kniha není nesooudý celek – na to jsou její jednotlivé části přespříliš tematicky a dobově spjaty, přesto se domnívám, že pokud by jednotlivé studie byly doplněny z pozice aktuálního pozorovatele, mohla by se publikace stát reprezentativním obrazem francouzského divadla nedávno (současné?) doby.

Nahlíženo perspektivou „současného“, je desetiletka při pohledu na vývoj moderního umění doba takřka historicky dávná. S trochou nadsázky lze konstatovat, že současné není dnešní a dnes už není dnes, ale ani včera. Jobertové sebrané časopisecké zápisky

z pobývání ve francouzské divadelní krajině jsou dobrým čtením i v knižní podobě. Ačkoli už mnohdy pozbyly své aktuálnosti, skutečnosti se pozměnily, autoři vyvinuli a zestárli. Už v sobě nemají příchuť nového poznávání málo známé divadelní kultury, ale staly se, snad stále inspirativní, zprávou o nedávné minulosti, jež se nám stále vzdaluje.

Adolf Scherl

O barokním divadle v Brně

(Margita Havlíčková. *Profesionální divadlo v královském městě Brně 1668–1733*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 223 s.)

Brněnská teatroložka Margita Havlíčková uveřejnila v posledních letech řadu přínosných studií o brněnském divadle 17.–18. století. Nyní přikročila k první ucelené syntéze těchto svých objevů. Vznikla tak kniha, která všechny dosavadní práce o tomto předmětu překonává díky nebyvale důkladnému průzkumu brněnských archivů i autorčině schopnosti konfrontovat zjištěná fakta s tím, co je známo ze středoevropského kontextu. Havlíčková nestudovala totiž jen fakta již dříve citovaná, věnovaná speciálně divadelním produkcím, ale rozšířila své rešerše o další, divadelními historiky dosud nepovšimnuté fondy, které se ukázaly být prameny neobyčejně vydatnými.

Podarilo se jí tak posunout alespoň hypoteticky o rok zpět, do roku 1668, již sám začátek dějin profesionálních divadelních akcí v Brně, kterým bylo vystoupení vlámského provazochodce Carla Wollmeiera, který svá akrobatická vystoupení pravděpodobně prokládal loutkovým divadlem. To, že o rok později v Brně vystupovala jiná herecká společnost, bylo zatím známo jen z údaje dnes zatím neznámého časopisu *Patriotisches Tageblatt* 1801, jehož si povšiml Christian d'Elvert. Autorka objevila celou řadu archivních dokumentů, týkajících se tohoto zájezdu, a podala zároveň zdůvodněnou hypotézu o identitě této skupiny. Šlo patrně o část rozpadající se společnosti Inšpruckých komediantů. Společnost v Brně hrála i následujícího

roku. Dějiny brněnského divadelnictví do konce 17. století obohatila pak autorka svým výzkumem i o další fakta, mj. o doklady tamějšího účinkování eggenberských komediantů roku 1693.

Další úsek práce je věnován období 1703 až 1724, poznamenanému častými brněnskými pobyty významného principála a dramatika Heinricha Rademina. Škoda, že se autorka nepokusila přesněji dokumentovat a blíže charakterizovat vztah Rademina k Maximilianu Lichtenštejnovi a k Moravskému Krumlovu, který je – přesně vzato – dosud doložen jen hypotetickou úvahou. Rodinný archiv Lichtenštejnů z Moravského Krumlova je přece uložen v Moravském zemském archivu v Brně (fond G 409). I tak však dosavadní obraz Rademinových brněnských pobytů dokázala důkladně prověřit, upřesnit i obohatit a doplnit jej citací původních pramenů dokládajících brněnské působení Rademina i jeho konkurentů.

Velice bohatý archivní materiál přinesla pak k období první poloviny dvacátých let 18. století. Čtenář v knize najde množství cenných údajů o divadelnících, kteří figurovali i v divadelních dějinách Prahy a Kuksu, jako byli Joseph Anton Geißler, Franz Albert Defraigne, Marcus Waldmann nebo Christian Schulze. Stranou zůstala zatím osobnost principála Felixe Kurze, neboť mu autorka hodlá věnovat zvláštní monografickou studii – ta by mohla podstatně vyplnit jistou mezeru v souvislém výkladu o vývoji profesionální činohry v Brně.

Práce ústí do dvou posledních kapitol, v nichž je podána historie vzniku první brněnské městské divadelní budovy v lokalitě dnešní Reduty a počátku tamějšího provozování italské opery. Autorka přesvědčivě vyvrací řadu omylů v dosavadní literatuře, přesně datuje dobu vzniku a trvání Mingotioho dřevěného operního divadla v prostoru stavovské jízdárny a podrobně sleduje proces stavby městské divadelní budovy v komplexu taverny na Horním náměstí. Radil bych ovšem k větší opatrnosti při tvrzení o prioritě této stavby jako první městské scény severně od Alp. Počin brněnského magistrátu sice o řadu let předstihuje pražské divadlo v Kotcích, ale městskou scénu měl daleko dříve například Hamburk nebo Lipsko.

Raná historie brněnského divadla dostává v této práci pevný faktografický základ, který