Oponentský posudek

Martin Bernátek: *Promítání v divadlech před první světovou válkou. Genealogická sonda do vztahů představení a projekce a konstrukce divadelní specifičnosti.* Disertační práce, Katedra divadelních studií FF MU, Brno 2016.

Martin Bernátek docela originálně uzavírá svou disertační práci představením její původní předpokládané podoby. Před čtenářem se tak vynořuje jistěže smysluplná, svým tematickým záběrem věru rozlehlá, leč vcelku předvídatelná práce přece jen – zdá se – tradičnějšího střihu. Skutečnost, že výzkum pramenů a důkladná znalost sekundární literatury přiměly autora k transformaci tématu, jen svědčí o jeho schopnosti pramenům nepředsudečně naslouchat a využít jejich výpovědí ke konceptuálně ztvarovanému obrazu celé problematiky. „Promítání v divadlech" je ovšem poněkud nezkrotný fenomén, neboť jak dokládá předložená práce, je nabit značně odstředivou energií, a těžiště tématu má proto poněkud stěhovaný ráz. Jednou sledujeme genezi nových kulturních forem, jindy funkční aspekty divadelní instituce a jindy zas ryze konkurenční svár dvou typů zábavních podniků, když přijde řeč na podnikatelské třenice mezi divadly a kiny. Proto mně umístění tohoto „pojmu" do zastřešující pozice nepřestalo drhnout. Vědecké divadlo nebylo nezbytně podmíněno promítáním, přednášky se světelnými obrazy zase volně navazovaly na předprojekční osvětovou praxi, která pro změnu nikdy nebyla vázána jen na divadelní budovy a odehrávala se všude možně až po tělocvičny obecných škol. Takže sledovaná problematika má značně tekutý, proto také přetékavý charakter. Dávám to autorovi jen v úvahu pro případnou knižní budoucnost této disertace (ostatně i podtitul práce je pro knižní trh poněkud zapeklitý).

Metodologicky autor těží z impulzů nové filmové historie, z teatrologické perspektivy je pro něj autoritou zejména Erika Fischer-Lichte, divadelní událost nahlíží z perspektivy teorie médií a tradiční teatrologickou perspektivu umělecké dimenze divadelní tvorby nahradil zájem o hraniční kulturní formy založené na jiném nežli uměleckém konceptu. To jej logicky umisťuje do širokého interdisciplinárního pole, v němž se autor pohybuje s velkou vnímavostí vůči diskurzům celého trsu oborů. V tom tkví, domnívám se, přínos práce směrem k jeho oboru mateřskému, neboť se v této pozici chová s přirozenou otevřeností k podnětům „zvnějšku" a produktivně nahlodává tradiční uvažování v delimitovaném oborovém horizontu.

Stejně uvolněné myšlení se projevuje i v pohybu po mapovaném teritoriu, jímž je – jak jinak – Rakousko-Uhersko, rozuměj nejen Předlitavsko, ale i Zalitavsko, a to s nezbytnými výlety do Německa. Transkulturální pozice mu umožňuje vnímat promísenou koexistenci

národních kultur v mnohonárodnostně osídlené střední Evropě a na konkrétním materiálu brněnském ukázat v zacílené sondě dominanci kultury německojazyčné. Právě z německojazyčného prostředí pocházely klíčové impulzy třeba pro osvětové hnutí, ale i pro provoz kin, zatímco etnicky české prostředí se ze své pozice rakouské provincie spíše jen zhlíželo v německých a rakouských vzorech či trendech.

Vztah divadla a kina představuje autorovi sféru mnohovrstevných vazeb, z nichž v jeho zorném poli dominují jednak prolínání obou médií v divadelní praxi, jednak konkurenční jiskření mezi dvěma typy podnikatelských subjektů, jež k sobě mají povážlivě blízko, neboť se přetahují o víceméně stejnou „klientelu“. K tomu jen stručný komentář. Raketový nástup stálých kin před první světovou válkou nevyděsil jen divadelní ředitele. Kino se stalo hromosvodem, na který bylo možné svalit úplně cokoliv. Jakýkoliv nepříznivý výkyv ve stavu veřejné morálky, v míře kriminality, v hospodářské prosperitě různých oborů mělo vždy okamžitě svého viníka – biograf. V Berlíně tak zaútočil na kina cech nakladatelů, kterým začaly klesat tržby za knižní produkci (sotva s tím mohl mít biograf něco společného), v českých zemích protestovali výčepníci a hostinští, že mají poprázdnělé lokály, zatímco v biografech je pořád nabito, že si jejich hosté teď škudlí peníze na lístky do kina pro celou rodinu, místo aby je řádně propíjeli v hospodě jako dosud (viz časopisy *Hostimil* a *Pivovarské listy* z roku 1913). V tomto ohledu změnila situaci kina teprve světová válka, i když ještě v roce 1919 vyhrožoval Alois Rašín z postu ministra financí, že „dá vyšetřiti, kdo plní kinematografy, jaké obecenstvo to je, které má na tuto zábavu tolik peněz“.

Bernátkova práce však ukázala v poněkud jiném světle strategii divadelních ředitelů na ústní anketě v dubnu 1912 ve Vídni při přípravě první celostátní kinematografické normy. Divadelníci tam navrhli, aby kina hrála jen osvětové programy a divadla by si ponechala svět hraných dramatických fikcí. Ponechme nyní stranou, že něco takového by už s ohledem na mezinárodní kontext nebylo proveditelné, a soustřeďme se na to, jakou zprávu tato koncepce obsahuje. Jistěže zákonné odstavení konkurence, ale deklaruje také uvědomovanou blízkost obou médií, která na podnikatelské bázi nabízejí veřejnosti podobné obsahy (divadla ovšem žádné ambice směrem k naučným produkcím vzdor historicky kurióznímu vědeckému divadlu samozřejmě neměla), ale v pozadí je i připravenost divadel poskytnout své prostory kinematografickým představením, stejně jako na druhou stranu vědomí reálné obchodovatelnosti naučných programů, nejen ve školství, ale ve veřejném městském životě vůbec. Autor zmiňuje případ podnikatele, který si v Brně za účelem vědecké přednášky pronajal divadlo (a prodělal). Není důležité, že to byl v ten čas špatný podnikatelský záměr, podstatné je širší společenské (i komerční) renomé takové produkce, z něhož tento záměr

musel povstat. Na s. 58 autor umístil obrázek z představení vědeckého divadla berlínské Uranie. Jediný divák, jemuž je z plného hlediště vidět do tváře, je – žena (mladá a krásná přirozeně). Možná že tady se otevírá badatelský prostor pro pochopení dobové rezonance naučných přednášek. Ženy tehdy jistě nedisponovaly menší dávkou inteligence než dnes, zato jejich přístup ke vzdělání byl ve srovnání s tím dnešním okleštěný až hrůza.

Autor se rovněž ve světle dobových osvětových forem snaží poněkud otřást suverénní pozicí pojmu tzv. kinematografie atrakcí. Nástroj mu poskytl znalec raných fází americké kinematografie Charles Musser, který přišel s pojmem *cinema of contemplation*, jímž chtěl zvýraznit opomíjené kouty diváckých motivací rané kinematografie. K tomu chci jen podotknout, že tyto pojmy nelze klást jednoduše vedle sebe – *cinema of attractions* označuje primárně typ filmové produkce, *cinema of contemplation* primárně typ představení. Rovněž mám potřebu upozornit na problém překladatelský – na rozdíl od angličtiny znamená v češtině „kontemplace“ opravdu pouze rozjímání, tedy odstřižení se od vnějšího světa a pohroužení se do sebe, nikoliv snad soustředěné pozorování, jež měl Musser i zdejší autor na mysli. Z mechanického překladu odvozené výrazy typu kontemplativní film či kontemplativní představení by už pak byly vyloženě zavádějící.

Disertační práce Martina Bernátka velmi fundovaně (materiálově i teoreticky) ukazuje, jakým způsobem vstoupily technické obrazy do divadelních produkcí, k jakým kulturním transformacím přitom docházelo a co obecně znamenalo na přelomu 19. a 20. století setkání tradičních divadelních performancí s moderními projekčními technologiemi. Považuji tuto disertační práci za badatelsky rozhodně přínosnou, za nadstandardní svým interdisciplinárním ukotvením a zajímavou svým metodologickým hledačstvím. Práci Martina Bernátka proto doporučuji k přijetí.

V Praze 15. listopadu 2016

doc. PhDr. Ivan Klimeš