

Teorie divadla a jeho složek

Distanční studijní text

Pavla Bergmannová, Jana Cindlerová

Opava 2022



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

- Obor:** Umění, dramatická umění, umění a humanitní vědy, společenské vědy, Kulturní dramaturgie v divadelní praxi
- Klíčová slova:** Divadelní teorie, myšlení o divadle, specifčnost divadla, čas, prostor, složky divadelního výrazu, divadelní text, druhy a žánry divadla a dramatu.
- Anotace:** Cílem je seznámit posluchače se základy teorie divadla ruku v ruce se základy divadelní terminologie. Studenti získají přehled o teatrologických pojmech, divadelní vědě a jejich disciplínách, ale i jednotlivých divadelních profesích a oblastech. Pozornost bude věnována všem divadelním složkám a jejich vzájemnému vztahu, stejný důraz bude kladen na stěžejní díla a autory, kteří se jimi teoreticky zabývají. Nedílnou součástí kurzu představuje prezentace rozmanitých teatrologických metodologických přístupů, hledisek a škol. V průběhu kurzu bude doporučována další odborná literatura.

Autor: **Mgr. Jana Cindlerová, Ph.D.**
Mgr. Pavla Bergmannová

Obsah

ÚVODEM.....	6
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	7
1 POJEM DIVADLO A JEHO PROMĚNY. ZÁKLADNÍ PŘEDPOKLADY VZNIKU A EXISTENCE DIVADLA.	8
1.1 Divadlo.....	9
1.2 Mimeze.....	11
1.3 Drama.....	12
2 UMĚLECKÁ SPECIFIČNOST DIVADLA A JEHO MÍSTO V RÁMCI OSTATNÍCH UMĚNÍ. ČAS A PROSTOR V DIVADLE A V DRAMATU.	16
2.1 Prostor.....	17
2.2 Čas.....	18
2.3 Divadelní artefakt – inscenace a představení.....	20
3 SLOŽKY DIVADELNÍHO VÝRAZU, JEJICH HIERARCHIE V DIVADELNÍM ARTEFAKTU. VÝSTAVBA INSCENACE A JEJÍ SLOŽKY.....	23
3.1 Úvod.....	24
3.2 Divadelní složky.....	26
3.2.1 Výtvarná složka.....	26
3.2.2 Literární složka.....	26
3.2.3 Dramatická složka.....	26
3.2.4 Taneční (či pohybová) složka.....	27
3.2.5 Hudební složka.....	27
4 VZNIK A PROMĚNY MODERNÍ EVROPSKÉ REŽIE VE VZTAHU K VÝVOJI DRAMATURGIE.....	31
4.1 Úvod.....	32
4.2 Stručný nástin vývoje divadelní režie.....	32
4.3 Vznik režie jako samostatné tvůrčí profese.....	32
4.4 Režie jako umělecko-tvůrčí aktivita.....	35
4.5 Vztah režiséra a dramatu (předlohy).....	35
4.6 Fáze režijní tvorby.....	36
4.7 Činoherní režisér a jeho role v procesu zkouškového období.....	36
4.8 Závěr.....	38

5	VZNIK A PROMĚNY ČESKÉ MODERNÍ REŽIE VE VZTAHU K DRAMATURGII A S OHLEDEM NA EVROPSKÝ KONTEXT.....	40
5.1	Zrod české divadelní režie a její zásadní osobnosti	40
5.2	Česká meziválečná avantgarda.....	41
5.3	Vývoj české divadelní režie po 2. světové válce.....	43
5.4	Proměny po roce 1980.....	44
6	DRAMA A DIVADELNÍ (SCÉNICKÝ) PROSTOR: VZNIK, TYPY A PROMĚNY NOVOVĚKÉHO SCÉNICKÉHO UMĚNÍ A VÝVOJ EVROPSKÉ SCÉNOGRAFIE...	47
6.1	Pojem prostor v divadle a dramatu.....	48
6.2	Scénografie.....	49
6.3	Vývoj evropské scénografie	49
7	DVOJÍ TRADICE EVROPSKÉ ČINOHRY	56
7.1	Literární tradice	57
7.2	Komediantská tradice	57
8	MYŠLENÍ O DIVADLE. HLAVNÍ PŘEDSTAVITELÉ SVĚTOVÉ DIVADELNÍ TEORIE.	62
8.1	Zrod teoretických úvah o divadle.....	62
8.2	Středověk.....	64
8.3	Renesance.....	64
8.4	Normativní estetiky baroka a klasicismu	65
8.5	Od osvícenství k 19. století	66
8.6	Moderní teorie divadla	68
9	MYŠLENÍ O DIVADLE. HLAVNÍ PŘEDSTAVITELÉ ČESKÉ DIVADELNÍ TEORIE.	72
9.1	Prehistorie českého myšlení o divadle	73
9.2	Počátky formování české divadelní teorie	73
9.3	Český strukturalismus jako zásadní etapa divadelní teorie.....	75
9.4	Současná česká teatrologie.....	76
10	DIVADELNÍ TEXT – VLASTNOSTI A SPECIFIČNOST. DRAMA, POKUSY O JEHO DEFINICE. STAVBA DRAMATU.	80
10.1	Strukturu dramatického textu	81
10.2	Dramatická situace a dramatický děj. Výstavba dramatu.....	82
10.3	Dialog a monolog v dramatickém textu	85
10.4	Specifické znaky dramatického textu	88

11	DIVADELNÍ DRUHY A ŽÁNRY, ŽÁNRY DRAMATU.....	91
11.1	Divadelní druhy	92
11.2	Divadelní žánry.....	93
12	PROMĚNY DRAMATU. VÝVOJ DRAMATU V KONTEXTU DĚJIN DIVADLA	
1.	100	
12.1	Úvod	101
12.2	Zrod dramatu – starověké Řecko.....	101
12.3	Římské drama.....	102
12.4	Středověké drama	103
12.5	Renesanční drama.....	106
12.6	Dramatika francouzského klasicismu.....	110
12.7	Od osvícenství k realismu.....	110
12.8	Drama v období romantismu	113
12.9	Drama v období realismu a naturalismu.....	116
13	PROMĚNY DRAMATU. VÝVOJ DRAMATU V KONTEXTU DĚJIN DIVADLA	
2.	121	
13.1	České drama ve středověku (12.–15. století).....	122
13.2	Období humanismu (konec 15. století –1627).....	122
13.3	Barokní drama v českých zemích (1627–1781)	123
13.4	Nástup osvícenství.....	125
13.5	Do nástupu romantického divadla (1812–1834)	125
13.6	Český divadelní romantismus (1834–1887).....	126
13.7	Národní divadlo a realismus	127
13.8	Drama přelomu 19. a 20. století	128
	LITERATURA	131
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	132
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	133

ÚVODEM

Milí studenti,

učební text, který právě otevíráte, je věnován teorii divadla a divadelních složek. Pozornost bude přitom věnována i stěžejním dílům a autorům, kteří se tématem teoreticky zabývali či zabývají.

Takový je tedy klíčový cíl naší publikace: seznámit vás se základy teorie divadla – ruku v ruce se základy divadelní terminologie. Právě tak klíčový je ovšem i náš 'druhý' cíl: prohloubit divadelní vnímání. Souhrn 'teoretických' zjištění (založených na historických skutečnostech, zkušenostech a odborných reflexích) může totiž opravdu výrazně napomoci 'porozumět divadlu' – a to (obecně) ve všech jeho variantách.

Nás bude pro účely kulturní dramaturgie zajímat především divadlo činoherní, tedy divadlo 'mluvené': takové, které de facto existuje ještě před divadelní premiérou – v psané podobě jako dramatický text. Ten totiž – ať už je, nebo není svébytným uměleckým dílem (viz 3. kapitolu) – se od svého prvopočátku intencionálně vztahuje ke svému budoucímu scénickému provedení: dramatikové zkrátka píšou pro předvádění na jevišti, ne pouze pro čtení (samozřejmě s výjimkou úzké vrstvy knižních dramát, která skutečně představují žánr literární – opět bez ohledu na jejich případné budoucí 'divadelní použití'). I pro pochopení tohoto 'divadelního hlediska' je vstřebání divadelně-vědné terminologie na základní úrovni nezbytné.

Studium této elektronické učebnice není podmíněno speciálními znalostmi, předpokládá však základní orientaci v jednotlivých etapách kulturních dějin a obecný přehled o českém a světovém divadelním kontextu. Zásadní výhodou je také dobrá znalost české a světové literatury, především dramatické.

Nejdůležitějším základem smysluplné práce je však přemýšlivý přístup, postupná a cílená orientace v doporučené literatuře, četba klíčových odborných děl i divadelních her – spolu s plněním navržených úkolů, které náš učební text obsahuje vedle samotného výkladu (jenž pochopitelně nelze považovat za komplexní pojednání všech zahrnutých témat). Cílem úkolů přitom není jen 'zopakovat si' výklad, ale funkčně ho doplňovat – stejně jako vést k sebeevaluaci.

Tento distanční studijní text je součástí kurzu v LMS Moodle, kde jsou k dispozici také kontaktní informace a prostor pro komunikaci s vyučujícím, jakož i další možnosti ověření nabytých znalostí.

Příjemný zážitek z poznávání přejí autorky

Mgr. Jana Cindlerová, Ph.D. a Mgr. Pavla Bergmannová

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Cílem studijní opory, která se vám nyní dostává do rukou, je poskytnout studentům základní vhled do široké oblasti teorie divadla a divadelních složek. Po prostudování jednotlivých kapitol posluchači získají obecný přehled o sledované problematice, kterouje nahlížené v rozmanitých souvislostech, a také se seznámí se základními díly odborné teatrologické literatury, jejichž znalost je nezbytná k rozvíjení dalšího samostudia. Kurz je koncipován jako jednosemestrální a je rozdělen do třinácti tematických bloků.

Ve dvou úvodních kapitolách si nejprve v širších souvislostech objasníme rozmanité definice pojmu divadlo a také budeme charakterizovat základní předpoklady jeho vzniku i existence. Následně se zaměříme na nezbytné pojmenování umělecké specifčnosti divadla a jeho zařazení mezi ostatní umění. Představeny budou základní typy divadelních aktivit i stěžejní estetické a umělecké koncepty spojené s divadelní tvorbou. Poté se výklad bude soustředit na seznámení s jednotlivými složkami divadelního výrazu (výtvarná, herecká, režijní, taneční a hudební) a jejich hierarchií v rámci divadelního artefaktu. S ohledem na výstavbu divadelní inscenace pak ve dvou samostatných kapitolách detailněji přiblížíme oblast režie i základními principy režijní práce, posléze bude nabídnut detailní přehled vývoje moderní evropské a české divadelní režie s důrazem na jednotlivé zásadní osobnosti a převažující tendence, jež se zapsaly do divadelních dějin. Chybět nebude ani kapitola o problematice divadelního prostoru, která kromě teoretických úvah o jeho možném využití nabídne také přehled vývoje evropské scénografie s důrazem na český kontext. Ve dvou kapitolách zaměřených na „myšlení o divadle“ se seznámíme s hlavními představiteli a zásadními díly světové a české divadelní teorie. Závěrečné čtyři kapitoly studijní opory jsou věnovány problematice dramatického textu a jeho detailní definici, stejně jako charakteristice jednotlivých žánrů dramatu. Studenti zde budou rovněž seznámeni s proměnami struktury a výstavby dramatu, k nimž docházelo v jednotlivých etapách vývoje divadla, i s hlavními tendencemi světového i českého dramatu.

1 POJEM DIVADLO A JEHO PROMĚNY. ZÁKLADNÍ PŘEDPOKLADY VZNIKU A EXISTENCE DIVADLA.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V první kapitole si vysvětlíme etymologii slova divadlo a jeho významy. Tento pojem není totiž sám o sobě jednoznačný – nemá pouze jeden význam; naopak označuje řadu rozmanitých jevů. Ty je třeba vnímat jako souhrn rysů jednoho fenoménu – divadelního umění –, z různých hledisek nahlíženého. Všechny tyto významy – přirozeně v neoddělitelné souvislosti s jejich kontextem – si postupně představíme. Následující řádky přitom možná překvapí poznáním, že v těchto rozmanitých kontextech poměrně běžně a bez zvláštních obtíží pojem divadlo vnímáme a využíváme. Uvědomit si rozdílnost jednotlivých významů a tyto významy vysvětlit však může být složitější.

Druhým základním termínem kapitoly je *mimeze*, tedy nápodoba, kterou popsal již Aristoteles ve svém spise *Poetika* jako základ divadelního umění.

Třetím probíraným termínem je *drama*: co to je? – Podobně jako v případě pojmu *divadlo* neexistuje na tuto otázku pouze jedna odpověď, platná za všech okolností. Ony okolnosti se totiž mohou lišit. Podle nich se pak liší i význam pojmu. Alespoň základní souhrn specifických významů odhalí i zde jejich společný základ: podstatu dramatu, dramatičnosti a všeho, co můžeme označit jako 'dramatické'.



CÍLE KAPITOLY

- objasnit etymologii slova divadlo i podstatu divadelního umění
- rozlišit významy pojmu divadlo v rozličných kontextech
- určit rozdíl mezi divadlem a jinými scénickými (pro)jevy
- objasnit pojem mimeze a vztah jevu, který označuje, k divadelnímu umění
- popsat jednotlivé možnosti použití výrazu drama v rozdílných kontextech
- vysvětlit pojem dramatický text s jeho různými významy
- odhalit specifičnost žánru knižního dramatu
- nastínit proměny vnímání pojmu drama v našem prostředí

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Divadlo, jeviště, hlediště, inscenace, divadelní artefakt, představení, divadelní umění, mimeze, drama, dramatický text, libreto, scénář, předloha.

1.1 Divadlo

Jak se uvádí v Etymologickém slovníku jazyka českého (1997), český výraz *divadlo* vychází ze staročestiny (*divadlo* = podívaná). Jeho souvislost s výrazem *dívati se* je zjevná (vedle další možné souvislosti – s výrazem *diviti se*). Koresponduje z tohoto hlediska s etymologií výrazů pro divadlo ve většině evropských jazyků, pocházejících z řeckého *theatron*: slova původně označujícího místo, odkud se člověk dívá na něco – na nějakou akci předváděnou na místě jiném. Tedy hlediště: pojem *theatron* vskutku označoval hlediště ve starořeckém amfiteátru. Nebo taky hledisko – tedy náhled (způsob nahlížení) na určitou událost. I tento význam zde platí.

Teprve v důsledku pozdějšího vývoje a posunu v lidském chápání začíná být termínem *divadlo* označována celá **divadelní budova** určená k provozování divadelních představení – v níž se tedy samozřejmě soustředí také diváci za účelem jeho zhlédnutí. Tato neoddělitelná vlastnost realizace – ba vůbec samotné existence – divadla jako umění tak zůstává trvale zachována i v názvu budovy, v níž se provozuje: své nezastupitelné *místo* – a to i doslova, tj. ve společném prostoru a v jednom čase ('tady a teď') tu mají jak herci, tak diváci. Jinak by nešlo o divadlo.

K ZAPAMATOVÁNÍ



DIVADLO A RITUÁL

Součástí života archaických kultur byly nejrůznější zvyky a obyčeje související zejména s přírodou, prací a smrtí. Zde nemůžeme ještě hovořit o divadle – nebylo cílem těchto rituálních praktik. Přestože totiž byli jejich účastníci velmi pravděpodobně rozděleni na ty, kteří něco předvádějí, a ty, kteří jejich počínání sledují, nepochybně tyto aktivity nesplňovaly druhou základní podmínku existence divadla: tou je převaha estetické funkce. Jejich účel byl jiný – magický, náboženský, rituální.

(S tzv. rituální či antropologickou teorií o původu divadla jsme se podrobněji seznámili v kurzu Divadlo v kontextu západní kultury.)

Divadelní budova má samozřejmě své charakteristické a nezbytné vlastnosti, je náležitým způsobem vybavena. Základem je zhmotnění zmíněného klíčového, existenčně důležitého divadelního principu: je vždy rozdělena na *jeviště* a *hlediště* – tj. prostor pro ty, kteří hrají, předvádějí (s vědomím toho, že jsou pozorováni), a pro ty, kteří je sledují (s vědomím toho, že nejde o realitu, ale o 'zábavu').

Samozřejmě pro provozování divadelního umění není architektonické pojetí prostoru nutné; jeho rozdělení na část pro herce a část pro diváky však nezbytné je. (Středověká tržiště či tzv. pouliční divadlo poskytují příklad toho nejjednoduššího řešení: jevištní prostor vymezuje svým obrazným jednáním sám herec – takže si ho během hry může dokonce sám podle vlastní potřeby rozšiřovat či zužovat).

Známe například tyto divadelní budovy:

Divadlo Antonína Dvořáka.
Divadlo Jiřího Myrona.

Pojem divadlo bývá rovněž typicky součástí názvu **divadelní instituce** – přičemž tento název se ne vždy musí krýt s názvem, který je na divadelní budově nadepsán. Například:

Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě je název instituce, která využívá dvě divadelní budovy (Divadlo Antonína Dvořáka, Divadlo Jiřího Myrona) a komorní scénu Divadlo „12“. (Zatímco divadelní budova s názvem „Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě“ – ani jiná budova s tímto názvem – neexistuje.)

Pojem divadlo může také zkráceně označovat **divadelní soubor**. Například:

Zítřka u nás bude hostovat nějaké divadlo z Ostravy.
To představní hrálo ochotnické divadlo. (Zatímco věta „Mám ráda ochotnické divadlo“ bude nejspíše informovat o faktu, že dotyčná má v oblibě ochotnické divadelní umění, resp. jeho styl, poetiku apod.)

Termín divadlo může také označovat samotný **divadelní artefakt** – tedy inscenaci či představení (o vztahu těchto dvou pojmů a jimi označovaných jevů pojednáme v následující kapitole). Například ve spojení:

To bylo pěkné divadlo!
Dnes večer začíná divadlo v sedm hodin.

S tímto významem (spíše než že by šlo o informaci o cestě do divadelní budovy, i když se v ní inscenace realizuje) je termín běžně užíván i ve spojení:

Jdu do divadla!

Jak jsme zmínili, označuje slovo divadlo i vůbec celé **divadelní umění** s určitými specifickými vlastnostmi a rysy, které jej odlišují od umění jiných: realizuje se *tady a teď*, za přítomnosti *herců a diváků v jednom prostoru* atd. K nim přidejme nyní ještě jeden: pro tento okamžik si vystačíme s poněkud technickým termínem, který nicméně vystihuje tu vlastnost divadelního umění, že v sobě různá umění (v podobě tzv. divadelních složek) *sdržuje* (dochází tedy k jejich 'syntéze') – a následně si je podřizuje ve prospěch zcela nového, unikátního uměleckého tvaru: jde o umění *syntetické* (více se o jednotlivých divadelních složkách zmíníme ve 3. kapitole).

Pojem divadlo tak užíváme i k označení určité epochy, tzn. určité vývojové **etapy vývoje divadelního umění**. Například:

Dějiny amerického divadla.
Romantické divadlo.
Divadlo českého národního obrození.

S pojmem divadlo se dále setkáváme – podobně jako v případě pojmu drama, jak záhy uvidíme – v označeních určitých **divadelních druhů** v užším smyslu: *hudební divadlo, bulvární divadlo, loutkové divadlo, černé divadlo*. Podobným případem jsou i specifické **divadelní koncepty** (*absurdní divadlo, chudé divadlo* či *divadlo krutosti*), pojmenované a manifestované divadelními experimentátory.

A konečně doplníme, že pojem divadlo – opět podobně jako pojem drama – můžeme vnímat i **v přeneseném smyslu**. I zde vyrůstají způsoby takového použití z určitých charakteristických znaků divadelního umění – z toho, co je pro ně koneckonců nejdůležitější a určující (a v čem taky může z určitého hlediska spočívat jeho 'nepravdivost' či 'falešnost', nebo z jiného hlediska naopak vizuální mimořádnost). Například v pejorativním významu:

Nehraj mi tu divadlo!
Ty jsi taková héřečka!

Nebo naopak ve významu pozitivním:

Úchvatné přírodní divadlo!
Dokonalá podívaná!

1.2 Mimeze

Základem divadelního umění, který se projevuje – někdy v pejorativní podobě – i v přenesených významech slova divadlo, je mimesis – mimeze či nápodoba (z řec. mimeistkai – napodobovat; lat. imitatio).

Poprvé se s tímto výrazem setkáváme ve třetí knize Platonovy *Ústavy*, kde Sokrates v dialogu s Adeimantem vyslovuje vlastně první definici básnického umění – a rovněž umění divadelního: „*Jeden způsob básnění a skládání bájí záleží veskrze v napodobení, a to jest (...) tragédie a komedie, druhý v podání samého básníka – ten bys našel nejvíce v*

dithyrambech –, třetí pak, záležící v obojím, jest jednak v básnictví epickém, ale i leckde jinde...“

‘Mimezí’ tu ovšem Platon rozumí celou přírodu – neboli celá příroda je pro něj pouze ‘napodobením’: a to napodobením věčných a abstraktních idejí, neboť pouze ty představují vlastní skutečnost. Zatímco přírodní jevy se na této skutečnosti podílejí pouze tak, že ideje smyslově zpřítomňují (ovšem jen takto jsou tyto ideje poznatelné). Umění jako odraz přírody je tedy (teprve) mimezí druhého řádu (mimesis mimesis).

Mimeze je základním principem umění pro celou antickou estetiku. A za základ umění ji považoval také Aristoteles ve své *Poetice* (cca 330 př. n. l.) – základním a nejstarším teoretickým i historickým spise o dramatu a divadle. Aristoteles nevycházel však z toho, že ‘divadelní mimeze’ spočívá v nápodobě idejí, ale že je založena na nápodobě samotné skutečnosti. Odtud – z prostředků nápodoby – pocházejí i rozdíly uměleckých druhů (barva, forma, hlas, rytmus, slova) či druhů divadelních (v opeře především hudba a scénografie, v baletu především hudba a tanec, v činohře mluvené slovo a text...).

Z Aristotelova pojetí vychází poetika barokní i osvícenská (Boileau, Gottsched, Lessing aj.), o které bude ještě řeč, podobně jako klasická estetika (Goethe, Schiller). Některé základní divadelně-teoretické pojmy, Aristotelem užívané, přitom užíváme dodnes – aniž by nás kdykoli napadlo, že i k nim kdysi kdosi dospěl a jako první rozpoznal v systému divadelního umění jejich místo. Natolik funkčně, že se k jeho vnímání a definicím vztahují divadelní teoretikové dodnes.

1.3 Drama

Drama je – jak píše Aristoteles – jednání jistého druhu: a sice takové jednání, které nutí k rozhodování. Tento význam je obsažen v samotné etymologii výrazu, jehož původ je dórský: drán, draó – činit, jednat, konat. Ze starořeckého výrazu dráma (čin, skutek, jednání) vzniklo později nejen označení dramatického textu v mnoha evropských jazycích, ale v některých i označení činohry (např. do angličtiny je název slavného českého divadla Činoherní klub charakteristicky překládán jako Drama Club). Uvědomit si tuto skutečnost je velmi důležité nejen pro pochopení podstaty činoherního divadla (tedy divadla založeného na textu), ale i pro pochopení rozdílnosti pohledu literárního vědce a praktického divadelníka na dramatický text, který je (před)určen k provozování na scéně, tj. intencionálně s tímto ‘použitím’ počítá. Přesněji řečeno: je určen k rozvinutí prostřednictvím herců, tj. (hereckým) jednáním – jednáním herce v postavě (kterou na základě textu buduje a s pomocí řady hereckých prostředků vyklene pod vedením režiséra a dramaturga ve vlastní umělecké dílo).

Z hlediska literární vědy je drama – zde tedy ve významu **dramatický text** – jedním ze tří základních literárních druhů. Na první pohled – doslova – je přitom zřejmé, kterými klíčovými znaky se odlišuje od lyriky a epiky: především je tvořen dialogy, tedy přímými jazykovými promluvami/replikami (uvedenými v pravé části stránky), kterými promlouvají

postavy (uvedené v levé části stránky). Kromě toho dramatické texty typicky obsahují autorské poznámky (např. popis prostředí v úvodu díla, na počátku aktu či na jiných místech). – Rozpoznáváme zde tedy dvojí základní jazykový materiál: jednak z úst postav, který buduje jejich charakter i děj, jednak 'doplňovaný' dramatikem 'z jeho hlediska'. Už na základě těchto 'technických' vlastností (dokonce i takřkajíc 'zdálky') nelze dramatický text zaměnit za dílo lyriky či prózy.

Mějme však na paměti, že tyto vlastnosti jsou jen vnějšími znaky něčeho, co má význam mnohem hlubší, ba co teprve tvoří podstatu pochopení fenoménu, kterým je drama. – To hlavní, čím se dramatický text liší od lyriky a epiky, je totiž skutečnost (záměr tvůrců), že na rozdíl od nich není drama charakteristicky vytvořeno jako finální umělecké dílo. Nýbrž jako něco, co se součástí budoucího uměleckého díla teprve stane, chopí-li se ho režisér (spolu se scénografem, herci ad.) a vytvoří-li z něj inscenaci (umělecké dílo jevištní či scénické, zahrnující vedle literární složky i složku výtvarnou, hereckou ad., na které se zaměříme ve 3. kapitole). Lze tedy říci, že drama – dramatický text – je scénický projekt.

Na tomto místě nemůžeme nezmínit specifický případ tzv. *knižního dramatu*. Zde se ovšem jedná o žánr literární. Patří sem díla uspořádaná do dialogu (popř. i rozdělená do dějství apod.), která jsou však určena primárně ke čtení. Tedy díla, jejichž tvůrci si zvolili dramatickou formu jako nejvhodnější, neadekvátnější pro vlastní umělecké vyjádření – bez nějakého záměru budoucího inscenování (které pochopitelně může nastat). Jako knižní drama vytvořil např. J. W. Goethe svého Fausta (inscenování II. dílu zcela vylučoval), P. B. Shelley *Odpoutaného Prométhea* či K. Kraus *Poslední dny lidstva*.

Mimo zvláštní případ knižních dramát, ostatně poměrně řídký, tvoří však dramatikové své hry typicky jako – lapidárně řečeno – 'polotovary', ze kterých se 'cílové' umělecké dílo (inscenace) teprve rozvine: díky režisérovi a dramaturgovi (kteří dramatický text interpretují), hercům (kteří ho na jevišti ožíví a zpřítomní svým jednáním), a dalším spolupracujícím umělcům. Takový je princip činoherního divadla či 'klasické činohry' (tj. divadla založeného na textu). Známe však i jiné typy jevištní práce s textem: včetně krajního pólu v podobě improvizace (kde žádný pevný, předem napsaný text neexistuje) nebo pantomimy (kde není vůbec žádný text, ale literární složka zde – v podobě příběhu či námětu – nechybí).

Pojmu drama jsme si dosud všímali v obecném smyslu 'dramatického textu': proto připomeňme, že jeho základním prostředkem je jazyk uspořádaný do dialogu, který tvoří (spolu s možnostmi monologu) základní stavební prvek dramatického textu. Střídání replik (promluv) jednotlivých postav zde není jen formálním rysem, ale obrazem mezilidské komunikace, kterou herci na jevišti doslova ožíví – uskuteční tady a teď – ve svých postavách a prostřednictvím hereckého jednání, vyjadřujícího také postoj každé postavy ke světu.

Pojem drama můžeme však vnímat i ve smyslu užším – jako označení **dramatického žánru**. Problematice dramatických žánrů bude věnována speciální kapitola (s důrazem na dva žánry základní – tragédii a komedii); nyní zmiňme jen historické drama, které v české divadelní kultuře zaujímá některými svými položkami velmi významné postavení. Z řady

historických dramát, která u nás postupem času vznikla, si dodnes zachovávají živost a dramatickou sílu např. Tylovy hry *Jan Hus* či *Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové*.

Ovšem i samotný termín *drama* nabyl na konci 19. století užšího významu a stal se označením pro specifický žánr: charakteristicky se vztahuje k dramatickým textům (divadelním hrám) Henrika Ibsena, Antona Pavloviče Čechova či u nás k hrám Gabriely Preissové, Mrštíkových *Maryši* ad., kde 'obyčejní lidé' zažívají 'velké osudy'. Ty tak přestávají být doménou vznešených hrdinů v tragédiích (jak si vysvětlíme ve 4. kapitole).

A konečně musíme pojem drama – v souvislosti s jeho možnými významy – zmínit i ve **významu přeneseném**: ten užíváme k označení něčeho vážného či dobrodružného, vzrušujícího. Například:

Nedělej z toho drama (něco dobrodružnějšího či vážnějšího, než to skutečně je).

Včera večer se na dálnici odehrálo drama (skutečně napínavá či vážná událost).

Byla to dramatická hádka (plná vzrušení).

Byla to dramatická situace (možná napínavá či plná vzrušení, možná se v ní něco důležitého rozhodovalo – což je podle Aristotela skutečnou podstatou 'dramatické situace' coby základního stavebního kamene dramatu).



K ZAPAMATOVÁNÍ

POJEM DRAMA V NAŠEM PROSTŘEDÍ

V 19. století ovlivňovali české uměnovědné myšlení o dramatu především Josef Jungmann a Josef Durdík, v jejichž textech je ovšem drama vnímáno jako žánr literatury. Až Durdíkův žák Otakar Hostinský zavedl do odborného jazyka 'divadelní pojetí' pojmu drama, které ve specificky zúženém významu poté rozvedl opět jeho žák Otakar Zich.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

1. Shrňte základní znaky divadelního umění.
2. Jmenujte a vysvětlete různé možnosti využití termínu divadlo. Pro každý z uvedených významů vytvořte takovou větu (včetně příslušného kontextu), která co nejlépe vystihne (zdůrazní) význam pojmu zde uplatněný.
3. V čem spočívá rozdíl mezi divadlem na straně jedné a divadelními prvky v prastarých kulturách na straně druhé? Proč v případě těchto kultur nemůžeme hovořit ještě o divadle?
4. Vysvětlete pojem mimeze.

5. Shrňte rozmanité významy slova drama.
6. Nahlédněte do níže uvedených encyklopedických děl – teatrologických (slovník Pavlovského a Pavisův) i literárněvědných (ale např. i do Slovníku cizích slov či Ottova slovníku naučného) – a porovnejte nalezené výklady pojmu drama. Vyberte z nich sami pro sebe ten, který vnímáte jako nejlépe vystihující, shrnující, popř. funkčně rozšiřující obsah této kapitoly.

SHRnutí KAPITOLY



V kapitole jsme si představili rozmanité významy pojmu *divadlo* v neoddělitelné souvislosti s jejich kontextem, a to i s pomocí jednoznačných příkladů.

Druhým základním termínem kapitoly byla *miméze*, nápodoba, v níž rozpoznal již Aristoteles ve své *Poetice* základ divadelního umění.

Kapitola byla rovněž věnovaná pojmu *drama*, představila jeho význam v rozmanitých kontextech. Stejně jako u předchozích termínů i u tohoto navazují všechny tyto významy přímo na etymologii slova, které má ze své podstaty co dělat s činem, jednáním, akcí, s rozhodováním či zápasem, jak původ slova vysvětloval rovněž Aristoteles.

DALŠÍ ZDROJE



- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2008.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha: KANT, 2010.
- NÜNNING, Ausgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004.
- STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo?* Praha: Divadelní ústav, 1998.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2005.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

2 UMĚLECKÁ SPECIFIČNOST DIVADLA A JEHO MÍSTO V RÁMCI OSTATNÍCH UMĚNÍ. ČAS A PROSTOR V DIVADLE A V DRAMATU.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

O divadle – jeho současných i minulých podobách – nelze uvažovat bez souvislosti s prostorem, v němž se odehrává. Tvořivě se v něm setkávají – osobně i svými uměleckými projevy – herci s dramatikem, tvůrci vizuální stránky (scénografie) s tvůrci té hudební, jevištní technici s režisérovou vizí atd. – a přinejmenším herec a divák, na 'druhé straně' divadelního prostoru. Pojmem 'divadelní prostor' nemůže být tedy automaticky míněn pouze ten nejnámější typ – s hledištěm rozděleným do mnoha zvyšujících se řad červených sametových sedadel naproti kukátkovému jevišti. Vedle tohoto vlastně realistického případu – orientovaného na publikum, otevřeného pouze směrem k hledišti, neoddělitelně spjatého s architektonickým ztvárněním – existuje řada jiných prostorových řešení: včetně divadla hraného na volném prostranství, kde jevištní svět od diváka není striktně oddělen a kde přirozeným centrem je herec a jeho jednání. Vedle reálného divadelního prostoru existují však ještě další možnosti, jak prostor v souvislosti s divadlem vnímat. A podobně je tomu s časem. Díky tomu – resp. díky nezbytnému minimu fantazie – může divák na chvíli vstoupit do úplně jiného světa. Ovšem vstoupí do něj prostřednictvím *představení*, nebo *inscenace*? Terminologickou záhadu projasní závěrečná část kapitoly.



CÍLE KAPITOLY

- orientovat ve významech pojmů 'divadelní', 'jevištní' a 'dramatický' prostor
- osvětlit podobu a význam kukátkového divadelního prostoru
- rozlišit různé podoby času v divadle (a dramatu)
- objasnit pojmy 'přezentnost divadelního artefaktu' a 'simultaneita času'
- podnítit k přemýšlení nad tématem časové rekonstrukce v rámci fabule a syžetu a nad způsoby prezentace plynutí času v rámci divadelní inscenace
- vyložit rozdíl mezi pojmy inscenace a představení
- vysvětlit specifika divadelního artefaktu



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Prostor divadelní / jevištní / dramatický, čas jevištní / mimojevištní / dramatický, divadelní artefakt, inscenace, představení.

2.1 Prostor

Problematiku divadelního prostoru nelze vnímat jako čistě teoretickou disciplínu zabývající se jednotlivými typy prostoru a jeho fungování s divadelními složkami, neboť jeho proměny představují neoddelitelnou součást vývoje divadla jako takového: vždy probíhajícího tady a teď – v nějakém prostoru a čase. Jednoduše řečeno: dějiny divadla jsou současně také dějinami divadelního prostoru. Představa místa, kde se *to* má hrát, je současně neoddelitelně spojena s vývojem dramatiky – a je proto nutné mít tento fakt na paměti při dramaturgické práci, interpretaci.

Vývoj divadelního prostoru k tzv. baroknímu kukátku (tj. kukátkovému jevišti) – přes antický amfiteátr, středověké mansiony, renesanční terentiovské jeviště a školské divadlo – dovršil německý architekt Josef Furtenbach (1591–1667). Na základě studia děl italských architektů napsal spis o divadelní architektuře, který ovlivnil její podobu v dalších staletích. Furtenbach rozdělil divadelní prostor na dvě samostatné části, jeviště oddělil portálem a oponou, v rampě umístil světelné zdroje: tak, aby pohlcovaly stíny herců a osvětlovaly zadní prospekt. Rovněž zdokonalil výměnu bočních dekorací. Herec hrál od této chvíle obrácen čelně k hledišti.

Podle Andrease Kotteho je pro divadelní prostor obecně určující splnění dvou základních podmínek:

- musí pojmout herce i diváky,
- musí být strukturován tak, aby se mezi nimi mohly rozvíjet vztahy.

V souvislosti s divadlem obecně rozlišujeme tři typy prostoru:

1. **divadelní prostor:** prostor, kde probíhají divadelní představení před publikem – zahrnuje v sobě jednak prostor herecké akce (jeviště), jednak prostor divácké percepce (hlediště). Jde také o prostor, v němž vzniká vztah mezi herci a diváky.

V klasickém měšťanském divadle bývá realizován v nejznámější podobě protilehlých 'polovin' hlediště a jeviště, ale i zde může případně zahrnout např. prostor foyer, diváckých šaten či schodiště – pokud se je tvůrci rozhodnou pro svou inscenaci tvůrčím způsobem využít.

Právě tak se však může stát divadelním prostorem náměstí, ulice, přírodní amfiteátr nebo cirkusové šapitó, jsou-li splněny uvedené podmínky.

Světová osobnost avantgardního divadla, režisér a divadelní teoretik Richard Schechner, hodnotí dnešní „klasické“ kukátkové divadlo s portálem, hlubokým jevištěm a zákulisím zcela nesmiřitelně: „Jevištní prostor portálového divadla je účinným mechanismem na rychlé změny scény a bohaté efekty, toto divadlo produkuje čísla jako početné chody v drahé restauraci. (...) Hry napsané pro takové divadlo mají většinou jednu nebo dvě přestávky, protože návštěvníci se potřebují navzájem vidět, zhodnotit produkt, za který zaplatili, napít se, zakouřit si a zopakovat si vzrušující a překvapivý zážitek při zdvihání opony.“

2. **jevištní prostor:** v klasickém divadle jde typicky o scénu s dekoracemi a rekvizitami pro představení konkrétní inscenace. Jde přitom o prostor *znakový*, tj. všechny reálné prvky zde fungují jako znaky (mají specifický smysl – v podstatě symbolický – v dramatickém světě, který je fiktivní) a spolu s hereckou akcí proměňují prostor jeviště v prostor dramatický.
3. **dramatický prostor** – prostor fiktivní, který představuje dějiště hry, a to ať už velmi konkrétní reálné místo (např. veronskou ulici v *Romeovi a Julii*, hrad Elsinor v *Hamletovi* či vesnickou chalupu v *Maryši*), nebo místo zcela nereálné. Dramatický prostor vzniká na základě jevištních prvků (znaků) a herecké akce ve fantazii diváka.

2.2 Čas

Na rozdíl od literárních žánrů epiky (minulost) a lyriky (prožitek okamžiku) se děj dramatu odehrává vždy v přítomnosti, resp. jedná se o zpřítomněnou 'minulost': příběh je předváděn tady a teď, přitom v mnoha variantách vypráví o tom, co se již stalo či je jinak předem určeno. Divák tak v divadle současně prožívá přítomnost a zároveň ji popírá, aby mohl proniknout do jiné časovosti: do časovosti fabule, která se mu vypravuje. Tato dvojitost představuje charakteristický rys divadla (současný průběh dvojího času), který označujeme jako *simultaneita* času. Ta je přitom neoddělitelně spojena s tzv. *prézentností* divadelního představení – s přirozenou nutností vztahovat každou fikci k přítomnému vypovídání.

Ve *Divadelním slovníku* rozlišuje Patrice Pavis dvojí povahu divadelního času:

Čas jevištní, který odkazuje k sobě samému a existuje v nepřetržité přítomnosti, zahrnuje čas probíhajícího představení i čas diváka, který mu přihlíží. Je chronometricky měřitelný; v běžném českém divadelním provozu zahrnuje časový interval zhruba od 19 do 22 hodin. Běžně (a přirozeně) se přitom stává, že rozdíly v tempu řeči, délce pauz či rychlosti akcí způsobí třeba i výrazně rozdílnou délku představení jedné inscenace ve dvou různých večerech. Protože je však jevištní čas i psychologicky spjat se subjektivním vnímáním diváka, právě tak se stává, že se mu představení 'táhne', aniž by objektivně trvalo déle než jindy (důvodem může být nižší herecká energie, divákova únava, nesoustředěnost apod.).

Čas mimojevištní či **dramatický** je analogicky k 'dramatickému prostoru' ten, který je třeba 'rekonstruovat' pomocí znakového systému, na jehož základě inscenace umělecky funguje. Zahrnuje přitom jednak čas fikce, o níž představení vypráví, jednak čas fabule, která je spjata s iluzí, že se něco – po nějakou dobu – právě děje.

Dramatický čas ve vztahu k času jevištnímu se charakteristicky ocitá ve třech základních situacích:

1. dramatický čas je delší než čas jevištní,
2. dramatický čas se rovná času jevištnímu,
3. jevištní čas je delší než čas dramatický.

Aristoteles, který se dramatickým časem zabýval již ve své *Poetice*, doporučoval omezit zobrazovaný časový úsek – tj. úsek, v němž se odehrává děj – na jeden astronomický den. Toto Aristotelovo doporučení se vztahuje k tzv. třem dramatickým jednotám (resp. k jednotě času), o kterých se více dozvíme v 11. kapitole.

Připomeňme si na tomto místě rozdílné vnímání času ve fabuli a v syžetu. Zatímco fabule má již v samotné definici obsaženou časovou dimenzi, neboť se jedná o výčet událostí seřazených v chronologické a kauzální následnosti, syžet nabízí nekonečné varianty zprostředkování této události, a to včetně rozličných způsobů nakládání s časem.

Časovou strukturu zde mohou komplikovat retrospektivy či různá *předbíhání událostí*, paralelní sekvence, časové skoky a další techniky, které obvykle způsobují časové zhuštění (vedle zvýšení napětí). V imaginativním světě fikce je tak možné prožít dlouhé časové úseky, které ve scénickém ztvárnění trvají jen krátce. Např. drama *Merlin aneb Pustá zem* Tankreda Dorsta zahrnuje čas několika generací i čas světa magie a kouzel, hra Jeana Anouilh *Tomáš Beckett* představuje mnohaletý vztah Jindřicha II. a Thomase Becketta.

V tradičním (měšťanském) divadle se dlouhé časové úseky typicky řeší prostřednictvím škály možností, jak naznačit, zobrazit či doplnit uplynutí času: prostřednictvím kostýmů (jiná doba či jiný věk = jiná móda či oděv), vlasenek (stárnutí = zešedivění), hereckého pohybu, masky, líčení, ale i hudebním předělem, případně s pomocí digitálního promítání.

Divadlo moderní (modernistické, avantgardní, postmoderní apod.) podobné prostředky v oblibě nemá a 'časovou rekonstrukcí' (včetně samotné její nutnosti) klidně 'neřeší' či prostě ponechá její rozklíčování/vnímání na volbě (a interpretaci) samotného diváka.

V *Divadelním slovníku* Patrice Pavis zmiňuje okrajově některé jevy, resp. nepřilíš vysvětlené a nepřilíš praktické pojmy, které však pro naše účely vhodně poslouží k rozšíření hlediska vnímání dramatického textu a divadla:

Společenský čas – čas 'vhodný' k návštěvě divadelního představení, a to z hlediska osobního i pořádající instituce. Pro divadelníka vyvstává v takové chvíli nutnost zvážení divákovy schopnosti udržet pozornost i dalších jeho potřeb.

Umělecká specifická divadla a jeho místo v rámci ostatních umění. Čas a prostor v divadle a v dramatu.

Čas zasvěcení umožňuje přechod od času společenského k vlastnímu času divadelního díla a jeho vnímání (včetně nákupu vstupenky, vstupu do foyer, zvonění či opony).

Mytický čas jako něco, co divadelnímu umění předcházelo (nebo co. tvoří jeho téma).

Historický čas jako něco, co se vždy různými způsoby v díle odráží.

2.3 Divadelní artefakt – inscenace a představení

Jak *inscenace*, tak *představení* jsou pojmy, které označují umělecké dílo z oblasti divadla – tj. divadelní artefakt: zkrátka to, co se v divadle hraje. Na první pohled jednoduché a jednoznačné vysvětlení je však nutno doplnit – a tím i vzájemně odlišit dva (až na výjimky) nezaměnitelné (ovšem často zaměňované) pojmy:

- a) *představení* = to, co se hraje tady a teď;
- b) *inscenace* = to, co je proces, co je nazkoušeno, co je výsledkem interpretace a dramaturgicko-režijní koncepce.

Tyto dva výrazy lze jen v některých situacích použít synonymicky, o to tvrději však usvědčují uživatele ze základní teoretické neznalosti, využije-li jich nesprávně. Jako například v následujících větách:

V dnešní inscenaci Hamleta mimořádně vystoupí v titulní roli Miroslav Krobot.

Dnes proběhne v opavském Slezském divadle premiéra představení Hamlet.

Důkladně shrnuje obsah obou pojmů např. publikace *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník* – jedno z nejnovějších, původních českých divadelně-vědných (či teatrológických) děl, kodifikujících terminologii oboru:

Divadelní představení: „Akt jedinečného provedení divadelní inscenace v konkrétním čase a prostoru. Jedna inscenace může být provedena několikrát, větším počtem představení – repríz. Představení je prezentováno před publikem jeho tvůrci. První představení v rámci inscenace se nazývá premiéra a poslední je derniéra. Před premiérou obvykle bývá generální zkouška.“

Divadelní inscenace: „Umělecké dílo, kterým je organizace, partitura jednotlivých divadelních představení. Nejde tedy o konkrétní odehrání divadelního představení, ale o jeho předlohu, která se vyskytuje v mysli všech zúčastněných a je jakousi 'ideální' představou o právě probíhající představení. (V obecné češtině však tento termín s termínem divadelní představení splývá a rozumí se obojím totéž.)“

Z toho vyplývá: inscenaci de facto nelze nikdy *vidět* – je možné se s ní seznámit pouze prostřednictvím představení. Divadelní představení se přitom vždy odehrává v přesně určeném prostoru a čase – tady a teď. (Audiovizuální technika může vytvořit pouze jakousi 'reportáž' či 'mozaiku' z jednotlivých konkrétních provedení.)

Divadelní umění – a umělecké dílo, které je jeho výsledkem – má tedy mezi ostatními uměními zvláštní postavení. Obraz, sochu či dílo architektury můžeme vidět v téže podobě znovu a znovu i s odstupem let, stejně jako si můžeme poslechnout hudební nahrávku či zhlédnout film, přečíst si prózu, lyriku i samotný dramatický text. Ve všech těchto případech si můžeme být v podstatě jisti, že dílo je stále stejné – lišit se bude jen naše osobní situace.

Naopak divadlo je umění z principu pomíjivé: po skončení představení – po odchodu herců ze scény – mizí. Navštívíme-li totéž představení příště, uvidíme už jiné dílo (jak si sami v případě opakované návštěvy často uvědomíme). – Co je příčinou této specifčnosti divadelního umění?

Divadlo je neoddělitelně spjata se vzájemným setkáním živých lidí: a to nejen samotných tvůrců, ale na druhé straně rampy spolu s nimi i diváků. Mezi jevištěm a hledištěm vzniká během představení vztah vzájemného ovlivňování, tzv. *interakce* – specifický druh kolektivního dialogu. I ten se na podobě (a proměnách) každého představení významným způsobem podílí.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Jaké podmínky musejí být splněny, aby daný prostor mohl fungovat jako prostor divadelní?
 2. Jaké další typy prostorů v sobě divadelní prostor 'ukrývá'?
 3. Jak chápete pojmy 'přezentnost' divadelního artefaktu a 'simultaneita času'?
 4. Nalezněte hru, která od počátku do konce bude odpovídat jednomu každému typu vztahu dramatického času a času jevištního.
 5. Nalezněte v jedné hře trojici situací, z nichž každá bude odpovídat jinému typu vztahu dramatického času a času jevištního.
 6. Nalezněte příklady z vlastní divácké zkušenosti, kdy váš vlastní subjektivně vnímaný čas byl výrazně delší (či výrazně kratší) než čas jevištní.
 7. Běžným tématem dramatu jsou časové kategorie 'příliš brzy' nebo 'příliš pozdě': tedy promeškání toho 'správného' okamžiku, jedinečného a nenávratně příznivého (řečtina jej označuje výrazem *kairos*). Uveďte příklady takových her (ideálně z různých divadelně-historických období).
 8. Vysvětlete rozdíl mezi pojmy divadelní inscenace a divadelní představení.
 9. S důrazem na terminologickou správnost pročítejte publikované divadelní recenze (klasické či internetové noviny, časopisy, magazíny) a hledejte v nich nesprávné či sporné případy využití pojmů inscenace a představení. Spojení opravte či dané věty upravte k jednoznačnosti.
 10. V nalezených recenzích se pokuste najít větná spojení, v nichž lze použít oba pojmy synonymicky.
 11. V čem spočívá zásadní rozdíl mezi realizací divadelního umění a umění jiných?
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Proměny kategorie času a kategorie prostoru neoddělitelně souvisejí s vývojem divadla a dramatu. *Divadelní čas a divadelní prostor* – pojmy označující čas a prostor 'reálný', ze skutečného světa (nikoli toho dramatického) – vstupují s časem a prostorem dramatickým do zvláštních vazeb, které se v průběhu vývoje dějin divadla asi 'na první pohled' nejvýrazněji promítly do proměn divadelní budovy z architektonického hlediska (představa místa, kde se to má hrát), do podoby scénografie či divadelních kostýmů a jejich konvencí.

Souvisejí však s proměnami všech divadelních složek a jejich prvky (např. se způsobem vyprávění děje v rámci složky textové/literární). Je tedy nezbytné mít o nich povědomí a brát jejich vazby v potaz i při dramaturgické práci, interpretaci.

Díky této kapitole jsme si dále uvědomili, že divadelní umění – a divadelní artefakt (tj. inscenace, resp. představení) – má mezi ostatními uměními zvláštní postavení. Zatímco obraz, sochu, lyriku či film můžeme zakoušet v nezměněné podobě znovu a znovu i s odstupem let, divadelní představení se odehrává – ve své principiální podobě, kterou např. pandemie COVID-19 pochopitelně neumožňovala – výhradně v přesně vymezeném prostoru a čase, tady a teď.



DALŠÍ ZDROJE

- BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: Akademie múzických umění, 2001.
- MAYDL, Přemysl. *Psychologie a sociologie divadla (nástin problematiky)*. Praha: SPN – Univerzita Karlova, 1978.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*. Praha: Libri, 2004.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Divadlo na konci světa: stati o scénografii*. Praha: Pražská Scéna, 2008.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.
- ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky z dějin scénografie*. Brno: JAMU, 2011.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatických umění*. Praha: Panorama, 1986.

3 SLOŽKY DIVADELNÍHO VÝRAZU, JEJICH HIERARCHIE V DIVADELNÍM ARTEFAKTU. VÝSTAVBA INSCENACE A JEJÍ SLOŽKY.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Divadlo jakožto umění tzv. syntetické využívá ke své realizaci či vůbec existenci mnoha umění jiných (výtvarné, hudební, taneční, literární), která v sobě spojuje – a současně si je podřizuje: v tom smyslu, že divadelní inscenace nepředstavuje pouhý výsledek jejich 'součtu', ale vytváří na nich zcela nový (divadelní) artefakt, jehož ústředním sjednotitelem je režisér. V této kapitole si představíme nejen divadelní složky, ale také základní problematiku vnímání dramatického textu (v souvislosti s provokativní otázkou, zda dramatický text sám o sobě je, nebo není samostatným uměleckým dílem), resp. možností jeho inscenování.

CÍLE KAPITOLY



- vypočítat divadelní složky a vysvětlit, co zahrnují
- seznámit s Aristotelovým vnímáním divadelních složek (resp. 'složek tragédie')
- vysvětlit pojem *gesamtgunstwerk*
- objasnit historickou souvislost mezi vývojem činoherního divadla a funkce režiséra
- odhalit ve vzniku a vývoji divadelních druhů výsledek důrazu na tu kterou divadelní složku
- představit dvojí základní možnost vnímání dramatického textu

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1 hodina

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Divadelní složka, inscenace, složka výtvarná, herecká, režijní, taneční, hudební.

Složky divadelního výrazu, jejich hierarchie v divadelním artefaktu. Výstavba inscenace a její složky.

3.1 Úvod

Dramatický text je principiálně předurčen ke scénickému provedení: k tomu, aby se stal součástí budoucího divadelního tvaru – inscenace. Je to tedy „scénický projekt“ – slovy Jaroslava Vostrého – či „divadlo in statu nascendi“, tedy ve stavu zrodu. A to ať už máme na mysli pevný, 'klasický činoherní' text, který se následně do činoherní inscenace takřkajíc rozvine na základě jeho interpretace inscenátory, nebo 'scénář' či 'libreto' commedie dell'arte, obsahující pouze sled situací a jejich nástin jako základ pro následnou improvizaci herců.

Během přípravy a realizace divadelní inscenace tak k textu – resp. tedy k textové či literární složce – přistupují složky další. Ty přitom zdaleka netvoří jen jakýsi doprovod či jevištní dekoraci dramatického textu, ale spolu s ním a všechny navzájem rozehrávají hru významů, metafor, divadelních znaků. Ty mohou být (a v ideálním případě jsou) nepojmenovatelné a mnohoznačné, přitom však vzájemně konsistentní a smysluplné. Pak diváka zasáhnou silou skutečného, ničím nenahraditelného a jen do určité míry popsatelného *divadelního zážitku*.

Rovnou dodejme, že obecně jsou všechny tyto tzv. divadelní složky přítomny v každém divadelním artefaktu (pouze se mění způsob jejich realizace); např. složku textovou neobsahuje jen činoherní inscenace (coby 'divadlo založené na textu'), ale i improvizované představení (v podobě námětu či děje) apod.

„Objektivně vzato je dramatický text počátek dlouhého a složitého pochodu, jímž se uskutečňuje dramatické dílo jako divadelní představení; subjektivně jest naopak koncem duševního procesu, jež prožívá jeho autor a který nazveme tvorba dramatikova, tedy nikoli, jak bývá zvykem, tvorba 'dramatického básníka'.“

Slova Otakara Zicha z jeho slavné *Estetiky dramatického umění* (1931) – jednoho z klíčových děl české teatrologie – vystihují vztah dramatického textu a divadelní inscenace, resp. postavení dramatického textu v jejím rámci. Základem je fakt, že dramatický text – resp. jeho autor – počítá už jaksí 'technicky' předem s tím, že se stane součástí budoucího divadelního tvaru. Proto také Otakar Zich nepovažuje dramatický text za samostatné umělecké dílo; to může vzniknout až v okamžiku, kdy se jeho 'divadelní záměr' naplní v podobě inscenace. Pokud se tak nestane, zůstává dílem prozatím 'neúplným' – vlastně polotovarem. Vnímat dramatický text jako samostatné umělecké (tj. literární) dílo – jako to činí literární věda ve svém členění na literární žánry – není tedy z divadelního hlediska principiálně možné (a snad ani umělecky oprávněné).

S tím souvisí i problematika vnímání dramatického textu v rámci inscenace, resp. jeho postavení, která se rozprostírá mezi dvěma krajními póly. Jde zkrátka o to, nakolik je pro inscenaci text určující – do jaké míry je závazný pro inscenátory. Vzhledem k těmto dvěma protikladným přístupům – na celé nekonečné ploše mezi nimi (tj. mezi 'konzervou' a 'variací na dané téma') – řeší vždy režisér s dramaturgem ve své inscenaci otázku interpretace.

Text dramatu můžeme tedy vnímat jako:

- A. *svěbytné umělecké dílo*, které existuje i bez ohledu na scénické provedení. Tento řekněme literárně-vědný pohled, nahlízející na dramatický text především jako na součást literatury (drama tvoří vedle lyriky a epiky třetí z literárních žánrů), zastávali v průběhu historie i někteří dramatičtí tvůrci. Jejich důvody nám dnes mohou dobře přiblížit historické proměny vnímání dramatického textu (např. i jevištně velmi úspěšný dramatik Alexandre Dumas byl přesvědčen, že není-li hra vydána – tj. nezačne-li se číst –, nestane se slavnou).

I v dnešním divadle můžeme nalézt ukázky takového přístupu. Dlužno dodat, že je právem odmítáme, jako diváci je obtížně akceptujeme. Projevují se na jevišti ve svých vyhraněných podobách nikoli hereckým jednáním, které dramatikovo slovo přirozeně obsahuje, z tohoto slova vyplývá a dále jej rozvíjí, ale leckdy přímo recitací textu, doplněného o nezbytné pohyby, mimiku, gesta a divadelní složky. Zde de facto nelze hovořit o *divadelním znaku* (zrozeném básnickým setkáním různých prvků jevištní skutečnosti), a tedy ani o uměleckém díle

- B. 'pouhou' *předlohu* pro scénické provedení, tedy scénář, který se stává součástí svěbytného uměleckého díla teprve jevištním rozvinutím. Platí zde tedy paradox: dramatikovo slovo je pevným základem inscenace, z něhož se tato inscenace rozvine – ale text na konec tvoří 'jen' její součást, která není pro její vyznění nejvíce (či jediné) určující.

Takový je princip moderního divadla v důsledku jeho proměn od poloviny 19. století. Jeho tradice je však mnohem starší: souvisí dokonce s antickým mimem, ožívajícím později v *commedii dell'arte*. I ta byla přece 'založena' na pevně daném sledu scén (a zčásti i na pevně daných replikách), který však sám o sobě byl jen jakýmsi 'návodem ke hře'. Teprve herci ho rozvinuli svým jednáním do smysluplného tvaru prostřednictvím improvizace.

Od realismu kráčí tento vývoj ruku v ruce s rostoucí pozicí 'silného režiséra', který přebírá za inscenaci zodpovědnost a který také (později spolu s dramaturgem) dramatický text interpretuje. Počátky dramaturgie, skutečné interpretace, divadelní režie i inscenace v moderním smyslu jsou tedy společné: jde o neoddělitelné části jednoho organismu, který spoluutvářejí. Důvod tohoto procesu je vlastně jednoduchý: realismus – usilující ve svých počátcích o zachycení 'života jaký je' – dospěl ve svém vývoji nezbytně do fáze, kdy jako by se realita už do pouhých slov nevešla. Začíná se tedy hrát to, co je 'pod textem' – nikoli 'pouhý text'.

Tato proměna by nebyla samozřejmě myslitelná bez proměny herectví: 'hrát' znamenalo ještě pro romantického herce (stejně jako kdysi pro herce starověkého a pak renesančního, barokního i klasicistického) především deklamovat text a 'čarovat hlasem' v charakteristickém postoji a masce – zatímco od romantismu sledujeme počátky individuální interpretace postavy. Ta pak vede i k jejímu postupnému pohybovému rozehrávání v prostoru – na rozdíl od pouhého 'hraní hlasem'.

Složky divadelního výrazu, jejich hierarchie v divadelním artefaktu. Výstavba inscenace a její složky.

3.2 Divadelní složky

V rámci inscenačního procesu přistupují k dramatickému textu, hereckému umění a činnosti režiséra ještě další *divadelní složky*. Každá z nich zahrnuje zcela konkrétní prvky či jevy a má také svou vlastní historii – stejně jako jejich proměňující se vztahy (jejichž sledováním lze pochopit mnohé z vývojové logiky divadla).

Využijeme-li členění Jaroslava Pokorného na tzv. *složky divadelního výrazu* – jak je popsal ve své dodnes inspirativní stejnojmenné knize (vycházejí samozřejmě z Aristotela) –, hovoříme o následujících:

3.2.1 VÝTVARNÁ SLOŽKA

Patří sem *scénografie* (pojetí scény či scénické řešení, výprava), ale i samotný prostor, kde se představení odehrává; dále *kostýmy*, *rekvizity*, *líčení herců*. Z výtvarné složky v divadle se vyvinula během jeho historie samostatná umělecká disciplína – scénografie.

V divadelním mechanismu se na realizaci výtvarné stránky inscenace podílí tedy *scénograf*, někdy spolupracující se samostatně tvořícím *návrhářem kostýmů* či *kostýmním výtvarníkem*.

Do výtvarné složky bývá přitom v posledních letech řazen i prudce se rozvíjející *light design* (umělecké svícení).

3.2.2 LITERÁRNÍ SLOŽKA

Zahrnuje *textový podklad* inscenace v jeho rozmanitých podobách: od 'pouhého' námětu přes libreto či bodový scénář, na základě kterých lze improvizovat, až po pevný text, lišící se v různých obdobích dle typických či požadovaných vlastností či nároků té které divadelní epochy.

Autorem dramatického textu, tedy literární složky inscenace, je *dramatik* – v divadelním mechanismu s textem pak pracuje především *dramaturg* (podrobněji se o jeho činnosti a úkolech v divadle zmíníme v příslušné kapitole). Ten také typicky *adaptuje* či *dramatizuje* dílo původně nedramatické.

3.2.3 DRAMATICKÁ SLOŽKA

Tuto složku můžeme rozdělit na *režijní* a *hereckou*.

Složka *režijní* se realizuje v širokém rozpětí od téměř 'neviditelné', technické, organizační či aranžérské podoby přes 'klasickou interpretační' činnost realizovanou 'nenásilnic-kým' režisérem až po dominantní prvek inscenace, ovládaný osobou režiséra autoritativního, se silnou uměleckou vizí.

Složka *herecká* se uplatňuje opět v širokém rozsahu možností – v souladu s požadavky režiséra – od herectví s odstupem (ať už komediantsky stylizovaného, nebo tzv. brechtovského) po ztotožnění s postavou, tj. prožívání (herectví psychologicko-realistické).

3.2.4 TANEČNÍ (ČI POHYBOVÁ) SLOŽKA

Škála podob realizace této složky se rozprostírá od statického postoje či 'civilního' pohybu přes stylizovaný civilní pohyb, pohyb rytmizovaný až po tanec v jeho pestrých stylech a výrazových prostředcích.

Ze základních divadelních druhů má tato složka dominantní postavení samozřejmě v baletu (a jiných pohybových inscenacích – např. výrazový tanec, pantomima), naopak v činoherní inscenaci je namíste vnímat pohyb jako jeden z hereckých prostředků – vedle miki, gestiky a práce s hlasem.

3.2.5 HUDEBNÍ SLOŽKA

Tuto složku můžeme rozdělit na *vokální* a *instrumentální*.

Složka *vokální* se rozpíná od intonace a dynamiky prosté civilní mluvy přes kultivovaný přednes, stylizovanou mluvu pracující s intonací a rytmem dialogu až po recitativ – a konečně zpěv.

Instrumentální složka se projevuje v šíři svých podob od přirozených zvuků (a na vyšší úrovni od záměrné práce s těmito zvuky) přes zvukovou kulisu a scénickou hudbu až po scénický melodram a italskou operu.

Další důležité členění hudební složky je odvozeno od způsobu jejího zapojení do dramatického světa, tj. do fikčního světa vyprávěného příběhu. Buď je jeho součástí (jako např. v Tylově *Švandu dudákovi*), nebo stojí mimo něj a jejím účelem je vytvářet atmosféru, podporovat divákovu emoci (tzv. scénická hudba).

Právě spojení jednotlivých složek, které si divadlo zčásti 'přivlastňuje' z jiných umění (hudebního, literárního, výtvarného), vystihuje pojem, který se v souvislosti s divadlem (a filmem) v rámci kategorizace umění užívá: je to umění *syntetické* – tedy *spojuje* různá umění. K tomu je však nutno znovu připomenout – pro správné pochopení nejen tohoto odborného termínu, ale samotného divadla (jako umění samostatného, suverénního) –, že 'syntézou' se zde nemyslí jakýsi 'součet' hudby, slova, výtvarného umění atd., ale (v ideálním případě, tedy skutečně uměleckém) jejich nejhlubší sjednocení, propojení do zcela nového tvaru svébytné kvality.

I k němu muselo ovšem divadlo postupně dospět: teprve od nástupu moderního divadla ve druhé polovině 19. století stojí v čele hierarchie divadelních složek ta režijní. Přesněji řečeno: ve chvíli, kdy se stává 'pánem inscenace' režisér, začíná vývoj moderního divadla.

Složky divadelního výrazu, jejich hierarchie v divadelním artefaktu. Výstavba inscenace a její složky.

Je to on, kdo interpretuje dramatikův text (či prostě zvolený námět) spolu s dramaturgem a na základě jejich společné tzv. dramaturgicko-režijní koncepce takřkajíc prolně celou inscenaci a všechny její složky jedním společným vědomím. Přebírá za dílo nejvyšší uměleckou zodpovědnost. Právě tímto způsobem se realizuje skutečné *umění divadelní režie*.

Na prahu jeho moderní podoby stojí se svým novátorským konceptem Richard Wagner, slavný romantický hudební skladatel, který se tak rovněž řadí mezi zakladatele moderního činoherního divadla. Jeho *gesamtkunstwerk* (souborné umělecké dílo) představuje vizi i konkrétní úsilí o propojení, sdružení jednotlivých umění (jak lze jednoduše vyčíst z překladu německého výrazu), v jevištním díle přítomných – tak, aby vzájemně korespondovaly a společně fungovaly. Za ideál takové představy označoval Wagner antické tragédie v Řecku (s jejich jednotou autora, režiséra a herce) – přičemž byl si vědom toho, že nyní může takoveto *syntézy divadelních složek* dosáhnout jen silný režisér. Sám se jím stal: vizi *gesamtkunstwerku* úspěšně realizoval svými hudebními dramaty, která režíroval, k nimž psal hudbu i libreto a ve finále pro ně vybudoval i ideální prostor – festivalové divadlo v Bayreuthu.

Do té doby – přinejmenším do poloviny 19. století – vnímáme v divadle nadvládu autora, dramatika: v tom smyslu, že se herecký projev podřizuje textu – neboli je to text, co určuje normu a styl. Vliv byl však oboustranný: v 18 a 19. století současně vrcholí éra velkých hereckých osobností – 'hvězd', kterým autoři píší tzv. na tělo, tedy 'na míru'. Např. jeden z nejslavnějších francouzských osvícenských autorů Pierre (Carlet de Chamblain) de Marivaux (1688–1763) psal zejména pro pařížskou scénu Comédie-Italienne, jejíž herecký styl ho inspiroval a také se nejlépe hodil k typické jemné hře citů v jeho hrách (a také k jeho specifickému jazykovému stylu označovanému jako *marivaudage*) –, a současně svými hrami herecký styl této významné scény dále rozvíjel. Podobně psali na tělo vybraným hercům – největším hvězdám své doby – Jean Racine či Pierre Corneille.

Do ustavení pozice silného režiséra a celkové proměny divadla v období realismu to současně byl – v průběhu divadelních epoch (od období renesance) – důraz na tu či onu divadelní složku (či naopak její 'zanedbávání'), který vedl k rozvoji všech divadelních druhů dnes považovaných za základní: baletu (důraz na složku pohybovou a hudební), opery (důraz na složku hudební a výtvarnou), operety a muzikálu (důraz na složku hudební a hereckou a rovněž pohybovou) – i samotné činohry.

Pokud jde o činohru, která nás v tomto studijním textu v souladu se studijním plánem zajímá především, je v tomto okamžiku již zřejmé, které divadelní složky (vedle režie zaujímající speciální postavení) jsou zde klíčové (ba pro její existenci přímo nezbytné): herecká a textová. – *Činohra je divadlo založené na textu, který rozehrávají herci na jevišti.*

V závěru kapitoly s připomeňme již zmiňovaného Aristotela. Jak vnímal divadelní složky on? Aristoteles – který ovšem hovořil o „složkách tragédie“ – uvádí těchto *šest složek*:

Mythos – děj nebo také dějová linie.

Ethos – povaha nebo také morálka, morální vlastnosti člověka.

Dianoia – zveřejnění myšlenky nebo také myšlení z hlediska zabývání se praktickými otázkami života (v protikladu k *noesis*, výrazu označujícím rovněž myšlení, ale spíše to zabývající se věčnými pravdami).

Lexis – řeč a také kvalita řeči postav, která nám rovněž vyjevuje jejich charakter. Aristoteles se zaměřuje na dvě vlastnosti řeči – hlas a jazyk (což podrobně rozebírá ve svém spise *Rétorika*).

Melopoia – hudba. Aristoteles tu má na mysli především sbor, který má 'zapadnout' do díla tak, jako by byl jedním z herců.

Opsis – výprava, tedy vizuální či výtvarná stránka. Aristoteles mluví o této složce jako o té nejméně umělecké, protože nejvíce se vzdalující slovu básníkovu.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Jaké divadelní složky rozlišujeme? Jaké jsou v divadle jejich projevy a kdo je jejich autorem?
2. Proved'te rozbor navštívené činoherní inscenace z hlediska jejích složek: tzn. pokuste se rozpoznat, jakými všemi způsoby se každá z nich v díle realizovala. Totéž proved'te u inscenace z oblasti jiného divadelního druhu (operety, baletu, operety či muzikálu).
3. Nahlédněte do Aristotelovy *Poetiky* a seznamte se s autorovým vnímáním šesti „složek tragédie“ (a s jejich hierarchizací). Čím se jeho hledisko liší od toho 'našeho', co zde 'chybí' či naopak 'přebývá'? Pokuste se vystihnout důvod této rozdílnosti.
4. Naplánujte si návštěvu činoherní inscenace a předem si přečtete dramatický text dané divadelní hry. V čem se její jevištní ztvárnění lišilo od vašich představ (tj. vaší vlastní interpretace)?
5. Pokuste se najít důvod a pojmenovat, co vedlo tvůrce k takovému výkladu ('co tím chtěl básník říct'). V případě hereckého jednání zkuste nejprve odhadnout, zda pramenilo z režisérovy (resp. dramaturgicko-režijní) koncepce, nebo z koncepce vlastní postavy vytvořené samotným hercem.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V kapitole jsme si představili divadelní složky, které divadlo – jakožto umění tzv. syntetické – využívá ke své realizaci a které si podřizuje: v tom smyslu, že divadelní inscenace nepředstavuje pouhý výsledek jejich 'součtu', ale vytváří s jejich využitím zcela nový (divadelní) artefakt, jehož ústředním sjednotitelem je režisér.

Dále jsme nahlédli do problematiky vnímání dramatického textu v souvislosti s provokativní otázkou, zda dramatický text sám o sobě je, nebo není samostatným uměleckým dílem. Zjistili jsme, že odpověď ani zde není jednoznačná: záleží na hledisku (literárním, nebo divadelním).



DALŠÍ ZDROJE

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993.

HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha, 1963.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

Pavlovský, Petr a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004.

POKORNÝ, Jaroslav. *Složky divadelního výrazu*. Brno: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatických umění*. Praha: Panorama, 1986.

4 VZNIK A PROMĚNY MODERNÍ EVROPSKÉ REŽIE VE VZTAHU K VÝVOJI DRAMATURGIE.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Cílem kapitoly je seznámit posluchače s okolnostmi vzniku, zásadními mezníky a nejdůležitějšími tendencemi vývoje moderní evropské režijní tvorby. Výklad přiblíží i proces fungování režijní práce, její specifika, funkce i fáze, a to ve vztahu k vývoji dramaturgie. Neopomene také představit základní úkoly a odpovědnosti režiséra v jednotlivých fázích vzniku divadelní inscenace. Studenti si teoreticky osvojí elementární terminologii vztahující se k dané problematice.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly student bude umět:

- vysvětlit příčiny zrodu profese režiséra a vše zařadit do kontextu vývoje divadla,
- charakterizovat postupný vývoj zásadních milníků režijní práce, a to zejména v kontextu dějin evropského divadla,
- definovat režii jako umělecko-tvůrčí aktivitu,
- pojmenovat jednotlivé fáze režiséřské práce.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Režisér, režie, režie jako samostatné tvůrčí profese, Meiningenští, fáze režiséřské práce, režisérismus, zkouškové období, čtená zkouška, oblékaná zkouška, zkouška na zkušebně, zkouška na jevišti, technická zkouška.

4.1 Úvod

Režie je disciplína, která provází divadlo od nepaměti, ovšem jako samostatná profese se vyprofilovala až relativně nedávno. Režisér coby specializovaný tvůrce inscenace vstoupil do evropského divadla teprve v 2. polovině 19. století a zahájil tak jeho moderní éru. Do této doby většinou posláním režiséra plnil – a to jako vedlejší funkci ke své hlavní činnosti – buď sám dramatický autor, divadelní principál, ředitel, případně první herec.

4.2 Stručný nástin vývoje divadelní režie

V minulých historických divadelních strukturách byla režie vždy přítomna, byť jejím subjektem nebyl zvláštní a specificky pojmenovaný činitel. Jednota scénického díla se do té doby organizovala z „nitra“, určována dominantním postavením některé složky, nejčastěji slovesné nebo hudební, často i herecké. Vždy totiž existovala vůdčí osobnost, která pečovala o jednotu celku.

V *antickém divadle* inscenace režíroval samotný autor. Řeky byl nazývaný didaskalos (instruktor) a plnil zejména celkovou organizační funkci. Ve *středověku* v případě mystérií jako režiséři působili duchovní, kteří ve výpravných představeních také sami účinkovali. Tito mistři ceremonií nesli za představení ideovou i estetickou zodpovědnost. Ve světské linii inscenování her ve středověku představoval funkci režiséra hlavní herec, kterého specifikovalo honosné oblečení. Z konce 14. století se zachovaly režijní knihy z Frankfurtu nad Mohanem ve formě 4 a půl metrového svitku s narážkami na herce a režijními poznámkami. Ty dokládají, že autoři byli zdatnými režiséry. V období *renesance a baroka* organizovali představení intendantí, ředitelé divadel, ale i výtvarníci a architekti, resp. scénografové. Od 17. století se ujímali režie i významní herci. V *klasicismu* si své texty režírovali zásadní autoři (např. Molière, Racine či Corneille). **Jean Baptiste Poquelin**, zvaný **Molière** pracoval s početným komparzem a jeviště zespolu osvětloval svíčkovými reflektory. Na scéně dovolil sedět i divákům, ale za nejdražší lístky. Ve svém dramatu *Versaillské improvizace* definoval dobovou funkci režiséra. **Johann Wolfgang Goethe**, jenž byl pověřený vedením divadla ve Výmaru, kde spolupracoval s Friedrichem Schillerem jako dramaturgem, zase za režiséra považoval toho, kdo utváří soubor, najímá herce, vede divadlo a nevstupuje na jeviště (není hercem). Goethe z této pozice požadoval od herců antický sošný a vybraný projev, melodičnost, rytmus, symetrii, pěknou vizáž, upřednostňoval frontální mizanscénu, aby divák dokonale viděl herce a rovněž se zajímal o psychologii divadla.

4.3 Vznik režie jako samostatné tvůrčí profese

Ke zrodu profese režiséra – ve smyslu jednotícího činitele inscenace – vedlo několik významných okolností. Od konce 18. století – s postupným růstem složitosti divadelního tvaru, ale také v souvislosti se zavedením denního divadelního provozu a tzv. programové dramaturgie – stoupala potřeba nových činoherních textů. Divadelní autor přestal být úzce spojován s konkrétní scénou. Tato rozluka dramatika a divadla volala po zprostředkujícím

mezičlánku, jímž se stal právě režisér. Dramaturgická různorodost totiž vyžadovala individuální přístup i osobitý výklad. Režiséra si ale vynutily i proměny divadelní scénografie, kdy bylo typové scénování nahrazeno vytvářením nových dekorací samostatně pro každou inscenaci. Celý proces byl urychlen v 2. polovině 19. století zavedením nových technických prostředků do divadla (1882 – instalování elektrických světel, 1896 – zřízení točny).

První stopy režijní činnosti můžeme zaznamenat v inscenacích německých klasiků např. **Karla L. Immermanna**. Cílem bylo vymanit se dobové konvenci a objevit autentické stylové zákonitosti. V polovině 19. století se pak angličtí divadelníci – převážně herci a divadelní producenti jako např. **Charles Kemble, William Charles Macready, Samuel Phelps, Charles Kean, Henry Irving** či **Herbert Beerbohm Tree** – snažili o užití historicky věrné výpravy a promyšleně organizovaných davových scén. Zejména Keanovy a Phelpsovy inscenace pak zapůsobily v Německu na Dvorní divadlo v Meiningenu, které od roku 1866 vedl velký příznivec divadelního umění – vévoda **Jiří II. Meiningenský**. Právě v souvislosti s činností jeho souboru se režie v letech 1874–1890 stabilizovala jako specifická a samostatná tvůrčí aktivita. **Meiningenští** prosluli důkladností zkoušek, propracováním davových scén (hlavně v inscenacích Shakespearových a Schillerových děl), novým pojetím šermu (musel odpovídat době a povaze postavy), dokonalou souhrou a vytvořením atmosféry, k níž přispívala hudba, světlo a zvuky za scénou. Jiří II. Meiningenský své inovátorské postupy a reformy uplatňoval zejména ve scénografickém řešení inscenací (věrná rekonstrukce historického prostředí, kostýmů a rekvizit). V letech 1874–1890 své úsilí o proměnu divadla s tímto souborem spojil jako režisér také **Ludwig Chronegk**. Díky svým častým zájezdům po Evropě měl soubor velký mezinárodní ohlas a ovlivnil řadu dalších významných divadelníků.

Režie v moderním pojetí se pak formuje od konce 19. století v souvislostmi se snahami divadelního realismu a naturalismu. Právě naturalismus dal živnou půdu profesi režiséra, která se umělecky osamostatnila. Rozvoj moderní režie začíná s proměnou prostoru. První pokusy najdeme už v době nástupu naturalismu v Théâtre Libre **André Antoina**, zcela nové možnosti se potom otvírají díky působení dvou reformátorů – scénografů **Adolpha Appiia** a **Edwarda Gordona Craiga**. Ve prospěch herecké akce, volnosti pohybu a režijní práce vyprazdňují scénu, do scénografie zapojují světlo, napomáhají plasticitě scény a přibližují ji k divákům. I tito režiséři pomáhají divadlo připravit na tzv. velkou divadelní reformu. První starší vlnu první krom nich pomáhali utvářet svou uměleckou činností Němci **Otto Brahm** a **Max Reinhardt**, Francouz **Lugné-Poe** a Rus **K. S. Stanislavskij**. Jejich snahy následovala mladší vlna prosazující se v první polovině 20. století, především v období mezi světovými válkami. Z francouzských avantgardistů této doby připomeňme **Kartel čtyř** – sdružení čtyř avantgardních režisérů (**Louis Jovet, Charles Dullin, Gaston Baty** a **Georges Pitoëff**), ale i jejich předchůdce a inspirativního učitele **Jacquese Copeaua**, v Rusku vzrůstající vliv konstruktivismu a „vynález“ biomechaniky v osobě **Vsevoloda Mejercholda**, vedle kterého se slibně řadí i **Jevgenij Vachtangov** a **Alexandr Tairov**. Němce fascinuje expresionistické divadlo **Leopolda Jessnera** a rozrůstá se divadelní impérium vynikajícího režiséra davových scén, plenérového divadla a velkých dramatických titulů **Maxe Reinhardta**. Snaha navrátit divadlu terapeutickou funkci rituálu a pokusy

s konceptem „krutého divadla“ nacházíme už od roku 1927 u Francouze **Antonina Artauda**, který svými vizemi a nároky na divadlo předběhl dobu zhruba o třicet let. Samostatnou a zásadní kapitolu nového pojetí režie napsali svou prací také **Erwin Piscator** a **Bertolt Brecht**, první politickým, druhý tzv. epickým divadlem, v němž jsou herec i divák vytrženi z divadelní iluze a donuceni přítomné dění reflektovat a zaujmout k němu postoj.

Podle polského badatele Kazimierze Brauna se v druhé polovině 20. století ohlásila druhá reforma, a to v duchu dionýsovsko-destruktivním, kde je už člověk jako takový samotným uměleckým dílem. Divadlu přinesla spoluúčast, improvizaci, happening atd. Braun sem řadí např. tvůrce amerického nezávislého Living Theatre **Juliana Becka** a **Judith Malinovou**, svébytného „loutkáře **Petera Schumana** a jeho soubor Bread and Puppet, dánský soubor Odin Teatret vedený **Eugeniem Barbou**, dále nadšence antropologie a paradivadla **Petera Brooka**, který po roce 1964 přejde k experimentům s krutým divadlem a hledáním univerzálního divadelního jazyka. V Polsku tvoří na základě kolektivních improvizací a experimentů laboratorním způsobem **Jerzy Grotowski** (Teatr Laboratorium), výrazně výtvarné divadlo ve spojení s performativním chápáním divadelní akce rozpracovává **Tadeusz Kantor** (CRICOT 2). Ve Francii zakládá Divadlo Slunce (Théâtre du soleil, 1964) režisérka **Arianne Mnouchkinová**, kterou zajímá hra na simultánních jevištích, vlivy komedie dell'arte, jarmareční divadlo, asijské masky i cirkus. V Americe se v poslední třetině 20. století rozvíjí tvorba **Petera Foremana** a **Roberta Wilsona**. Ke konci 20. století začala být zpochybňována jednoznačnost funkce režiséra, především jeho dominance a nadvlády nad ostatními umělci v kolektivní tvorbě. Poválečná doba postupně přinášela chuť a potřebu potlačit režijní umělecké úsilí ve jménu řemesla a skromnosti, ve jménu autorství a interkulturních produkcí. Současné postdramatické divadlo tak zásadně mění své funkce, ale i povahu a celkovou strukturu, což má další dopad na postavení některých složek inscenace (zejména textové složky – tedy dramatu) a logicky také i vliv na proměnu režisérovy práce.

Proměny režijních přístupů v 20. století vhodně popsal Zdeněk Hořínek: „*Od té doby prošlo režijní umění mnoha proměnami od „realistické“ režie (pro níž bylo určujícím zákonem hledisko objektivní životní pravděpodobnosti) přes modernistické a avantgardistické formy „režisérismu“ (podřizující hereckou tvorbu přísnému a přesnému estetickému řádu a stylu inscenace, jehož tvůrcem je režisér jako autor inscenace) až po výstřelky režiséřského exhibicionismu (který chápe divadelní dílo jako sebevypověď jediné osobnosti – režiséra: ten si vybírá vhodné dramatické texty, pro svou potřebu je libovolně upravuje, deformuje, interpretuje a realizuje prostřednictvím manipulovaných herců, jejichž povinností je přesné plnění režiséřských příkazů, ztělesňování představ, jež se zrodily jako „vnitřní modely“ v režiséřově mysli.) V současné době se polemicky k režiséřskému exhibicionismu prosazují tendence k týmové inscenační práci, která vidí těžiště divadelní tvorby v herci, v jeho nezaměnitelné osobnosti, v jeho proměnlivosti, nápaditosti a hravosti.*“¹

¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012, s. 75.

4.4 Režie jako umělecko-tvůrčí aktivita

Režie je umělecká činnost, jejímž cílem je sjednotit jednotlivé divadelní složky a prvky do nového tvaru v myšlenkově a stylově celistvé dílo – divadelní inscenaci. Nemůže se uplatnit samostatně, odděleně od ostatních složek inscenace, ale jen jejich prostřednictvím.

Režisér zkrátka neexistuje ve vzduchoprázdnu, ale musí umět své postoje a myšlenky dovést k divákům – a to za využití svého osobitého rukopisu. Měl by být tvůrcem obdařeným talentem hledat vhodné cesty sdělení a umět v divadelní inscenaci spojit umění dramatika, herců, jevištního výtvarníka, hudebního skladatele, choreografa či dalších méně tradičních složek (např. využití filmové projekce). Svou vizi jevištní realizace porovnává se záměry autora předlohy a dramatický text dále interpretuje podle svých osobních uměleckých představ. Pozornost věnuje vhodnému obsazení rolí a jejich alternacím, řešení jevištního prostoru a využití rozmanitých výrazových prostředků složek inscenace. Ty spojuje do nové, vyšší struktury, dává jim nový řád a nese odpovědnost za jejich estetickou a organizační stránku. Velmi široká oblast činností režie ukazuje, že se jedná o profesi náročnou a vyžadující zvláštní talent.

Režisér také vždy tvoří za určité konkrétní historicko-spoločenské situace. Myšlenkově-umělecké vyznění jeho práce je tudíž odrazem této doby, kdy se více či méně konfrontuje s tím, co se děje kolem něj. Chce-li diváky zaujmout, oslovit, probudit v nich emoce nebo je přinutit o světě kolem přemýšlet, musí se umět vymezit vůči tématům a problémům, které daná doba přináší.

4.5 Vztah režiséra a dramatu (předlohy)

Režisér by měl být dobře obeznámen nejen s divadelním děním, ale i s novinkami v oblasti dramatické tvorby. V tom mu výrazně napomáhá dramaturg. Jako ideální se jeví situace, kdy režisér systematicky spolupracuje s dramaturgem a společně dávají novému dílu jasné zacílení. Režisér může k původnímu dramatickému dílu zaujímat různé postoje:

ÚCTA A DŮVĚRA K AUTOROVU TEXTU

Režisér vychází z toho, že dramatikovo dílo zásadně určuje způsob inscenace a on má tedy povinnost ukázněně sloužit autorovi.

DRAMATICKÝ TEXT JAKO VÝCHODISKO PRO REŽIJNÍ PRÁCI

V tomto případě režiséři nechtějí být pouhými interprety dramatikova díla, které pro ně neznamená závazný základ inscenace. Naopak se snaží původní text zasadit do nového kontextu, často dokonce mění jeho původní smysl i žánr, záměrně porušují autorovy pokyny, přičemž často vytvářejí jeho radikální adaptace.

V obou případech je více než samotný přístup důležitější výsledek snah tvůrců! Oni totiž autorův text vždy dotvářejí svou vizí a vyslovují skrze něj svůj vztah k okolnímu světu.

4.6 Fáze režijní tvorby

Činnost režiséra se rozprostírá mezi studiem textu a spoluprací se všemi předpokládanými složkami inscenace – scénografem a výtvarníkem kostýmů, skladatelem, choreografem a především herci. Režisérovi je buď přidělen titul z dramaturgického plánu, případně může sám navrhnout text k uvedení, jenž dramaturg zakomponuje do koncepce sezony.

1. FÁZE: INSCENAČNÍ ZÁMĚR -

Režisér se věnuje důkladnému čtení a pochopení textu, jeho žánru a stylu. Zaměřuje se také na studium dramatikovy tvorby i dobový kontext a postupně definuje ideu inscenace a svůj tvůrčí výklad – tzv. *inscenační záměr*.

2. FÁZE: DRAMATURGICKO-REŽIJNÍ KONCEPCE (PŘEDSTAVA SCÉNICKÉHO PROVEDENÍ)

Režisér již konkretizuje své představy a hledá vhodné prostředky, skrze něž bude inscenaci realizovat, uplatňuje svůj styl – rukopis. Tato fáze vyvrcholí v tvůrčím spojení režiséra a dramaturga ve formulaci *dramaturgicko-režijní koncepce*. Ta je ideovým klíčem režijní práce. Dochází k určení konkrétního směru a cíle inscenační tvorby. Široký prostor dramatického textu se zužuje subjektivní volbou některých možností. Dramaturgicko-režijní koncepce je východiskem inscenační tvorby a zahrnuje jak významovou interpretaci textu, tak i způsob jeho scénického ztělesnění. V této fázi nelze vést ostrou hranici mezi dramaturgickou a režijní prací, obě role musejí vzájemně komunikovat.

3. FÁZE: REALIZACE INSCENAČNÍ KONCEPCE

Režisér by měl zvládnout nejen důkladně vyložit inscenované dílo, ale také umět o správnosti interpretace přesvědčit spolupracovníky a následně svou koncepci konkrétně zrealizovat. V tomto momentě spolupracuje se všemi složkami, které jsou do vzniku inscenace zapojeny. Jedná se nejen o herce a inscenační tým, ale i jevištní techniky, osvětlovače či zvukaře. Režisér tyto složky stmeluje, dramaturg se stává jeho poradcem a zároveň i prvním kritikem a zasvěceným divákem a sděluje mu své konstruktivní připomínky.

4.7 Činoherní režisér a jeho role v procesu zkuškového období

Osobnost režiséra výrazně ovlivňuje průběh hlavní fáze přípravy inscenace – zkuškového období. Přes různost stylu práce režisérů lze zkoušky rozdělit na několik etap.

ZKOUŠKY ČTENÉ

Při čtených zkouškách nejprve režisér s dramaturgem objasní inscenační záměr. Herci se pak postupně seznámí nejen se svými postavami, ale i s jejich vzájemnými vztahy. Čtené zkoušky by měly trvat tak dlouho, dokud tyto vztahy i ostatní detaily nejsou alespoň teoreticky jasné.

ZKOUŠKY VE ZKUŠEBNĚ

Tyto zkoušky jsou již konkrétním hledáním sdělitelného výrazu pro situaci obsaženou v textu. Režisér sleduje dodržování základního záměru, ale i od herců případně „bere“ to, co mu nabízejí, a hledá nejvhodnější variantu z hlediska celkové koncepce. Z důvodu zachování jednotného celku je často nucen „zahodit“ vynikající nápad, třeba také proto, aby nenarušil rytmus představení. Je zde ještě jeden důležitý úkol režiséra – je současně prvním divákem. Musí proto dát jistotu herci, že např. zvolená stylizace postavy, vyzní v celkovém kontextu dobře. Z hlediska scénické výpravy je třeba zkoušku vybavit nejnutnějším náznakem dekoračních prvků, zejména těch, které mají přímou vazbu na hereckou akci (dveře, židle, stůl, postel apod.). Rovněž je třeba zajistit nezbytné rekvizity. Jde také o to, najít rekvizity nejen funkční, ale zejména takové, se kterými se hercům dobře hraje. Atmosféra ve zkušebně je intimní, režisér se pohybuje v malé vzdálenosti od herců.

ZKOUŠKY NA JEVIŠTI

Zkoušky na jevišti jsou další prověrkou toho, co již bylo nazkoušeno. Půdorys scény již musí odpovídat výtvarnému řešení. Herec si tak prověřuje i akustiku realizačního prostoru. Počáteční zkoušky na jevišti probíhají v náznaku dekorace, která přibližuje základní dekorační prvky, se kterými herec „hraje“ (dveře, okna apod.) a terén, na kterém se pohybuje (šikma, schody, propadla apod.). Teprve po zkouškách dekoračních následuje zkouška oblékaná, kdy je na jevišti poprvé vše, co k inscenaci patří, tj. herec, dekorace, rekvizity, kostým, vlásenka, hudba, zvuk, nasvícení a znovu je třeba vše ve vzájemném kontextu prověřit. Je to jedna z nejnáročnějších zkoušek a vyžaduje od všech zúčastněných maximální soustředění. S potřebným časovým odstupem, nutným pro případné úpravy, následují zkoušky hlavní. Zde se „doladí“ vzájemné vazby tak, aby generální zkoušky bylo jako představení. Říká se, že čím horší je „generálka“, tím lepší je premiéra, kterou se inscenace dostává na repertoár. Stává se, že při dotyku s publikem dochází po prvních reprízách ke korekcím, které práci herce a celkové vyznění vylepší. Z toho důvodu se v některých souborech konají veřejné generálky nebo předpremiéry. Premiérou končí určitá etapa v umělecké práci a začínají etapy další.

TECHNICKÉ ZKOUŠKY

U inscenací se složitější výpravou z hlediska stavby, kinetiky, scény, náročného principu osvětlení apod. je v harmonogramu realizace nutno určit ověřovací zkoušky (montážní zkoušky), které slouží pracovníkům výroby a jevištního provozu. Ti prověří vše, co nelze

z prostorových důvodů zajistit při výrobě v dílnách. Dle nutnosti jsou k této zkoušce přizváni výtvarník scény a režisér. Koná se v potřebném předstihu před zkouškami dekoračními. Zkoušky dekorační a osvětlovací probíhají v době, kdy účinkující již prošli zkouškami ve zkušebně a zkouší na jevišti. Režisér s výtvarníkem scény zpravidla předloží technický scénář, kde jsou uvedeny požadavky na změny scény a osvětlení v průběhu inscenace. Při dekoračních a osvětlovacích zkouškách (zpravidla dvě až tři) je realizován tento scénář na jevišti. Výsledkem jsou změny, proměny, přestavby zapsané ve scénáři změn na jevišti a ve scénáři osvětlení. Další zkouškou, kde již dochází ke kontaktu dekorací, kostýmů a vlásenek s účinkujícími, je zkouška oblékaná. Při dalších zkouškách a při představení dává povel k provedení změn inspicient – ten řídí představení. Souběžně se zkouškovým procesem účinkujících probíhá u činoherních představení příprava a součinnost elektroakustiky. Pracovník oddělení elektroakustiky spolupracuje s režisérem často již při zkouškách ve zkušebně. Při zkouškách na jevišti je jeho účast na zkoušení inscenace nezbytná. Ve výjimečných a zvláště náročných případech je třeba do harmonogramu realizace zakotvit i zkoušku zvukovou, kdy je třeba prověřit reprodukci a koordinaci nahrávek apod.

4.8 Závěr

Režisér zpravidla dovede inscenaci k premiéře a tím jeho práce může končit. Hotová inscenace se stává objektem prožitku a hodnocení diváků a kritiky a počínaje premiérou začíná žít svým životem. To, co vzniklo na jevišti, je nyní konfrontováno s diváky, vzniká tu vzájemné napětí a vztah. Diváci svými reakcemi v podstatě mění inscenační tvar a na to může režisér někdy reagovat, pokud inscenaci sleduje i dále po premiéře a následně ji podrobí revizi a přestylizuje či dotvoří. Funkce režie v moderním pojetí přesahuje hranice jednotlivých inscenací. Zahrnuje rovněž působení pedagogické, podílí se na tvorbě uměleckého programu divadla (i jeho dílčích projevu, např. dramaturgického plánu) a na formování uměleckého profilu divadla. Všechny tyto funkce ovšem vycházejí z praktické divadelní činnosti: z tvorby inscenace.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Režisér coby specializovaný tvůrce inscenace vstoupil do evropského divadla:
 - a) v období osvícenství
 - b) na začátku 19. století
 - c) ve 2. polovině 19. století
- 2) Tvrzení "Dramaturgicko-režijní koncepce je ideovým klíčem režijní práce a je v ní vyjádřen vztah inscenátorů ke zvolenému dramatu." je:

- a) pravda
 - b) nepravda
- 3) Výrazné uplatňování moci a autority režiséra se nazývá:
- a) režisérismus
 - b) inscenační záměr
 - c) režijní rukopis
- 4) Dramaturgicko-režijní záměr je:
- a) první (úvodní) fáze režijní tvorby
 - b) představa scénického provedení
 - c) výklad dramatického textu
- 5) Tvrzení „Jsou-li herci obsazováni celý svůj aktivní umělecký život podle typů, pak hovoříme o tzv. herecké dramaturgii.“ je:
- a) pravda
 - b) nepravda

SHRUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme si objasnili specifickou pozici divadelního režiséra jako tvůrce, který uvádí v organizační i estetický soulad všechny složky a prvky podílející se na vzniku inscenace! Seznámili jsme se se specifiky divadelní režie i fázemi režisérové práce, a to s ohledem na jeho součinnost s prací dramaturga a podílem na tvorbě dramaturgicko-režijního plánu inscenace.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 c, 2 a, 3 a, 4 b, 5 b**

DALŠÍ ZDROJE



- BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988.
- CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: NAMU, 2016.
- CÍSAŘ, Jan a ŠTĚPÁNEK, František. *Základy činoherní režie*. IPOS, 2000.
- GROSSMAN, Jan. *Jan Grossman k českému divadlu 20. století*. Praha: NAMU, 2021.
- JIŘIČKA, Lukáš. *Identita v době ořesu.*: Akademie múzických umění v Praze, 2010.
- MITCHELL, Katie. *Umění a řemeslo režiséra*. JAMU, 2015.
- NĚMEČKOVÁ, Lucie a kol. *Vladimír Morávek*. Praha: Pražská scéna, 2004.
- PISTORIUS, Luboš. *Rozprava o režii*. Praha: Knihkupectví Mária Olšanská, 2004.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Akademie múzických umění v Praze, 2009.

Vznik a proměny české moderní režie ve vztahu k dramaturgii a s ohledem na evropský kontext.

5 VZNIK A PROMĚNY ČESKÉ MODERNÍ REŽIE VE VZTAHU K DRAMATURGII A S OHLEDEM NA EVROPSKÝ KONTEXT.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Cílem kapitoly je seznámit studenty s klíčovými osobnostmi české divadelní režie, které zasáhly do vývoje moderního divadla ve 20. století, a to se zřetelem ke kontinuitě jejich postupů v soudobém českém divadle. Výklad přiblíží charakteristiky a typické rysy jejich tvůrčích rukopisů a studenti se naučí začlenit tvorbu těchto osobností do kontextu českého divadelního vývoje. Získají tak přehled o výrazných tendencích české režie 20. století.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly student:

- získá přehled o režijních osobnostech českého divadla 20. století,
- získá přehled o jednotlivých metodách režie,
- bude umět analyzovat metodu práce konkrétního režiséra,
- kriticky zhodnotí přínos konkrétního režiséra pro činoherní režii dneška.



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Režie, realismus, česká moderní režie, česká divadelní avantgarda, poetismus, jevištní expresionismus, lyrické tendence, voiceband, theatergraph, Laterna magika, konstruktivismus, režisérismus, formalismus, divadla malých forem, autorské divadlo

5.1 Zrod české divadelní režie a její zásadní osobnosti

Paralelně se světovými impulzy rozvoje divadelní režie, s nimiž přišla v letech 1874–1890 německá divadelní skupina Meiningenští, se začaly od 80. let 19. století dané trendy

prosazovat také v českém divadle. Osobnosti jako František Kolár, Edmund Chvalovský a Josef Šmaha řadíme k průkopníkům realismu u nás. Mezi zásadní zakladatele české moderní režie ale patří až trojice tvůrců Jaroslav Kvapil, František Zavřel a Karel Hugo Hilar, kteří se začali prosazovat od začátku 20. století.

Nejstarším z nich byl předčasně zemřelý František Zavřel – režisér českého původu, působící v Německu, kde se prosadil svým expresionistickým rukopisem. V roce 1914 byl proto pozván do Prahy k pohostinským režiiím. Jeho čtyři premiéry – Dvořákův *Václav IV.*, Wedekindova *Lulu*, Sullivanova opereta *Mikádo* a Dykovo „nehratelné“ filosofické drama *Zmoudření Dona Quijota* (vše 1914) znamenaly svými impulzy začátek nové fáze vývoje českého divadla. Svým zřetelným příklonem k jevištnímu expresionismu Zavřel inspiroval i svého následovníka, Karla Hugo Hilara.

Karel Hugo Hilar působil nejprve v Městském divadle Královských Vinohrad (1910–1921) a posléze v pražském Národním divadle (1921–1935). Jako propagátor expresionismu tíhl k dynamické zkratce, gradaci tempa a rytmu, přičemž světlo a zvuk měly u něho rovněž značně dramatickou funkci. Reformoval světelný park, pracoval s bodovými reflektory, ale i točnou či pohyblivým chodníkem. Patřil také k průkopníkům režie masových scén, které odrážely soudobý sociální kvas – např. 1919: *Husité*, 1920: *Svítání (Vinohrady)* nebo 1921: *Coriolan (Národní divadlo)*. V práci s hercem stavěl na metodě tzv. vrstvených provokací a stupňovaném nátlaku, čímž dociloval maximální intenzity hereckých výkonů.

Hilarův protihráč Jaroslav Kvapil se nejprve prosadil jako režisér a šéf činohry v Národním divadle (1900–1918) a po 1. světové válce vystřídal Hilara v Městském divadle na Královských Vinohradech (1921–1928). V inscenacích Čechova a Ibsena měl obvykle interiér se stropem, což hercům umožňovalo téměř šeptat. Dbal na souhru a mimické vyplnění pauz. Prosazoval moderní české drama (Jirásek, Dvořák, Fráňa Šrámek, František Langer aj.). V inscenacích Shakespeara uplatnil tzv. druhé shakespearovské jeviště (mělký horizont zaplnila kupole, na níž se impresionisticky měnila barva a intenzita světla). Tomu odpovídalo náladové barvení slov a vět, aniž by však utrpěl podtext. Kvapilova režie se vyznačovala respektem k básníkově textu. Pracoval bez režijní knihy a zkoušel vždy celou hru najednou. Se svými herci tvořil v duchu psychologického realismu, dekadence a secese, symbolismu i impresionismu. Místy usiloval o skryté hudební ladění. Tíhnul k vyjádření harmonie, dokonalé souhře, atmosféře dotvářené hudbou, světlem a zvuky za scénou. Převládalo u něho ladění, podtrhující intimitu a lyričnost.

5.2 Česká meziválečná avantgarda

České meziválečné divadlo výrazně zasáhly projevy naší divadelní avantgardy, která byla podstatně ovlivněna výboji divadla francouzského a ruského. Její antiiluzivní uchopení divadla bylo inspirováno němou filmovou groteskou, jazzem, pantomimou i komedií dell'arte. V začátcích bylo příznačné scénografické řešení s konstrukcemi s tělocvičným náradím, užití akrobatických prvků a především sepětí s poetismem a skupinou Devěsil

(1920), která avantgardní umělce sdružovala. Prostupování divadelníků mezi malými autorskými a velkými scénami znamenalo v dané době oboustranné ovlivňování oficiálního a avantgardního divadla. Jména jako Jiří Frejka, Jindřich Honzl a Emil František Burian pak znamenala nejsilnější generaci české režie, která navíc po 2. světové válce ovlivnila i mnohé nastupující režiséry – Jana Grossmana, Alfréda Radoka, Otomara Krejču a další.

Jiří Frejka vyzkoušel v počátcích konstruktivistickou výpravu, akrobacii, a dokonce filmové projekce (film s Chaplinem). Inspiroval se komedií dell'arte, pantomimou a cirkusem. Usiloval o syntetické herectví, zvláště vhodné pro revui a dadaistický humor. Také se inspiroval japonským divadlem (Kakaši: Asagao, 1929). Na Národním divadle ve 30. letech pod vlivem režiséra Hilara ovládl velký jevištní prostor a rád užíval moderní techniky (točna, pohyblivý chodník aj.). Postupně od poetických hříček a konverzaček cílil k větší společenské aktuálnosti, a dokonce i satíře (Aristofanes: Ptáci, Lope de Vega: Vzbouření na vsi, Shakespeare: Julius Caesar, Gogol: Revizor aj). Ve spolupráci s Františkem Tröstrem a dalšími moderními scénografy, experimentoval s divadelním prostorem a dynamikou hereckého projevu. Vnesl do Národního divadla také poetiku Osvobozeného divadla za pomoci Jaroslava Ježka a Františka Zelenky. Za protektorátu v inscenacích české klasiky nebo v Plautově Lišáku Pseudolovi a Renčově Císařově mimovi vytvářel básnický apel, posilující odpor proti okupantům. Spolupracoval tehdy zejména s výtvarníkem Jiřím Trnkou a skladatelem Miroslavem Poncem. V Městském divadle na Vinohradech i Komorním divadle v letech 1945–1950 vytvořil sedmnáct inscenací převážně klasických děl (Molière, Shakespeare, Griogedov, Puškin, Shaw aj.) a v inscenaci Neveuxova Thésea mořeplavce (1946) ukázal svou představu básnického realismu. Spolupracoval s dramaturgem Karlem Krausem a režijně ovlivnil zvláště Jaromíra Pleskota a Otomara Krejču. V Hudebním divadle v Karlíně (1950–1952) se pokoušel o hledání nových forem hudební komedie, ale roku 1952 byl dohnán politickými tlaky k sebevraždě.

Jindřich Honzl po zkušenostech s recitačním Dělnickým dramatickým sborem (Dědra-sbor) přešel do Osvobozeného divadla, kde experimentoval v duchu dadaismu a surrealismu a později režioval i revue Voskovce a Wericha. V letech 1929–1931 krátce působil ve Státním divadle v Brně. Hostoval i v Národním divadle (1932 – Vančura: Alchymista, 1938 – Martinů: Julietta). Za protektorátu vedl v letech 1939–1941 Divadélko pro 99, kde v malém prostoru vynalézavě užíval světlo, diaprojekci i hudbu. Byl i významným teoretikem. Honzlova režie vytvářela antiiluzivní metaforické divadlo, ve kterém dominoval pohyb s až akrobatickými či tanečními prvky. Inspiroval se cirkusovou klauniádou, němou filmovou groteskou, jazzem i sportem. Byl silně ovlivněn francouzskou i ruskou avantgardou, zejména Mejercholdovou biomechanikou a konstruktivismem. Výsledkem byl důraz na syntetické herectví uplatňující zpěv a tanec vedle dalších dovedností získaných a rozvíjených speciální přípravou.

Emil František Burian – zjevně nejuniverzálnější osobnost české divadelní avantgardy – byl vyškolen jako zpěvák, hudebník a skladatel. Po roztržce v Osvobozeném divadle se připojil k Frejkovi (divadlo Dada a Moderní studio), u něhož se uplatnil i jako herec a vyzkoušel si tu hudebně stylizovanou sborovou recitaci – tzv. voiceband. V kabaretu Červené

eso uplatňuje svou představu politické satiry nejvýznamnější jsou však jeho režie v divadle D 34-41, které založil a vedl. Usiloval o syntetický herecký projev (melodická stylizace řeči byla inspirována Janáčkovými nápěvky) a objektivně interpretoval folklór (Lidové suity, Vojna aj.). Zde vynikl i jeho theatergraph. V poválečné éře obnoveného divadla D, změněného v letech 1951–1955 v Armádní umělecké divadlo, E. F. Burian přešel v duchu režimních, politických i estetických norem k tzv. socialistickému realismu. Možnost návratu k předválečným zdrojům naznačil v rekonstrukci bývalých inscenací i nově, např. v inscenacích *Romeo a Julie – sen jednoho vězně* (1945), *Esther* (1946), *Láska, vzdor a smrt* (1946), nebo jako autor půvabné jarmareční *Opery z pouti* (r. L. Čechová, 1956).

5.3 Vývoj české divadelní režie po 2. světové válce

Česká režie po roce 1945 vycházela z realistických tradic i antiiluzivního snažení avantgardy. V 50. letech ale naše divadlo, které bylo pod silným vlivem tzv. ždanovských norem (dogma socialistického realismu), zásadně stagnovalo v obavě před tzv. režisérismem nebo formalismem – ve své době nevídanými projevy. Až koncem 50. let mohlo navázat na avantgardu svou hravostí a metaforičností hnutí tzv. divadel malých forem (*Reduta*, *Rokoko*, *Semafor*, *Divadlo na zábradlí* a *Paraván*, mimo Prahu např. *Večerní Brno*, *ústecké Kladivadlo* či *plzeňská Alfa*).

Vůdčími divadelními režiséry konce 50. a 60. let byli Alfréd Radok a Otomar Krejča. Radok tíhnul k totálnímu divadlu a expresivnímu herectví. Klíčem k jeho inscenacím byla často scénická hudba, jeho vrcholná inscenace úpravy *Rollandovy Hry o lásce a smrti* (*Městská divadla pražská*, 1964) měla místy až charakter muzikálu – na kukátkovém jevišti rozehrávala akci davu na zvýšené galerii, který jako publikum shlížel dolů do arény se sólisty. Byla strhujícím, aktuálním příběhem o zkoušce charakterů, jíž hrdiny vzápětí podrobily revoluční události a teror. Někdy uplatnil v inscenacích film (v roce 1958 stál též u zrodu *Laterny magiky*) a přenášel filmové postupy i do divadla, např. montáž, střih, retrospektivu. Herec provokoval k maximální intenzitě a autenticitě projevu a pomáhal mu hudbou. Často zviditelňoval představy, sny a vzpomínky postav. Výsledkem bylo básnické uchopení reality, vyvolávající četné asociace, divadlo, které pouze nekopírovalo život, ale dovedlo jej vyjádřit a umocnit všemi jevištními prostředky.

Otomar Krejča – sám vynikající herec – vycházel z psychologického realismu, ale spolupráce se scénografem Josefem Svobodou (který výrazně ovlivnil i Radokovy inscenace) ho vedla k experimentování s jevištní kinetikou, světlem, projekcí apod. Z českých autorů mu byli blízcí zejména Josef Topol, František Hrubín a Milan Kundera, režíroval také po hostinsky Havlovu *Zahradní slavnost* v *Divadle Na zábradlí* v roce 1963. Z cizích autorů inscenoval Shakespeara (1963 – *Romeo a Julie* v *Národním divadle*) a především A. P. Čechova. Založením *Divadla za branou* (1965–1971) vytvořil scénu, jež dosáhla uznání nejen u nás, ale také v zahraničí. Krejčovo divadlo bylo stylizovaným obrazem světa. Herecův projev byl u něho podřízen detailnímu režijnímu vedení, často spojenému s předehráváním. Aktualnost klasiky dosahoval spíše objektivním výkladem textu než režijními zásahy. Postavy v maskách rozehrávaly u něho často vnitřní svět postav a hudba pomáhala fixovat

Vznik a proměny české moderní režie ve vztahu k dramaturgii a s ohledem na evropský kontext.

propracovaný jevištní pohyb. Improvizace neměla většinou v jeho inscenacích místo. Spontánnost zde byla vždy určena záměrem, obraz emocí kontrolován rozumem, aby bylo dosaženo jednoty umělecké výpovědi. Celý život usiloval o psychologický přístup.

Po roce 1968, kdy normalizace usilovala o navrácení divadla do totalitně uniformní kultury 50. let, Alfréd Radok emigroval, Krejča po několika letech dostal povolení pracovat soustavněji v cizině. V Národním divadle se pokoušeli pokračovat v režijní práci Miroslav Macháček a Jaromír Pleskot. Divadla ve velkých městech měla politicky těžší podmínky než oblastní scény, kam bývali odsouváni politicky nepohodlní režiséři (např. Jan Grossman, který musel opustit Divadlo Na zábradlí, působil v Chebu a v Hradci Králové, Alois Hajda odešel z Brna do Uherského Hradiště, Jan Kačer z Prahy do Ostravy). Mladší kvalitní režiséři nemohli většinou bez vstupu do KSČ přejít do center. Kvalita zůstávala proto spíše mimo Prahu, zvláště pak v autorských divadlech (Peter Scherhauser, Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská – Divadlo Na provázku Brno, Svatopluk Vála, Arnošt Goldflam – HaDivadlo Prostějov/Brno, Jan Schmid – Naivní divadlo Liberec, Josef Krofta – Divadlo Drak Hradec Králové, Jan Antonín Pitínský, Ivan Rajmont), ve kterých ti „polozakázaní“ dokonce někdy hostovali (Evald Schorm, Jan Kačer, Jan Grossman). Proces reformy započatý v 60. letech se však zcela nezastavil, nýbrž jen zpomalil a omezil.

5.4 Proměny po roce 1980

Po převratu v roce 1989 se Jan Grossman vrátil do Divadla Na zábradlí (1989 – Molière: Don Juan, 1990 – Václav Havel: Largo desolato, 1992 – Pokoušení), po jeho smrti zde v letech 1995–2002 vytvořil krátkou, ale úspěšnou éru Petr Lébl. Otomar Krejča obnovil své divadlo v roce 1990 v původních prostorech pražské Adrie (Divadlo za branou II) jako statutární divadlo MK ČR. Trpělo extrémně nízkou návštěvností, přestalo být dotováno a zaniklo v roce 1994. Trvale vysokou úroveň produkce Činoherního klubu udržuje nadále Ladislav Smoček, nově pak Martin Čičvák. Do větších divadel vstoupila střední a mladší generace režisérů: Jan Borna, Hana Burešová, Michal Dočekal, Miroslav Krobot, Michal Lang, Radovan Lipus, Vladimír Morávek, Jan Nebeský, Jiří Nekvasil, J. A. Pitínský, Ivan Rajmont, Zbyněk Srba, Tomáš Svoboda ad. Přínosem byla i hostování slovenských režisérů Juraje Nvoty, Vladimíra Strniska, Lubomíra Vajdičky či Romana Poláka. V opěře se s velkým úspěchem prosadil nevrácený exulant David Radok – syn Alfréda Radoka.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Karel Hugo Hilar ve své tvorbě prosazoval:
 - a) lyrické tendence
 - b) jevištní expresionismus

- c) uvádění her Josefa Topola
- 2) Se kterým jménem je spojen pojem voiceband?
a) E. F. Burian
b) Jiří Frejka
c) Jindřich Honzl
- 3) Který režisér pracoval bez režijní knihy?
a) Otomar Krejča
b) Jaroslav Kvapil
c) Miroslav Macháček
- 4) Zakladatelem Divadla za branou byl:
a) Václav Havel
b) Jan Grossman
c) Otomar Krejča
- 5) Který režisér je spojen se zrodem Laterny magiky?
a) Petr Lébl
b) E. F. Burian
c) Alfréd Radok

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme se seznámili s klíčovými osobnostmi české divadelní režie, které zasáhly do vývoje moderního divadla ve 20. století – ať již jejími zásadními zakladateli (František Zavřel, K. H. Hilar a Jaroslav Kvapil), případně představiteli meziválečné české divadelní avantgardy (Jiří Frejka, Jindřich Honzl a E. F. Burian), a to se zřetelem na kontinuitu jejich postupů v soudobém českém divadle. Právě trojice avantgardních režisérů po 2. světové válce výrazně ovlivnila i mnohé nastupující režiséry – Jana Grossmana, Alfréda Radoka, Otomara Krejču a další. Výklad přiblížil tvorbu a typické rysy tvůrčích rukopisů jednotlivých režisérů a studenti se rovněž naučili začlenit jejich tvorbu do kontextu českého divadelního vývoje a získali tak přehled o výrazných tendencích české režie 20. století.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 a, 3 b, 4 c, 5 c**

DALŠÍ ZDROJE



CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: NAMU, 2016.

Vznik a proměny české moderní režie ve vztahu k dramaturgii a s ohledem na evropský kontext.

- GROSSMAN, Jan. *Jan Grossman k českému divadlu 20. století*. Praha: NAMU, 2021.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha, 1998.
- JOCHMANOVÁ, Andrea a PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Osvobozené divadlo: na vlnách Devětsilu*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2022.
- KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009.
- KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- MACHALICKÁ, Jana. *Režisér Karel Kříž*. Praha: Pražská scéna, 1999.
- SCHERHAUFER, Peter. *Tak zvané pouliční divadlo*. Brno: DIFA JAMU, 2003.
- SÍLOVÁ, Zuzana, ed. *Generace a kontinuita: k českému scénickému umění 20. století*. Praha: KANT pro AMU, 2009.
- SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Brno 1991.
- SRBA, Bořivoj. *Umění režie*. Brno 1996.
- VOSTRÝ, Jaroslav: *Režie je umění*. Praha: AMU, Divadelní fakulta, Praha, 2009.
- VOSTRÝ, Jaroslav: *Scénování v době všeobecné scénovanosti*. Praha: KANT, 2012.

6 DRAMA A DIVADELNÍ (SCÉNICKÝ) PROSTOR: VZNIK, TYPY A PROMĚNY NOVOVĚKÉHO SCÉNICKÉHO UMĚNÍ A VÝVOJ EVROPSKÉ SCÉNOGRAFIE.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Cílem kapitoly je seznámit studenty se základní kategorizací pojmu prostor v divadle a v dramatu, konkrétně pak s termíny dramatický, jevištní a divadelní prostor. Výklad jim také přiblíží různé typy uspořádání divadelního prostoru s řešením vztahu jeviště a hlediště, a to v jednotlivých divadelních kulturách i historických obdobích. Bude rovněž zaměřen na uvedení do problematiky scénografie s důrazem na její evropský vývoj.

CÍLE KAPITOLY



Po prostudování této kapitoly student:

- dokáže definovat a odlišit pojmy dramatický, jevištní a divadelní prostor,
- získá přehled o možnostech uspořádání jeviště a hlediště v rámci divadelního prostoru,
- získá přehled o práci jevištního výtvarníka/scénografa,
- bude schopen uvažovat o dramatickém textu z hlediska dramatického prostoru a jeho scénického řešení.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Prostor, scénograf, scénografie, jevištní výtvarník, kostýmní výtvarník, dramatický prostor, jevištní prostor, divadelní prostor, jeviště, hlediště, divák, interakce, kukátkové jeviště, portál.

6.1 Pojem prostor v divadle a dramatu

Pojem prostor je jedním ze základních termínů divadelní teorie a v oblasti divadla i dramatu slouží k charakteristikám a definicím rozmanitých jevů. Nejobecnější kategorizace hovoří o třech základních typech prostoru, které zmiňujeme již v kapitole 2. Nyní si je pro jistotu ještě jednou připomeňme. Jedná se o:

1) Dramatický prostor

Jedná se o prostor dramatu/dramatického textu, dějiště hry, který určil a vytvořil autor. Má sémantickou povahu a je neměřitelný a neomezený. Jeho podobu si čtenář vytváří sám, díky své představivosti.

2) Jevištní prostor

Jevištní – nebo také scénický – prostor je obvykle tvořen scénou s dekoracemi a rekvizitami, která vznikla pro účely té které konkrétní inscenace. V ní jednotlivé objekty fungují jako znaky a v interakci s hercem proměňují prostor jeviště v prostor dramatické akce. Je to prostor měřitelný a limitovaný svými danostmi (rozměr, vybavenost, konkrétnost/abstraktnost). Svou materiální povahou jevištní prostor výtvarně konkretizuje a vymezuje prvně zmíněný prostor dramatický. Tvůrci inscenace, především scénograf s režisérem, určují konkrétní podobu jevištního prostoru, v němž se bude děj dramatu definitivně odehrávat před očima diváků.

3) Divadelní prostor

Divadelní prostor je reálným prostorem určeným pro předvedení inscenace, který zahrnuje prostor herecké akce (jeviště) a divácké percepcce (hledišť). Tam dochází k interakci herce s divákem během představení. Jednoduše řečeno: jeviště a hledišť tvoří prostor divadelní. Hranice mezi prostorem jeviště a hledišť může být velmi jasně oddělená (např. portálem klasického kukátkového jeviště), nebo naopak mohou tyto prostory splývat (herci hrají mezi diváky, vstupují do jejich prostoru, diváci sedí na jevišti). To je samozřejmě dáno přístupem tvůrců, typem inscenace i samotné scény. Scénický prostor se pak utváří také v přímém vztahu k prostoru divadelnímu (budova, typ sálu) a nabývá různých podob/forem.

Divadelní prostor bývá nejčastěji uspořádaný tak, že se jeviště nachází proti hledišti (a lóžím). Divadelníci slangově takový prostor nazývají kukátkový, neboli „kukátko“, podle toho, že se divák na scénu, ohraničenou třemi stěnami, dívá jakoby skrze divadelní kukátko. Pokud je jevišť a hledišť více, jedná se o prostor polyscénický. Panoramatický prostor zase vzniká, když jsou diváci ve středu a hraje se okolo nich. Opačná situace nastává, když do středu umístíme herce a ze všech stran je obklopíme diváky. Vytvoříme tak arénu. S takovým uspořádáním se můžeme setkat v experimentálních divadlech. Jeviště je většinou fixní, ale může se i přesunovat společně s hereckou akcí. Je dáno velikostí, tvarem a vztahem

vůči hledišti. Půdorys jeviště ve vztahu k hledišti může mít nejrůznější tvary – kruh, obdélník, čtverec, tvary písmene U, L, T apod. Důležité je i vertikální členění (rovné, šikmé, stupňovité, s balkony). Jeviště může být vybaveno jevištní technikou (tahy, propadla, pohyblivé stoly, mosty, chodníky, točny), ale může se bez ní klidně obejít. Obecné a fixní danosti jeviště vyplývají z divadelní architektury, jevištní danosti konkrétní inscenace souvisejí se scénografií.

6.2 Scénografie

Na podobě (konkretizaci) scény/jevištního prostoru v rámci přípravy inscenace se výrazně podílí osobnost *výtvarníka*. Jeho úkolem je vytvářet prostředí pro hru herců a pro vnímání inscenace diváky. Výtvarnou složkou jevištního díla rozumíme především výtvarné, prostorové, materiálové a světelné řešení scénického dění, kostým a masku herce, rekvizity, tedy vše, co působí na diváka vizuální stránkou, přispívá ke komunikaci mezi herci a diváky a konkretizuje dramatické prostředí inscenace. Výtvarník scény (*scénograf*) by měl mít divadelní cítění. Divadelnost scénické výpravy posuzujeme podle toho, do jaké míry a s jakými funkcemi se zapojuje do charakteristiky prostředí děje (dramatického prostoru) a také přímo do dramatické akce.

K ZAPAMATOVÁNÍ



Pojem *jevištní výtvarník* většinou užíváme, pokud daný tvůrce pro inscenaci k realizaci připravuje jak řešení scény, tak kostýmů. Pokud je jen výtvarníkem scény, pak hovoříme o *scénografovi*. Význam slova scénografie je odvozeno z řeckého slova „skenografia“, které značí „umění dekorovat divadlo“. Někdy ale oba pojmy bývají zaměňovány. Tvůrce, který navrhuje pouze kostýmy, nese označení *výtvarník kostýmů*. Rozdělení rolí závisí na praxi divadla i požadavcích režiséra.

Scénografie a sám divadelní prostor prošly různými etapami vývoje, který samozřejmě není uzavřen. My ty nejdůležitější mezníky v následujících řádcích přiblížíme.

6.3 Vývoj evropské scénografie

První divadelní projevy se rodí souběžně se vznikem prvotních forem náboženství. Jednoduché rituály postupně přecházely ve vyspělý náboženský kult vyžadující přesnou prostorovou a výtvarnou organizaci. V této etapě se vyvinula maska a kostým a vymezil se kruhový a průvodový prostor. Současně s divadlem se prosazuje i scénografie.

ANTICKÝ DIVADELNÍ PROSTOR: ŘECKO A ŘÍM

Divadlo v Řecku se zrodilo právě z rituálů k uctívání božstev a postupně tyto náboženské obřady zcela nahradilo. Již v 5. st. př. n. l. se začaly objevovat první divadelní prostory. Z dřevěných pódíí se postupně vyvinula typická nezastřešená divadla pro tisíce diváků – *amfiteátry*. Hlavní protagonisté hrávali na pódiu (*proscénium*) přímo před scénou (*skéné*). To byla obdélníková – nejprve dřevěná, později kamenná – budova s hereckými šatnami a zázemím. Na skéné navazovala kruhovitá *orchestra*, určená převážně pro sbor. Uprostřed ní stál oltář, na který se před představením přinesla oběť. Za orchestrou byla v první řadě křesla pro člena rady starších (*archonta*) a vážené občany. Okrouhlé hlediště (*teatron*) bylo umístěné ve svažujícím se terénu. Bylo vybavené nejprve dřevěnými, později kamennými sedadly. Počet míst byl různý: Dionýsovo divadlo v Aténách pojalo 17 000 diváků, divadlo na Délu 5 500, v Megalopoli 20 000 diváků. Řecké divadlo velmi málo využívalo dekorace. Malovaly se na plátno nebo na budovu scény. Trojstranné kulisy (*periakty*) se otáčely na čepech a vykrývaly boky. Antičtí divadelníci ale velmi dbali na divadelní stroje: *ekykléma* se vysouvala na kolečkách, jeřáb *mechané* sloužil ke zjevení bohů, kteří zasahovali do děje hry. Duše zesnulých sestupovaly z orchestry na *proscénium* po Cháronových schodech.

Římané převzali divadelní kulturu od Řeků. Římské divadlo sice na to řecké navazuje, odlišuje se ale tím, že je postaveno na rovině jako samostatně stojící architektonický celek a nevyužívá svažující se terén. Římané stavěli menší, ale zdobnější stavby s technicky dokonalým vybavením divadelních strojů, které umožňovaly dosáhnout větší jevištní iluzi. Ani tak ale nepřekonali myšlenkovou hloubku svých vzorů. Vynálezem Římanů byla opona, která se vytahovala ze speciálně postaveného kanálu. Nejstarší římské divadlo, které se dodnes zachovalo, vzniklo v Pompejích r. 75 př. n. K.

STŘEDOVĚKÉ NÁBOŽENSKÉ DIVADLO

Po zániku antického světa nastalo období, kdy divadelní umění dlouho přežívalo jen v produkcích potulných komediantů a kejklířů, provozovaných na náměstích a tržištích. Nová éra, spojená s proměnami divadelního prostoru, začala až okolo 9. století, kdy katolická církev – původně divadlo zavrhuje – ho nyní proměnila v nástroj svého ideologického působení. Divadlo středověku nezná divadelní budovu, ani architektonicky navržený jevištní prostor. Hry s křesťanskou tematikou byly uváděny během liturgie v chrámech, u oltáře nebo na chóru. Postupně se dění přenášelo do celého prostoru kostela, aby nakonec – z důvodu zvyšující se laicizace – bylo vykázáno před chrám a jeho portál. Ten představoval vstup do nebe, rájem byl poslední stupeň schodů před portálem, svět i peklo byly na úrovni ulice. Později se divadelní produkce odpoutala od chrámu úplně, když se rozvinula do podoby náboženských mystérií a pašijových her s bohatou podívanou. Ta se odehrávala na simultánních jevištích, dočasně stavěných na náměstích a v ulicích měst. Herci podle potřeby přecházeli mezi jednotlivými dějišti hry, které tvořily tzv. mansiony – vedle sebe stojící domečky. Představení začínala na levé straně jeviště, kde byla nádherně vyzdobená nebesa, pokračovala skrze jednotlivá zastavení, mezi kterými byla někdy umístěna i nádrž s korábem, a končila peklem, na jehož vyobrazení divadlo kladlo největší důraz. Zatímco

liturgická hra byla na začátku skromná v kostýmování i dekoracích, mystéria na výpravě rozhodně nešetřila. V Anglii se vyvinul jiný způsob prezentace mystérií: jednotlivá jeviště nestála vedle sebe, ale pohybovala se na speciálních poschod'ových vozech se šesti koly (pageants) za sebou. Podobné carros najdeme i ve Španělsku, kde se pomocí nich hrávaly autos sacramentales,

STŘEDOVĚKÉ SVĚTSKÉ DRAMA

Pronásledovaní potomci římských mimů pokračovali ve svém řemesle i přes nepřízeň křesťanství. Kejklíři a žongléři putovali Evropou a předváděli své umění. Vynikali zejména v improvizaci a imitaci. Nepoužívali ale divadelní dekorace a hráli prakticky kdekoliv. Později začali používat přenosné pódium s plachtou, kterou různě popotahovali. V pozdějších moraličkách se kladl důraz na kostýmování, které mělo charakterizovat abstraktní pojmy.

HUMANISTICKÉ A RENESANČNÍ DIVADLO

S nástupem renesance se divadlo přiklání k antice. Roku 1414 byl znovuobjeven a v roce 1486 znovu vydán spis římského architekta Marca Vitruvia *Deset knih o architektuře*, který výrazně ovlivnil scénografii renesance. Principy jevištní malby pak vypracovali Baldassare Peruzzi a jeho žák Sebastiano Serlio, jehož dílo *Regole generali di Architettura* ovlivnilo na celá staletí vývoj scénografie svou pasáží o perspektivě. Serlio je také autorem *Sedmi knih o architektuře*, z nichž druhá shrnuje divadelní postupy počátku 16. století. Kniha obsahovala také ilustrace tragické, komické a satyrské scény, založené na Vitruviových popisech. Serlio považoval svoji verzi trojí scény za vyhovující nárokům všech dramát.

S další novinkou přišel německý architekt Josef Furtenbach. Byl jí systém otočných trojbokých jehlanů s různě pomalovanými stranami, tzv. telari, Furtenbach také kodifikoval systém scénického osvětlení, který ovlivnil používání světla v divadle až do 19. století. Spočíval v zavedení pro diváka neviditelného světelného zdroje, který silně osvětloval scénu a vytvářel dojem denního světla. Furtenbach osvětloval jeviště ze čtyřech stran a zabránil tak možnosti vzniku stínů.

Humanistické studium antického odkazu vyvolalo v Evropě koncem 15. století (Itálie, Francie) rozvoj divadla světského (školské, veřejné, aristokratické) a přineslo nová uspořádání divadelního prostoru, směřující již k dnešním divadelním budovám. Jejich společným rysem bylo interiérové řešení: na rozdíl od divadla středověkého bylo jeviště umístováno příležitostně v domech učenců a sálech paláců, od 16. století byly stavěny specializované sály i volně stojící budovy. Školské divadlo se spokojilo s terenciovským jevištěm. Veřejné divadlo provozované profesionálními herci (např. italská commedia dell'arte) si vystačilo na tržištích s prostým pódium a šatnou (stan nebo bouda). Velký rozvoj divadla si vynutil vznik první stálé divadelní budovy: v roce 1585 bylo ve Vicenze slavnostně otevřeno Teatro Olimpico, jehož autorem byl Andrea Palladio, na jehož práci po jeho smrti navázal Vincenzo Scamozzi. Divadlo bylo architektonicky a sochařsky bohatě vyzdobené, jednalo se však stále jen o imitaci minulosti. První moderní divadlo Teatro Farneze postavil

Drama a divadelní (scénický) prostor: vznik, typy a proměny novověkého scénického umění a vývoj evropské scénografie.

architekt Gianbatista Aleotti v Parmě. Mělo široké proscénium a hluboké jeviště s jediným vstupem. Toto divadlo už bylo předzvěstí nastupujícího baroka a jeho touhy po optickém a iluzivním zážitku.

V 2. polovině 16. století pak stavěla herecká sdružení v Anglii už stálé veřejné divadelní budovy, jejichž vnitřní uspořádání, vyžadující pro svou neiluzivnost diváka s bohatou představivostí, se označuje jako alžbětinský divadelní prostor a zcela se liší od tradice italské. Řadíme sem scény jako např. The Theatre (Divadlo), The Blackfriars (U černých bratří), The Swan (Labuť), The Rose (Růže) nebo The Globe (Zeměkoule). Byly to většinou scény arénového typu s nekrytým nebo jen částečně zastřešeným jevištěm, které bylo obklopené nejméně jedním pořadím lóží a galeriemi. O rozvoj scénického prostoru podle antických vzorů pak usiloval nejvýznamnější představitel alžbětinské architektury Inigo Jones (1572–1651), který působil také jako scénograf a kostýmní výtvarník. Uvedl na alžbětinský dvůr například tzv. perspektivní scénografii na základě italských vzorů, čímž připravil přechod od renesančního divadla k pompéznímu baroknímu stylu.

NÁSTUP BAROKA: ODDĚLENÍ DIVÁKA OD HERCE A VZNIK „KUKÁTKOVÝCH“ DIVADEL

V 17. století se v Evropě prosadil typ divadelní budovy vycházející z požadavků aristokratického divadla a charakterizovaný stále výraznějším vzdalováním diváka od herce. Jeho počátky souvisely s bouřlivým rozvojem divadelního umění v pozdně renesanční Itálii koncem 16. století, kde se pod patronací šlechty vedle činohry začala rozvíjet i opera a balet. Využití malířské perspektivy v divadle vedlo k proměně dosud prostého jeviště v technicky složitý útvar, jehož posláním bylo výtvarnými prostředky dosáhnout perspektivně pravdivého zobrazení místa děje a vyvolat tak u diváka optickou iluzi pravděpodobnosti. První aplikace principů jevištní dekorace se přičítá Giovanni Battistovi Aleottimu, který roku 1606 ve Ferrare použil výhradně listové kulisy. Ty dovedl k obecné známosti v evropském regionu Giacomo Torelli.

Stálé italské divadelní budovy zprvu napodobovaly antické vzory, ale v 17. a 18. století se v celé Evropě proměnily v kukátková divadla, která se ve své podstatě dožila až současnosti. Jeviště, přesně oddělené od hlediště pevným proscéniovým rámem, oponou a orchestřištěm, se proměnilo v hluboký krytý interiér, opatřený systémem výměnných malovaných dekorací. Hlediště se přizpůsobilo požadavkům vládnoucích vrstev: demokratické amfiteátry vystřídaly sály obdélníkového nebo podkovovitého půdorysu s lóžemi v několika patrech, což umožňovalo oddělit šlechtické diváky od měšťanů. V 19. století pod tlakem rozvoje divadelní techniky, bezpečnostních předpisů a zejména proměnou dvorských scén na výdělečná zařízení se barokní typ lóžového divadla v detailech proměňoval, ale základní členění vnitřku budov na hlediště (s foyerem, vestibulem, chodbami, diváckými šatnami) a jeviště (se skladištěm dekorací, šatnami herců, zkušebními sály, malírnami, garderobiérnami, rekvizitárnami, kanceláři aj.) zůstalo zachováno. Vzorem pro stavby divadelních budov konce 19. století se v celém světě stalo Theatre de l'Opéra v Paříži.

Masové šíření kukátkových divadel však zároveň vyvolalo koncem 19. století proti-
chůdné reformní snahy. Nejdříve se pod vlivem hlubšího poznávání vztahu diváka k diva-
delnímu umění proměnilo hlediště: jako správné řešení byl shledán amfiteátr, který umož-
ňuje lepší viditelnost a přispívá k demokratizaci hlediště (Festspielhaus v Bayreuthu). Od-
por vůči naturalistické scénografii konce 19. století, která završila staleté úsilí o dosažení
co nejdokonalší scénické iluze, se stal východiskem hnutí za zrušení kukátkového jeviště a
odstranění bariéry mezi hercem a divákem. Zprvu vznikala divadla intimního charakteru
pro malý počet diváků se zjednodušeným jevištěm (Starý Holubník). Později divadelní
avantgarda 1. poloviny 20. století odstranila oponu, proscéniový rám, orchestřiště a vytvo-
řila z hlediště a jeviště jednotný celek (tzv. variabilní halový prostor), v němž bylo jeviště
situováno podle potřeby buď mezi diváky (kruhový divadelní prostor), nebo mezi ně jen
zasahovalo (новоalžbětinský divadelní prostor). Místo iluze nastoupila tvořivá diváková
fantazie, která se musí vyrovnávat s odhalenou jevištní a osvětlovací technikou, o to bez-
prostředněji je schopna vnímat herce a jeho výrazové prostředky. Experimentující divadel-
níci dnes čerpají ze starých forem evropského a orientálního divadla sílu k překonání str-
nulých divadelních konvencí a k hledání živé divadelnosti. Ideální záměry divadelníků i
divadelních architektů směřují k totálně proměnlivému divadelnímu prostoru.

ČESKÁ MODERNÍ SCÉNOGRAFIE

I moderní česká scénografie se může chlubit řadou velmi významných tvůrců. Typickým
jevem se u nás staly „tvůrčí dvojice“. Jedna z prvních vznikla díky spojení režiséra K. H.
Hillara a výtvarníka Vlastislava Hofmana (1919: realizace tragédie Arnošta Dvořáka *Hu-
sité*), významného představitele české avantgardy, zejména konstruktivismu (snažil se o
souzvuk jevištní architektury, světla a kinetiky, divadelní „funkčnosti“ a dramatické výraz-
nosti). Hillar později odchází do Národního divadla, kde jako šéf činohry pro divadlo ob-
jevuje Josefa Čapka – malíře a grafika, ale i spisovatele a výtvarného kritika, jehož scéno-
grafie byly typické bohatou tvarovou fantazií, jemným humorem a nenapodobitelným pri-
mitivizujícím stylem. Československou divadelní tvorbu ovlivnilo Osvobozené divadlo
spjaté zejména s působením Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jaroslava Ježka a trojice vý-
znamných režisérů Frejka – Honzl – Burian, kteří zde začínali uměleckou dráhu. Po období
dadaistických, surrealistických a poetistických začátků se ale rozcházejí. Jindřich Honzl v
roce 1929 nastoupil do Zemského divadla v Brně, kde spolupracovat s Františkem Muži-
kou. Jejich spolupráci definuje vyvážená divadelnost, citlivé vymezením prostoru vychá-
zející z principu plošného lyrického kubismu. E. F. Burian zakládá divadlo–laboratoř D 34,
kam ke spolupráci přizval architekty Miroslava Kouřila, Jiřího Novotného a Josefa Rabana.
V D 36 uvedl inscenaci Wedekindova *Probouzení jara*, ve které s Kouřilem maximálně
využili systém filmové montáže a její návaznosti na jednotlivé jevištní složky, čímž dali
vzniknout umělecko-technického systému Theatergraph. Práce se světlem, filmem a pro-
storem byla pokládána za objevnou a vzbudila zájem doma i v zahraničí. Jiří Frejka spolu-
pracuje v Národního divadle s bratislavským výtvarníkem Františkem Trösterem, který
svou metodu popisuje následovně: „*Dramatický pohyb vyrůstá z pokoje. Úlohou scéno-
grafa je najít formu tohoto pohybu, odhadnout jeho intenzitu i extenzitu vzhledem na ostatní*

Drama a divadelní (scénický) prostor: vznik, typy a proměny novověkého scénického umění a vývoj evropské scénografie.

složky, jeho přesné místo v kontinuitě dramatického díla...“ Šlo mu o „hyperbolický realismus“, o divadlo zkratkové, asociační, dramaticky gradované a kontrastní, o gradaci a rytmus ve všech složkách jevištního výrazu.

I poválečné scénografie dosáhla mnoha mezinárodních úspěchů. Uvést musíme osobnost Josefa Svobody, do jehož tvorby pronikly i mnohé předválečné tendence: architektura, kinetika i využití projekcí. Vytvořil variabilní architektonický prostor, modelovaný jevištní kinetikou (pohyblivé paravány, strojky, vozy...) a tvarovaný světlem a projekcí. Svoboda oprášil princip Theatergraphu ve své novince polyekrán, který využil v Laterně Magice (1958), jejíž scénický projev je založený na kombinování živého hereckého nebo tanečního projevu s filmovou projekcí. Významným představitelem slovenské scénografie, často ale působící u nás, byl šéf výpravy Slovenského národního divadla Ladislav Vychodil. Jeho tvorba byla syntézou architektonických a malířských principů postavených vždy zcela do služeb dramatického díla a jeho výkladu. Ve své tvorbě používal koláže a surrealistické postupy (kombinace předmětů a pojmů vytržených z různých kontextů utvářely „nadreálnou“ skutečnost), snaží se s minimem prostředků vytvořit maximální účinek. Trendy druhé divadelní reformy k nám pronikly především v souvislosti s poetikou studiových divadel. Scénická i kostýmní složka inscenací sedmdesátých a osmdesátých let 20. století se přibližuje autenticitě všedního života. V oblasti scénografie lze v tomto období hovořit i o nových trendech tzv. akční scénografie, která novou funkčností a autenticitou reaguje na přebujelost a dekorativismus scénografií velkých divadel. Mezi její hlavní představitele patří Jaroslav Malina, Miroslav Melena, Jan Zavorský či Marta Roszkopfová.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že „dramatický prostor je reálným prostorem určeným pro předvedení inscenace, který zahrnuje prostor herecké akce (jeviště) a divácké percepce (hledišť)“ je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 2) Součástí divadelního prostoru antického řeckého amfiteátru není:
 - a) orchestra
 - b) teatron
 - c) archont
- 3) Pro středověké divadlo je typické:
 - a) využití simultánního jeviště
 - b) využití kukátkového jeviště
 - c) využití scény arénového typu

- 4) Systém scénického osvětlení v renesanci kodifikoval:
 - a) Josef Furtenbach
 - b) Inigo Jones
 - c) Giacomo Torelli

- 5) Za první novověké moderní divadlo považujeme:
 - a) Teatro Olimpico
 - b) Teatro Farneze
 - c) Starý Holubník

SHRNUTÍ KAPITOLY



V této kapitole jsme se seznámili se základní kategorizací pojmu prostor v divadle a v dramatu, konkrétně pak s termíny dramatický, jevištní a divadelní prostor. Výklad přiblížil vývoj světové scénografie a pojmenoval různé typy uspořádání divadelního prostoru s ohledem na vztah jeviště a hlediště. Zaměřil se také na činnost a specifikaci uměleckého rukopisu významných českých scénografů 20. století.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 c, 3 a, 4 a, 5 b**

DALŠÍ ZDROJE



- BRAUN, Kazimierz. *Divadelní prostor*. Praha: AMU, 2001.
- BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny; Praha: Divadelní ústav, 1999.
- ČECHOVÁ, Jana. *Kostým v amatérském divadle*. Praha: SKKS, 1982.
- JINDRA, Vladimír. *Specifičnost scénografie*. Praha: Divadelní ústav, 1983.
- KOUŘIL, Miroslav. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1945.
- PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. Praha: Odeon, 1982.
- PÖRTNER, Paul. *Experimentální divadlo*. Praha: Orbis, 1965.
- TOMÁNEK, Alois. *Scénický prostor současného loutkového divadla*. Praha: AMU, 1986.
- ZAVARSKÝ, Ján. *Kapitolky zo scénografie*. Bratislava: Osvetový ústav, 1980.

7 DVOJÍ TRADICE EVROPSKÉ ČINOHRY



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

V tomto okamžiku již víme, jaký je vztah mezi *divadlem* ve smyslu divadelní inscenace a *dramatem* ve smyslu dramatického textu (tedy textové či literární složky inscenace, která ovšem není jedinou divadelní složkou). Z toho přirozeně vyplývá, že dějiny divadla nejsou pouze dějinami dramatu – jakkoli úzce jsou spolu provázány.

Vývoj psaného dramatu představuje jednu ze dvou *linií* či *tradic* evropské činohry. Tou druhou je tradice *komediantská*.



CÍLE KAPITOLY

- obeznámit s vývojem a historickými podobami tradice literární
 - obeznámit s vývojem a historickými podobami tradice komediantské
 - popsat význam činnosti G. E. Lessinga a jím prosazovaného žánru měšťanského drama
 - vysvětlit historický význam demonstrativního aktu *vyhnání Hanswurst* z jeviště
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Komediantská tradice (linie), literární tradice (linie), *commedia dell'arte*, Hanswurst, *Bildungstheater*, Johann Christoph Gottsched, Karolina Neuberová, Gotthold Ephraim Lessing.

7.1 Literární tradice

Tradice literárního (‘psaného’) divadla je od svého počátku spjata s výchovnou funkcí. Klíčové postavení zde proto patří dramatickému textu (pevně danému, předem napsanému), který rozvíjí na jevišti herec (s postupně se proměňující snahou o jeho kvalitní přednes či deklamaci, prezentaci i sebeprezentaci a konečně také interpretaci) ve spolupráci s režisérem (jehož funkce a postavení při budování inscenace se v průběhu vývoje divadla rovněž zásadně proměňovala). Dramatický text je tedy pro herce východiskem vlastní tvorby, jeho ‘ideální’ jevištní transformace (v souladu s konvencemi každého historického období) je mu pak metou.

Kořeny literární linie divadla nacházíme samozřejmě v antice a starořeckých soutěžích dramatických básníků (aténským státem organizovaných i dotovaných, mj. právě i z důvodu ‘výchovy a vzdělávání’ občanů). Tato tradice pak ožívá v renesanci, která rozvíjí starověký vzor po svém: do centra pozornosti staví spolu s člověkem jeho přímou, osobní zkušenost, vlastní vůli a rozhodování (tedy nikoli dle předurčení či záměru bohů); na tuto razantní proměnu mělo nepochybně zásadní vliv vědecké poznání, geografické i astronomické objevy, kterých renesanční člověk dosáhl a které ho učinily natolik sebevědomým, že se mohl zaměřit pouze sám na sebe – a učinit ze sebe objekt poznávání. Oporou je mu zde humanistické myšlení, které spolu s obdivem ke klasickému ideálu (tedy k něčemu, co jevovou stránku přesahuje) vede v tomto období i ke snaze o vzdělanecké divadlo.

To se projevilo nejprve v předvádění latinského dramatu: 14. století zná latinské hry psané podle Seneky, které slouží ke kulturnímu vzdělávání a k výuce latiny pro vyšší vrstvy. Už v 15. století vznikají pak i překlady Plautových her do domácího jazyka; nejprve do italštiny – ale brzy se rozběhne tento proces po celé Evropě (včetně našeho území).

Je zřejmé, že tímto způsobem se rozvíjí divadlo především jako ‘potrava pro ucho’: tedy divadlo založené na slově a na vyjádření slovem, které je náležitým způsobem na jevišti prezentované. Současně je bytostnou tendencí této linie divadla směřování k ideálnímu, idealizovanému ‘lidskému rozměru’.

Podobným způsobem později navazuje na antickou (a renesanční) tradici klasicismus – s tím rozdílem, že stanuje pro umění přísné normy (jak podrobně rozebereme v 11. kapitole). Ty ho zpočátku tříbí, brzy však začnou omezovat jeho svobodný rozvoj.

7.2 Komediantská tradice

Vedle literární tradice evropského divadla – paralelně s ní, ale možná již s dřívějším počátkem – se vyvíjí zcela svobodně tradice komediantská, která pevně psané texty principiálně nepotřebuje. Je spjata s funkcí zábavnou, kde klíčové postavení má herec, jehož ‘oporou’ je vlastní (komická) postava (*typ* či *maska* zahrnující vnější i vnitřní charakteristiku) spolu s vytríbeným uměním improvizace. Stručně i přesně řečeno: je to *komediant* – na rozdíl od *aktéra* (herce tvořícího postavu na základě pevného textu).

Také komediantská tradice má své kořeny v antice: vede od mimu a atelánské frašky přes frašky středověké až k improvizované komedii v 16. století, kdy vznikají herecké trupy po celé Evropě. Vrchol této linie představuje italská (později i francouzská) *commedie dell'arte* ('komedie hereckých profesionálů', tzn. herců z profese, vystupujících 'za peníze').

Právě Itálie (a spolu s ní Anglie, kde vývoj probíhal podobným způsobem) pak zrodila velké dramatické autory a velká dramatická díla, ve kterých se obě tradice – literární a komediantská, tj. pevný text a komediantská trupa – nejdříve propojily a která tak představují stavební kameny evropské činohry jako takové. Jsou spojena se jmény Shakespeare, Molière či Carlo Goldoni.

V závěru kapitoly se zastavme v německých zemích – německá kultura vždy ovlivňovala tu naši. Tamní situace byla odlišná, po třicetileté válce mnohem složitější než v Anglii, Francii i dalších kulturně vyspělých zemích Evropy. Po celé 17. století se tu hojně pěstovalo dvorské a jezuitské divadlo, linie profesionálního divadla však zaostávala.

I zde začínají vznikat – po vzoru profesionálních hereckých trup anglických či italských, kočujících po kontinentu – profesionální herecké společnosti. Jejich komickým žánrem byly *burlesky*, lokálně zabarvené scénky plné bujných situací a hrubého humoru. I v nich má (doslova) hlavní slovo komický typ rozvíjený prostřednictvím improvizace (ustálený kolem roku 1700): *Hanswurst* – syntéza harlekýna z italské *commedie dell'arte*, středověkého blázna a šaškovských postav anglické provenience zanesených do Německa kočovnými profesionály. *Hanswurst* jako ustálený typ přecházel ze hry do hry, a to včetně vážného žánru – tzv. *hauptakci* (zkráceno z 'Haupt- und Staatsaktionen' – česky 'hlavní a státní akce'). *Hauptakce* ve skutečnosti představovaly směsici vážných a komických scén plných bombastu a násilí, intrik i šťastných vítězství, to vše na ploše jednoduchých příběhů o vladaři a jeho doprovodu, tedy o 'velkých tohoto světa'.

Hanswurst byl bodrý sedlák a pivař mluvící s bavorským akcentem. Nosil špičatý zelený klobouk, červenou kazajku, dlouhé žluté kalhoty a bílé okruží. Nejčastěji představoval sluhu, který nezapřel svůj plebejský původ. Převracel drze a neomaleně všechno vznešené do vulgární reality. Směřoval vždy k ukojení základních životních potřeb: jídla, pití, spánku či sexu. I když se některé *Hanswurstovy* atributy v různých německy mluvících oblastech poněkud lišily, základní rysy tohoto typu zůstávaly stejné.

Nejnámějším představitelem *Hanswursta* byl herec a principál Joseph Anton Stranitzky (1676–1726), který také zakládá ve Vídni roku 1711 první veřejné divadlo; poté, co získává se svým německým souborem stálý prostor – Divadlo u Korutanské brány. O to hlubší stopu zanechává tradice improvizace v rakouském divadle. Psané drama se zde prosazuje pod vlivem osvícenských idejí až ve 2. polovině 18. století – díky dvojici osobností, která už sama o sobě představuje propojení obou tematizovaných linií: univerzitní vzdělanec Johann Christoph Gottsched – a divadelnice (a principálka) Karolina Neuberová.

Intelektuál Gottsched byl osvícenský dramatik, který usiloval o rozvinutí němčiny jako prostředku literárního výrazu, o pozvednutí německé kultury na úroveň francouzské a o povznesení mravní úrovně a uměleckého vkusu vzdělanců, aristokratů i prostých lidí. Divadlo vnímal jako výborný způsob oslovení negramotných mas (jako tomu bylo už ve středověkých chrámech, kde se prostřednictvím divadelních výjevů učilo o životě Kristově, nebo později i na prahu novodobého vývoje českého divadla v jeho obrozenských počátcích). Gottsched se tedy propojí s lipskou kočovnou společností Karoliny Neuberové a Johanna Neubergera – a ve 20. a 30. letech společně stanovují a také realizují reformu repertoáru, divadelního inscenování i celkově divadelního provozu. Namísto oblíbených, ale velice pokleslých hanswurštíád, které ani nebylo třeba zkoušet, začali uvádět především překlady a úpravy francouzských klasicistických dramát, zavedli pravidelné zkoušky a celkový řád v přípravě inscenace, vydávali časopisy inspirované anglickým osvícencem Addisonem (a v nich kladli požadavky výchovného působení divadla a dodržování tří jednot či čistoty žánrů). Hauptakce, improvizace, burlesky a hanswurštíády měly být z divadla jednou provždy vyloučeny. Symbolickým aktem jejich úsilí, který vešel do dějin divadla, se stalo roku 1737 tzv. *vyhnání Hanswursta z jeviště*, které učinila Neubergerová součástí jednoho ze svých dramatických textů.

Snahy Gottscheda a Neubergerové netrvaly dlouho a nebyly ve všem úspěšné: znepráteli si publikum, kterému vyčítají nedostatek vkusu, jejich soubor stále kočuje, neboť se mu nepodařilo získat stálé místo, atd. Přesto se právě díky nim brzy prosadí v německém divadle tzv. pravidelné drama v duchu klasicistických norem a spolu s ním i vyspělejší inscenační postupy. Ty se již od 40. let 18. století zabydlují ve všech německých souborech.

Osvícenské úsilí dovršil v německém divadle Gotthold Ephraim Lessing, autor měšťanských dramát i kritického spisu *Hamburská dramaturgie* (1767). Podobně jako Diderot vnímal i on divadlo jako 'morální školu měšťanů': s cílem učit je moudrosti, štěstí, lásce, soucitu, podněcovat v nich občanské ctnosti (smysl pro rodinu, ohleduplnost, toleranci i lásku k vlasti). Divák musí odcházet z divadla poučen, měl by zde být vychováván.

Předpokladem toho ovšem je, že se do postav a jejich osudů dokáže divák vcítit, identifikovat se s nimi. Francouzské klasicistní drama proto Lessing zavrhuje a namísto heroických příběhů ze šlechtické společnosti volí ke svým hrám náměty z běžného života měšťanů (jak ukazují např. truchlohry *Miss Sára Sampsonová* či *Emilia Galotti*, nebo veselohra *Mína z Barnhelmu čili Vojákovo štěstí*).

Lessingův přínos spočíval vedle vlastní dramatické tvorby rovněž v oblasti divadelně praktické, kritické a teoretické. Zde rozvíjel činnost především v rámci svého působení v prvním stálém divadle v Německu – v hamburském *Národním divadle*, založeném roku 1767 dvanácti bohatými měšťanskými mecenáši. Divadlo bylo vyvrcholením tehdejších snah o kulturní emancipaci měšťanstva; i v německém kulturním prostředí sílila od poloviny 18. století potřeba národní jednoty – a divadlo bylo vnímáno jako jeden z mocných nástrojů k jejímu dosažení.

V hamburském Národním divadle Lessing působil jako literární a umělecký poradce a lektor her, svůj divadelní program formuloval ve zmíněné *Hamburské dramaturgii* – pravidelně vycházejícím periodiku (později vydáno souborně). Prosazoval zde měšťanské drama jako základ repertoáru, ale vysvětloval i poslání tragédie (očistné působení prostřednictvím vzbuzeného soucitu) a komedie (posiluje zdraví obecnostva tím, že se směje lidským neřestem). Ve svých příspěvcích hodnotil také literární kvality dramatických textů či přínos jednotlivých autorů (vyzdvíhal například dílo Shakespearovo oproti tvorbě Voltairově), zatímco hereckým výkonům se zde záměrně nevěnoval (soubor divadla si to zapověděl).

V Lessingově hledisku leží i základ divadelní či dramaturgické koncepce označované jako *Bildungstheater* – směřující k zachování a třibení národně-kulturní tradice (reprezentativní a do určité míry výchovné). Repertoár *Bildungstheateru* šíří vzdělanost a prezentuje vrcholné plody národní kultury – ale i kultury světové.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

1. Jaké jsou základní vlastnosti literární linie evropské činohry?
2. Jaké jsou základní vlastnosti komediantské linie evropské činohry?
3. Jmenujte klíčové momenty historického vývoje každé z nich.
4. Vysvětlete význam pojmu *bildungstheater*.
5. Vysvětlete historický význam demonstrativního aktu známého jako *vyhnání Hanswursta z jeviště*.



SHRNUTÍ KAPITOLY

V kapitole jsme se seznámili s vývojem a historickými podobami linie literární a linie komediantské, které představují – resp. jejich propojování – dvě základní tradice evropské činohry.

Jako příklad tohoto propojování jsme si uvedli demonstrativní akt, který vstoupil do historie divadla jako *vyhnání Hanswursta z jeviště* a který byl součástí snah o zvýšení úrovně německého divadelnictví. To vyvíjeli společnými silami intelektuál Johann Christoph Gottsched a principálka Karolina Neuberová – každý z nich příznačně pocházející z jiné linie/tradice.

Vysvětlili jsme si význam činnosti G. E. Lessinga, jím prosazovaného žánru měšťanského dramatu a rovněž divadelní koncepce *Bildungstheater*, jejíž základ v jeho divadelní činnosti rovněž spočívá.

DALŠÍ ZDROJE



BALVÍN, Josef a kol. *Vídeňské lidové divadlo od Hanswursta Stranitzkého k Nestroyovi*. Praha: Odeon, 1990

BÁR, Pavel – ČERNÝ, Matouš – NOVÁKOVÁ, Hana – SÍLOVÁ, Zuzana – VOSTRÝ, Jaroslav. *Frejkovy schovávané na schodech*. Praha: KANT, 2015.

BROCKETT, Oscar. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně. Od divadla k filmu*. Praha: KANT, 2013.

8 MYŠLENÍ O DIVADLE. HLAVNÍ PŘEDSTAVITELÉ SVĚTOVÉ DIVADELNÍ TEORIE.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly získáte přehled o vývoji světové divadelní teorie s důrazem na jednotlivé zásadní představitele a jejich díla. Zjistíte, jak se tato disciplína proměňovala od počátku až do 20. století. Dané poznatky budou zasazeny do kontextu vývoje divadla a dramatu.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly student:

- bude schopen pojmenovat klíčové etapy světové divadelní teorie,
 - bude schopen vyjmenovat zásadní představitele světové divadelní teorie a jejich díla,
 - bude orientovat v oblasti myšlení o divadle.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Poetika, Básnické umění, Hamburská dramaturgie, normativní estetika, Herecký paradox, Hamburská dramaturgie.

8.1 Zrod teoretických úvah o divadle

Již od svých počátků byly divadlo a drama předmětem různých teoretických pojednání, která si kladla otázky po jejich smyslu, poslání a funkcích. Divadelní kultura se od antiky až po současnost stále formuje a utváří, což výrazně ovlivňuje i proměny teoretických

úvahy o ní. Každá epocha přináší jistou změnu v myšlení o divadle, preferuje různá pojetí a hledá nové odpovědi ohledně poslání divadla. V různých etapách vzdálených od sebe i stovky let tak vznikají rozmanité teoretické reflexe snažící se vymezit divadlo ve vztahu k dané, přítomné době.

V počátcích divadla ještě nemluvíme o jeho teorii. Nejstarší pojednání nazýváme *poetiky* a čerpáme z nich informace nejen teoretické, ale i historiografické a získáváme díky nim lepší představu o tom, jak se divadlo prakticky provozovalo. V antické kultuře tak existuje celá řada teoretických úvah a zmínek o divadle (např. o herectví v římských rétorikách). Ovšem mezi nejvýznamnější a nejucelenější díla se zásadním dopadem na další vývoj divadelní teorie patří Aristotelova *Poetika* a Horatiovo *Básnické umění*.

Začněme u Aristotelovy *Poetiky*, která shrnula dobové estetické názory na umění, především na tragédii. Aristoteles (384–322 př. n. l.) byl zjevně prvním filozofem, který učinil z básnického umění předmět bádání. Základním prvkem jeho úvah se stal důraz na rozumové poznání a krásu. V *Poetice* (335 př. n. l.) pak umění nahlíží z hlediska funkce společenské. Čteme ji rovněž jako dílo filozofické, v němž si klade obecnější otázky a vyvádí úvahy o divadle za hranici divadelní vědy. *Poetika* je rozdělena do 26 kapitol. V úvod se autor věnuje obecným úvahám o básnictví, pak se zabývá tragédií, eposem a porovnáním eposu s tragédií. Základním pojmem je pro Aristotela *mimesis*, tedy vrozená schopnost lidí napodobovat. Zaobírá se prostředky, předmětem a způsobem napodobování. Velký prostor věnuje tragédii, její definici, složkám, slovní stránce i vztahu k eposu. Rozvíjí teorii šesti složek tragédie a každou složku jednotlivě vykládá: „Každá tragédie má tedy nutně šest složek. Jsou to děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba.“ Děj je pro něj nejdůležitější, je „základem a jakoby duší tragédie, povahy tu jsou až na druhém místě“. Aristoteles klade důraz i na jednotu děje: „Je tedy tragédie zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášené v každém úseku příslušnými prostředky zvláště, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů.“ V definici tragédie hraje pro Aristotela velkou roli její účinek – jak působí na diváka. Podle něj musí vzbudit emoce strachu a soucitu. S tím také souvisí jeden z klíčových pojmů – katarze, tedy očištění citem, pocitem. Aristoteles také pojmenovává vztah mezi literárními žánry dramatem a epikou. Konstatuje, že tragédie je lepší a vyšší než epos, protože má všechny složky eposu, kdežto epos nemá všechny složky tragédie. Vjem z tragédie je tak daleko intenzivnější a působivější.

Stejný vliv měla i o 300 let mladší římská Horatiova poetika, která ovšem na rozdíl od Aristotelovy předchůdkyně obsahuje příznačný rys dobové normativnosti s předpisy týkající se toho, jak psát, aby bylo dosaženo potřebných účinků. Básník a kritik vrcholného římského období Horatius (68–5 př. n. l.) ve svém *Listu Pisonům*, známém spíše pod titulem *O umění básnickém* (Ad Pisones. De arte poetica) pozoruhodně spojil v jediný celek tvorbu básnickou a kritickou. V důvěrném duchu pojednává o obsahu, formě i samotném básníkovi. Základní otázka zní: *Co musí básník učinit, aby vytvořil dokonalé umělecké dílo?* Na ní Horatius odpovídá: *Básník musí zaujmout k umění správný postoj a musí znát*

i teoretické postupy svého oboru – jazykové utváření básní, poetické formy, charaktery postav a jejich přirozené vystupování. List Pisonům není deskriptivní poetikou jako u Aristotela, ale spíše básnickým programem určujícím ideál. Důležitými prvky jsou pro Horatia jasnost, harmonie, uměřenost, typičnost, rozumnost a pečlivá forma. V tomto ohledu se u něho později inspirovali především francouzští klasicisté.

8.2 Středověk

Přestože středověk vytvořil bohatou divadelní kulturu, na teoretickou reflexi je toto období chudé. Zmínky najdeme hlavně v kritikách světského divadla představiteli církve nebo v úvahách o funkcích her v jejich předmluvách. Často jde o různé typy popírání divadla, jako je tomu u sv. Augustina (354–430), který ve svém *Vyznání* divadlo zavrhuje, protože podle něj vyvolává vášně a tím lapá člověka do pasti citů, jimž by se měl věřící vyhýbat.

Další skupinu knih tvoří různé překlady a komentáře Aristotelovy *Poetiky* nebo Horatiových *Listů Pisonům*. Klíčovým dílem se stal komentář *Poetiky* významného arabského učenice **Averroa** (1126–1198), který novým osobitým způsobem objasnil pojem mimesis. Interpretace *Poetiky* byly po dlouhou dobu populárnější než sám Aristoteles.

8.3 Renesance

Četnější úvahy o divadle se objevují s nástupem renesance, která se navrácí ke svému vzoru – k antice. V 16. a 17. století se v učenecích kruzích, ale i u dvora opět diskutovalo o Aristotelově *Poetice*, na níž reagovalo mnoho dalších děl. Poetika byla přeložena a vydána i s komentářem v roce 1549. Na tento počín navazovaly práce Antonia Mintura nebo Ludovica Castelveta, kteří podle ní vymezili striktní pravidla italské dramatiky. Komédie se tak měla skládat z pět jednání a měla dodržovat jednotu místa, času a děje. Jejím cílem bylo prospět divákům a spojit příjemné s prospěšným. Tím se odlišovala od nižších forem, jako byly frašky a intermezza, které se ovšem námětem, dějem a situacemi výrazně nelišily.

Renesanční poetiky se týkaly především různých návodů a permanentně vymezovaly dramatické žánry. Patří sem jak humanistický spis Gimabattisty Giraldirho *Rozprava o tom, jak skládat komedie a tragédie* (1554), tak všeobecná studie o básnictví *Arte poetica* Antonia Sebastiana Minturna (1663). Tragédií a komedií se zabývají jen částečně, přesto nám dost prozrazují o typu myšlení dané doby. Humanisté se totiž snažili oživit antický ideál. Platilo pro ně pravidlo pravděpodobnosti, pravidlo příkladu prostřednictvím morálního příběhu, přesného vymezení a hierarchizace žánrů (vysoké a nízké), čerpání námětů z mytologie a dodržování tří jednot: místa, času a děje. Hry musely mít zpravidla pět aktů.

Poměrně radikální posun ve vnímání dramatu nastolil svým komentářem *Poetiky* Ital Lodovico Castelvetro, který roku 1570 posunul akcent od dramatu směrem k divákům a požadovanou didaktičnost, naučnost a mravnost zmírnil požadavkem zábavnosti. V rámci

přiblížení se k potřebám publika a v zájmu pravděpodobnosti děje nastoluje poprvé požadavek dvou dalších jednot – místa a času. Tři jednoty tedy nebyly autorstvím Aristotela, jak se často mylně domníváme.

8.4 Normativní estetiky baroka a klasicismu

Velkou epochou z hlediska vzniku divadelních poetik je *francouzský klasicismus* (druhá polovina 17. století a 18. století). Klasicistní doktríny vytvořily jednotný a pevný řád, kterému se veškerá umění musela v dané době podřídít. Pravidla byla odvozena z antického umění a představovala protipól k barokní expresivitě a nepravidelnosti. Autoři měli náměty čerpat z antické mytologie a dramatiky s ohledem na to, aby děj, postavy a jejich jednání odpovídaly zásadám pravděpodobnosti. Úkolem klasicistní tragédie bylo předvádět jako největší ctnosti plnění povinností vůči panovníkovi, morálce, zákonům a idejím, to pak bylo postaveno nad soukromé potřeby jedince. Ve sporu povinnosti a lásky, či vášně tkví stěžejní konflikt klasicistní tragédie.

Všechny tyto zásady kodifikoval v roce 1674 francouzský teoretik Nicolas Boileau-Despréaux ve svém veršovaném traktátu *Umění básnické*. Stanovil v něm pravidla a normy jednotlivých žánrů literatury – lyriky, epiky i dramatu. Podle něj je hlavním měřítkem uměleckého díla pravda s důrazem na pravděpodobnost děje. Boileau se inspiroval především Horatiovými *Listy Pisonům*, podpořil zákon tří jednot (místa, času a děje). Hry, které předepsané jednoty nedodržují, označil za paskvil. Básníci se podle něj měli zaměřovat na lásku velkých hrdinů. Nešťastný cit měl být na jevišti proměněn ve ctnost, díky níž si hrdinové uchovali svou velikost a jedinečnou povahu. Pro líbivé drama je podle Boileaua důležitý zajímavý hrdina, jednoduchý děj bez zbytečných odboček a bohatý popis formálně rozčleněný do pěti aktů. Zatímco poezie by měla vycházet z bájí a smyšlenek, u dramatu vyžaduje pravděpodobnost děje. Autorům doporučuje, aby inspiraci hledali v přírodě. Za ideální verš považuje alexandrín. Přidává několik rad i pro herce. Tvrdí (na rozdíl od pozdějších úvah Diderota), že velká slova musí jít herci od srdce, jinak se z nich stává jen směs nedbalých výrazů. Upozorňuje, že divadlo není zdrojem významnějších příjmů a nelze na něm zbohatnout. *Umění básnické* se stalo kanonickým textem pro dalších 150 let období ve Francii. Je však třeba říci, že daná pravidla jsou často jen dogmaticky opakována, nikoli dodržována. Děj klasicistních dramát se totiž jednoduše neodehraje během 24 hodin, ani jednoty místa není dodržována striktně. Např. Pierre Corneille, jehož drama *Cid* je považováno za krystalickou ukázkou klasicistního dramatu, jednoty nedodržuje důsledně. Zmíňme ho však v souvislosti s naším tématem jako teoretika.

Pierre Corneille rozpoznal slabiny klasicistní doktríny. Svě zkušenosti a podněty sepsal do spisu *Tři rozpravy o dramatické poezii*, v němž polemizuje hlavně o zásadě tří jednot. Vyzývá k jejich rozumnému uplatňování, které bude podporovat reálnost příběhu. Sám své nejslavnější drama *Cid* označil za tragikomedii, ač bylo míšení žánrů nepřipustné. Taktéž jednoty místa a děje nedodržel striktně. Je tedy spíše typickým příkladem postupného přechodu od barokní estetiky k estetice klasicistní.

V Anglii a ve Španělsku se prosazovaly teze o napodobování antiky a dodržování starých principů daleko hůř. Silněji tu zakotvila středověká tradice národních kultur. Vysloveně proti stanovování striktních pravidel se vyjadřuje autor španělského zlatého věku dramatu Lope de Vega. Ve veršovaném teoretickém pojednání *Nové umění skládati divadelní hry* (1609) vede polemiku s dobovou doktrínou dramatu. Argumentuje tím, že život a lidské osudy jsou velmi pestré a nemohou být spoutávány striktními estetickými pravidly. Forma se má více přizpůsobit obsahu. Velkou pozornost věnuje výstavbě děje, na němž a na zápletku je španělská dramatika vesměs založena, nikoliv na charakterech. Souhlasí s jednotou děje i s pravidlem pravděpodobnosti, neboť umění má být nápodobou skutečnosti. Odmítá ovšem požadavek jednoty místa a času. Tvrdí, že jejich dodržování vede ke komickým efektům a hra se stává nepravděpodobnou. Není mu blízká ani žánrová hierarchizace, upřednostňuje mísení komického s tragickým (a nízkého s vysokým), protože tak je tomu i v životě. Lope de Vega ve své poetice i v dramatickém díle reflektoval atmosféru doby zdůrazňující přirozenost nad umělostí.

V Anglii se vedl prudký zápas o divadlo mezi divadelníky a puritány, zprostředkovaný různými pamflety pro a proti divadlu.

8.5 Od osvícenství k 19. století

Základy moderní teorie divadla najdeme v období osvícenství. Osvícenci si učinili z divadla nástroj svých idejí. A to se projevilo i v teoretické, historické a kritické aktivitě. Ve Francii, Německu, Anglii a dalších zemích probíhal v teorii zápas o nové měšťanské drama, v jehož čele stáli Denis Diderot a G. E. Lessing.

Denis Diderot napsal filozoficko-divadelní eseje *Herecký paradox* (1773). Navazuje v něm na tradici platonských dialogů a jeho rozhovor vedou dva herci pojmenovaní jako První – zástupce autora a Druhý. Základní myšlenka spočívá ve sporu emocionálně prožívaného herectví a herectví, jež je zvládnuto rozumem, tréninkem, gestickou pamětí a neverbálními projevy. Diderot tvrdí, že herci, kteří se nechají unášet city, jsou pouze průměrní. Mohou podat dobrý výkon, ale v další hře už ho nezopakují: „*Co mě utvrzuje v mém mínění, je nestejnost herců hrajících srdcem. Nemůžeme se od nich nadíti žádné jednoty...*“ Když se herec pouze naučí pohyby a gesta spojené s určitým duševním rozpoložením, bude schopen je vždy předvést stejně kvalitně. „*Výkřiky jeho bolesti jsou zapsány v jeho uchu. Gesta jeho zoufalství jsou uložena v jeho paměti a byla připravena před zrcadlem.*“ Diderot se vyjádřil i k ději, pravděpodobnosti a pravdě divadelních her, vystupoval proti komplikovaným tirádám a exhibicionistickým monologům. Tvrdí, že správnou inscenaci je nutno „*rozuzlovati dějem a nikoli řečí, nemá-li kus zůstatí chladným*“. Více si váží neverbálních projevů. Zajímavé jsou jeho postřehy k režii, obecně staví režiséra do role inspirátora herců. Režisér by neměl významně zasahovat do textu autora, jen mu dopomoci k uskutečnění.

Diderota pečlivě četl a komentoval další autor a významný praktik i teoretika divadla, předchůdce velkých dramaturgů. Německý básník, kritik, spisovatel a filozof Gotthold Ephraim Lessing je považován za prvního teoretika dramatu. Od roku 1767 pracoval jako

literární a umělecký poradce a kritik v Národním divadle v Hamburku a díky tomu je považován za prvního divadelního dramaturga. Zde začal na objednávku psát o inscenacích do divadelního časopisu *Kritické listy*. Vysvětloval v nich program divadla, formuloval dramaturgii, vyjadřoval se k repertoáru a věnoval se také obecným otázkám filozofie a estetiky. Touha po vysoce kvalitním repertoáru a nároky kladené na diváky způsobily, že divadlo bylo už po dvou letech zavřeno, zůstalo však pro teorii divadla důležité dílo, Lessingova *Hamburská dramaturgie* (1767). V ní se věnuje problematice tragédie. Za vzor dává Aristotelovu *Poetiku*, avšak odsuzuje francouzský klasicismus, jehož díla se podle něj zakládají na nepochopení Aristotelových myšlenek. Lessing zkoumá emotivní účinek tragédie v Aristotelově koncepci vyvolání soucitu při sledování tragédie a upřesňuje ji: „*Tragédie musí zobrazovat hrůzy a životní utrpení, aniž je přikrášluje a změkčuje, musí vyjevovat vnitřní zákonitost a nevyhnutelnost událostí.*“ Divák má podle Lessinga mít s postavou nejen soucit, ale má pociťovat také strach, že neštěstí, které postava prožívá, může postihnout i jeho samotného. Lessing zdůrazňuje i simulační roli divadla, jež má poskytovat emoce těm, kteří je v životě postrádají. Lessingem vypracovaná koncepce měšťanské truchlohry zdůrazňuje dosažení katarze při dvou základních předpokladech: příběh koresponduje s životním stylem společenské vrstvy, pro kterou divadlo hraje, a zároveň divák musí nabýt dojmu, že to, co se na jevišti odehrává, je nefalšovaná skutečnost. Praktickou ukázkou Lessing nabídl ve svých dramatech *Miss Sára Simpsonová*, *Mína z Barnhelmu* čili *Vojáckovo štěstí* nebo *Emilia Galotti*.

Ještě revolučnější názory prosazovali ve svých statích J. J. Rousseau, L. S. Mercier nebo dramatici německého hnutí Sturm und Drang. Jejich odmítání klasicistické dvorské kultury a hledání nové divadelnosti později přejali romantičtí ideologové Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) a Friedrich Schiller (1759–1805), kteří zhruba v devadesátých letech 18. století zformulovali koncepci, jež vešla do dějin jako výmarský klasicismus. Místem realizace bylo Dvorní divadlo ve Výmaru, kde Goethe působil jako ředitel a režisér, Schiller jako dramaturg. Společně se jim podařilo vytvořit jednu z nejproslulejších scén v Německu a založili i hereckou školu, která později ovlivnila divadlo v celé zemi. Schiller považoval umění za prostředek k utváření harmonické osobnosti, jež člověku umožňuje získat skutečnou svobodu. Tvrdil, že kvůli důrazu na mravnost nesmí umění přijít o svobodu a účelnost. Téma tragédie rozpracoval ve spise *O tragickém umění*. Při psaní se inspiroval Aristotelovým pojetím tragédie, které znal z Lessingovy *Hamburské dramaturgie*. Mezi základní pojmy, jež připisuje tragédii, patří soucit, morální děj a utrpení, zpřítomněné sledem propojených událostí a smyslovým vjemem. Děj by měl vyvolávat soucit a zobrazovat lidi ve stavu utrpení. Nejúčinnější jsou podle Schillera situace, kdy si soucit získávají jak utlačovaní, tak utlačovatel, třeba v případě, kdy utlačovatel jedná proti svému přesvědčení. Ideální hrdina je podle Schillera někdo „*na půli cesty mezi někým zcela zavrženímhodným a dokonalým*“. Diskuze s Goethem na téma epiky a dramatiky shrnul Schiller v roce 1797 v krátkém spise *O epickém a dramatickém básnictví*. Nejdůležitější rozdíl mezi oběma žánry podle něj spočívá ve vnímání času. „*Epik událost popisuje jako zcela uplynulou, dramatik jako zcela přítomnou,*“ shrnuje Schiller to, co můžete ověřit v kapitolách této studijní opory o čase v dramatu i divadle. Schiller uvažoval i nad rozdíly mezi tragédií a komedií. Podle něj nás komedie posouvá do vyššího stavu, tragédie k vyšší činnosti.

Johann Wolfgang Goethe byl považován za „univerzálního umělce“, protože jako jeden z posledních v dějinách umění i vědy byl schopen na vysoké úrovni obsáhnout jak kreativní umělecké disciplíny, tak exaktní přírodní vědy. Společně se Schillerem zastávali stejný názor, že drama má spíše proměnit běžné zážitky než tvořit iluzi skutečného života. Základem jejich divadelního programu bylo přesvědčení, že divadlo má přivést diváka do světa umělecké dokonalosti a krásy. Chtěli, aby divadelní svět probouzel v divákovi vnitřní svobodu a skutečné lidství. Jelikož se Goethe domníval, že divadlo stojí hlavně na herectví, vypracoval soustavu pravidel, kterou nazval *Pravidla pro herce*. V ní se zabýval řádným vyslovováním, způsobem, jak překonat dialektu, kontrolou tempa a tónu, principem pohybů a seskupení, hereckou souhrou, držením těla, postoji a společenským chováním. Jeho cílem bylo dosáhnout půvabu, důstojnosti a lehkosti. Chtěl dosáhnout krásné jevištní deklamace, dokonalé po všech stránkách.

Pro 19. století je příznačný teoreticko-publicistický zápas romantiků, realistů a naturalistů o obnovu dramatu a divadla z hlediska nových společensko-kulturních funkcí. Teorie má často podobu manifestů, např. předmluva Victora Huga ke hře *Cromwell*, která se stala manifestem romantického divadla, nebo stať Emila Zoly *Naturalismus v divadle*.

8.6 Moderní teorie divadla

Až do konce 19. století teoretici při posuzování divadelního artefaktu stále odkazovali ke kritériím literární vědy – disciplíny, jejímž předmětem výzkumu je jiný typ uměleckého díla. Na konci 19. století ale přichází s novou definicí divadelní vědy Němec Max Herrmann, zakladatel berlínské teatrologické školy. Právě on stanovil, že nejdůležitější při pohledu na divadlo není drama, ale samotný divadelní artefakt (představení). Určil dva základní pojmy *Das Theater* (divadlo) a *Das Drama* (drama). Drama je umění slov vytvořené jednotlivcem, divadlo vzniká aktivitou herců a diváků. Divák podle něho *ex post* prožívá to, co realizuje herec. Zdůrazňuje tedy kategorii přítomnosti, reálnou spolupřítomnost herců a diváků v reálném prostoru.

Další teatrologové se zabývali lidovým divadlem (Arthur Kutscher), případně se přiklání k výzkumu živého praktického divadla (Hugo Dinger).

Pro vývoj moderní divadelní teorii jsou pak klíčová dvacátá a třicátá léta 20. století. V roce 1923 vychází *Můj život v umění* a v roce 1936 i *Moje výchova k herectví* – knihy Konstantina Sergejeviče Stanislavského, které shrnou třicetileté zkoumání nového typu herectví a změny pohledu na herectví v Americe, kde je už v roce 1930 založeno divadlo *The Group Theatre*, které Stanislavského metodu aplikuje v praxi a postupně v něm vyrostle osobnost Lee Strasberga.

Sociální a politický rozměr divadla zajímal německého dramatika celosvětového významu Bertolta Brechta, jehož epické divadlo vytvořilo protipól aristotelskému pojetí. Rozdíl mezi dramatikou a epikou, emocionální a racionální reakcí na drama, empatií a střízlivým úsudkem vnímá Brecht tak intenzivně, že popře Wagnerovo pojetí *gesamkunstwerku*.

Tam kde Wagner množstvím divadelních prostředků útočí na divácké emoce, Brecht požaduje atak na divácký rozum. Chce po divadlu, aby vychovávalo, aby každý divák zaujal postoj k dění na scéně, definuje V-Effekt, tzv. zcizovací efekt (Verfremdung). Za základní souhrn Brechtovy teorie můžeme označit jeho spis *Malý organon*.

Další zásadní postavou pro divadlo druhé poloviny 20. století je Francouz Antonin Artaud. Jeho ambicí také bylo měnit člověka prostřednictvím divadla, ale nešlo mu o změnu společenskou, ale psychickou. Chtěl divadlem osvobodit temné a skryté síly, jež shrnul do pojmu „krutost“. Manifesty krutého divadla *Divadlo jako mor* či *Divadlo a jeho dvojník* zachycují Artaudovy vize divadla bez jazyka, jehož hlavním výrazovým prvkem je tanec, práce s tělem–dvojníkem, přízrakem čehosi věčného a tvárného, jehož každý pohyb má svůj konkrétní i symbolický význam. Na rozdíl od Brechta se mu nikdy nepodařilo své vize realizovat, jako praktický divadelník se dočkal jen neúspěchů. Jeho strhující, horečnaté vize o divadle se pokusil v konkrétních činech vyzkoušet dvacet let po Artaudově smrti až anglický divadelník Peter Brook.

Divadelní teorii ovlivnila do třetice spisovatelka a vizionářka témat, jež zahltila poválečnou evropskou i americkou mladou generaci – Gertruda Steinová. Odmítala koncepci klasické výstavby dramatu i společné spoluprožívání diváckých emocí. Pro své pojetí nového dramatu našla pojem „landscape play“ a přirovnávala ho k pohledu z letadla. Divák „krajinu textu“ zná a sám si může vybrat, čemu, jak a kdy bude věnovat pozornost.

Poválečná teatrologie je potom neodmyslitelně spjata se jmény jako Emil Staiger a jeho textem *Základní pojmy poetiky* (1946), Volker Klotz, kterého připomínáme v souvislosti s teorií uzavřeného a otevřeného dramatu (1960), nebo J. L. Styan, který se také zabývá dramatem jako prostorem mezi literaturou a divadlem (*Prvky dramatu*, 1964). Pro studium současných divadelních teorií lze doporučit slovensky přeloženou přehledovou publikaci Marvina Carlsona *Dejiny divadelných teorií* (Bratislava, 2006), knihu Ireny Slawinské *Divadlo v současném myšlení* (Praha, 2002) a čítanku německé současné teatrologie *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie* (Praha 2005). Po druhé světové válce se zformovala také nová generace teatrologů, která se vymezila proti předchozímu pozitivistickému přístupu historiků divadla, průběžně na teatrologii působilo i divadelní dění v rámci druhé divadelní reformy. Předehrou nové teatrologie byl fenomenologický přístup, který už doceňoval diváka a snažil se zařazovat divadelní události do sociologických kontextů. Z kulturní antropologie vyrostl na konci sedmdesátých let 20. století samostatný vědní obor divadelní antropologie. Dnes už má několik samostatných škol a významných představitelů. Pro naše potřeby je nutné znát zakladatele performance studies Richarda Schechnera a antropologa Eugenia Barbu. Na jeho práci navazuje Leszek Kolankiewicz, který reviduje vývoj polského divadla a dramatu, stejně jako lidové obřady a zvyky právě z antropologického hlediska a etnologicko-ritualizační perspektivy.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Autorem formulace „*Každá tragédie má tedy nutně šest složek. Jsou to děj, povahokresba, mluva, myšlenková stránka, výprava a hudba.*“ je:
 - a) Aristoteles
 - b) Nicolas Boileau-Despréaux
 - c) Horatius

- 2) Základním dílem normativní estetiky baroka a klasicismu je titul:
 - a) Hamburská dramaturgie
 - b) Arte poetica
 - c) Umění básnické

- 3) Denis Diderot je autorem spisu:
 - a) Pravidla pro herce
 - b) Herecký paradox
 - c) Moje výchova k herectví

- 4) Zakladatelem berlínské teatrologické školy byl:
 - a) Max Herrmann
 - b) Bertolt Brecht
 - c) Richard Schechner

- 5) Eugenio Barba se specializoval na:
 - a) divadelní antropologie
 - b) výzkumu dramatu
 - c) performance studies



SHRNUTÍ KAPITOLY

V této kapitole studenti získali přehled o vývoji světové divadelní teorie s důrazem na jednotlivé zásadní představitelé a jejich díla. Nejprve se blíže seznámili s vůbec prvními nejvýznamnějšími a nejucelenějšími díly se zásadním dopadem na další vývoj divadelní teorie – Aristotelovou Poetikou a Horatiovým Básnickým uměním. Následně se pozornost soustředila na vývoj teoretických pojednání v období středověku, ale zejména renesance a baroka, v nichž autoři vycházeli právě z Aristotela. Na tyto výrazně normativní estetiky reagovaly úvahy autorů z období osvícenství a romantismu (Denis Diderot, Johann Wolfgang Goethe a Friedrich Schiller). V závěru nebylo opomenuta ani zásadní jména 20. století.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 c, 3 b, 4 a, 5 a**

DALŠÍ ZDROJE



- ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996.
- ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann, 1994.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola (eds.). *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998.
- CARLSON, Marvin. *Dejiny divadelních teorií*. Bratislava: Divadelný ústav, 2006.
- DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997.
- ECO, Umberto. *Teorie sémiotiky*. Praha: Argo, 2009.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.
- HLAVICA, Marek. *Performanční studia*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. Divadelní fakulta, 2007.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda*. Praha: KANT, 2010.
- KROUPA, Jiří K. – SGALLOVÁ, Květa (eds.). *O umění básnickém a dramatickém*. Praha: KLP-Koniasch Latin Press, 1997.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie. - Láokoón. - Stati*. Praha, 1980.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- ROUBAL, Jan. *Souřadnice a kontexty divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teorie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.
- SCHILLER, Friedrich. *O tragickém umění*. Vyd. 1. Praha: OIKOYMENH, 2005.
- SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2002.
- STYAN, J. L. *Prvky dramatu*. Praha: Orbis, 1964.

9 MYŠLENÍ O DIVADLE. HLAVNÍ PŘEDSTAVITELÉ ČESKÉ DIVADELNÍ TEORIE.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola je věnována českému myšlení o divadle od středověku až do současnosti. Jejím cílem je poskytnout studentům základní vhled do problematiky české divadelní teorie. Seznámí se v ní se s počátky formování teoretických úvah o divadle a následně i s nejzásadnějšími tendencemi, jmény a díly českých divadelních teoretiků, jejichž činnost bude sledována v kontextu vývoje českého divadla a dramatu. V závěru budou zmíněny i současné instituce věnující se teoretickému výzkumu divadla.



CÍLE KAPITOLY

Po prostudování této kapitoly bude student schopen:

- orientovat se v zásadních jménech české divadelní teorie,
 - rámcově představit hlavní teoretické koncepce klíčových osobností české divadelní teorie,
 - definovat přínos jednotlivých osobností české divadelní teorie.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Teorie divadla, Estetika dramatického umění, český strukturalismus, Pražský lingvistický kroužek, Kabinet pro studium českého divadla.

9.1 Prehistorie českého myšlení o divadle

Teoretické úvahy o českém divadle najdeme již ve středověku – např. u Jana Husa, ale častěji se objevují až v období humanismu a renesance, kdy u nás vznikaly různé poetiky v latinském a českém jazyce (Bohuslav Balbín, Václav Jandít) a kdy rozvíjel svou aplikaci divadla na pedagogiku J. A. Komenský.

Na začátku národního obrození se pak objevily vedle programů českých vlastenců Václava Tháma a Prokopa Šedivého i první pokusy o historiografické pojednání o divadle (Jan Hýbl). V 19. století se do publicisticko-teoretické a kritické činnosti významně zapojili J. K. Tyl a mnozí další divadelníci a kritici. Obrozenecké snahy o posílení významu českého divadla ale souvisely především s emancipací českého jazyka a literatury.

9.2 Počátky formování české divadelní teorie

Základy české divadelní teorie – a tedy i teatrologie – položili až na přelomu 19. a 20. století profesori Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze Josef Durdík, a zejména Otakar Hostinský a jeho žák Otakar Zich. Ve shodě s okolní střední Evropou ale převažovalo i v naší teatrologii bádání historické a tato tradice přetrvává do dneška.

Josef Durdík (1837–1902) byl roku 1880 jmenován řádným profesorem filozofie na tehdejší pražské univerzitě. Největší proslulost mu vynesl herbartovskou filozofií inspirovaný spis *Všeobecná estetika* (1875) – soustavně vědecky koncipovaný výklad zmíněného oboru, který uvedl definicí estetiky jako zvláštní filozofické nauky o všeobecných zákonech krásy. Odborně posuzoval umělecká díla své doby, např. v případě Vítězslava Háška nebo Bedřicha Smetany se dostával do rozporů s názory jiných odborníků. Na rozdíl od řady současníků dokázal ocenit hudbu Leoše Janáčka. Velkorysý záměr doplnit dílo speciálními estetikami realizoval jen kuse nedokončenou *Poetikou* (1881). V cyklu přednášek *O poezii a povaze lorda Byrona* se jako první v Čechách pokusil o systematický kritický výklad v literatuře. Psal i dramata – např. *Stanislav a Ludmila* (1881) nebo *Kartaginka* (1882). Jako velmi moderní hodnotili Durdíkovo dílo později i strukturalisté, kteří v něm našli východiska vlastních metodologických principů.

Jako výrazná osobnost formující se divadelní teorie stojí na přelomu 19. a 20. století Otakar Hostinský (1847–1910) – významný český estetik, muzikolog a nadšený obdivovatel Wagnera a Smetany, **přesahující svým rozměrem český region**. Od roku 1882 přednášel na Karlově univerzitě o vzájemném vztahu hudby a dramatu, především se zřetelem k opeře, dále o estetice dramatu. Je považován za zakladatele moderní české hudební vědy a estetiky. Nejsoustavněji jsou jeho estetické názory podány v knize *Otakar Hostinského estetika*, kterou na základě zápisů přednášek a dalších pramenů zpracoval Zdeněk Nejedlý. Hostinský významně zasáhl do bojů o orientaci české národní hudby a jako teoretik se plně postavil za umělecký směr Bedřicha Smetany. Metodologický význam má studie O úloze naší historické literatury hudební. Vzhledem k jeho přínosu české divadelní vědě můžeme

zdůraznit i požadavek ideovosti a národnosti v umění, hlavně v literatuře, a důraz na syntetičnost divadelních složek. Deklaroval potřebu, aby divadelní představení bylo tvořeno dokonalým souladem mezi básnickým textem a výpravou, režii a hereckými výkony.

Hostinský sehrál velkou roli také jako pedagog. Pod jeho vedením vyrostl jeho nejzákladnější nástupce Otakar Zich (1879–1934) – estetik, hudební skladatel a vysokoškolský pedagog, skutečný zakladatel české divadelní terminologie. Na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy studoval matematiku a fyziku, souběžně navštěvoval přednášky z estetiky a filozofie. V roce 1911 se habilitoval dvoudílným spisem *Esthetické vnímání hudby*, titul profesora estetiky získal na nově založené Masarykově univerzitě v Brně, kde do roku 1924 vyučoval a byl také ředitelem filozofického semináře. Poté se vrátil na pražskou filozofickou fakultu, kde po smrti Otakara Hostinského obnovil výuku estetiky. V roce 1931 vydává svůj nejdůležitější spis – *Estetiku dramatického umění* – klíčové a průkopnické dílo české teatrologie, v němž na základě univerzitních přednášek vytvořil první ucelenou teorii divadla. Přestože kniha vznikala v první třetině 20. století, je dodnes základní literaturou pro studium divadelních vědců, ale i pro přípravu budoucích profesionálů v oblasti scénických umění. „*Základní myšlenka této knihy je za prvé ustavení dramatického umění jako samostatného a soběstačného umění, v němž by činohra, zpěvohra a žánry jim příbuzné byly zahrnuty jako speciální druhy. Za druhé formulace obecných zákonů tohoto umění, z nichž by zákony řečených žánrů vyplývaly specializací podle svých zvláštních podmínek látkových. Tedy zkratka systematické zpracování nového umění, souřadného známým a uznaným uměním dosavadním,*“ zmiňuje Otakar Zich. Zich vymezuje pojem dramatické umění a dále stěžejní kategorie jako princip dramatickosti, dramatická postava, dramatický děj, divadelní scéna, dramatická hudba, princip stylizace a dramatické žánry. Na rozdíl od předchozích teorií, které přiřazovaly drama k poezii a operu k hudbě, Zich přichází s převratným názorem, že obojí náleží do „*svězákonného umění dramatického, jehož jádrem je herec jednající na scéně*“. Dramatické umění se tak vlastně rovná pojmu divadlo, neboť se odehrává na divadelní scéně, a jednotlivé dramatické dílo je pak definováno jako „*to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle*“. Zichova estetická koncepce obráží vývoj moderního divadla, jehož základ tvoří ve 20. století inscenace jako svébytný scénický artefakt, tvořený jednotlivými složkami, které ve výsledku tvoří složitý významový celek. Zvláštní pozornost věnuje herectví, které „*proti dřívějším dobám, kdy u nás žilo slavným životem, je teď zatlačeno z obecného zájmu přílišným kultem režie. Miluji herce. Proto jsem psal tolik o jejich tvůrčí práci. I režiséry mám rád, ale ne ty naduté, kteří považují herce za ‚materiál‘ pro své veledílo. Práví režiséři tak nečiní, pracují s herci a dobře cítí, že jsou z jedné rodiny.*“ Zichova teoretická klasifikace dramatického umění vytvořila základ české divadelní vědy, nevedla však k vytvoření její specifické metodologie ani ke konstituování nové uměnovědné disciplíny. Jeho originální ucelená teorie dramatického umění se ve své době setkala jak s obdivem a souhlasem, tak i s nespokojeností a vědeckým odporem.

Podstatné zásluhy na zrodu české divadelní teorie má i Václav Tille (1867–1937), který na pražské universitě vedl od dvacátých let 20. století seminář pro srovnávací studium dramatické literatury a její inscenace.

9.3 Český strukturalismus jako zásadní etapa divadelní teorie

Nejvýznamnější období české divadelní teorie je spojeno s existencí jazykovědné a uměnovědné školy *českého strukturalismu* (Pražský lingvistický kroužek), navazující vedle Otakara Zicha zejména na podněty ruské formální metody. Pražský lingvistický kroužek si dal za úkol kriticky přehodnotit soudobou lingvistiku. Vycházel především z myšlenek do jazykovědy uvedených Ferdinandem de Saussurem. Jeho členové bádali především nad teorií jazykového znaku a zvažovali jeho využití pro ostatní uměnovědy i nově se rodící média (rozhlas, film). Většinu nejzásadnějších studií otiskl časopis *Slovo a slovesnost*. Kroužek založený roku 1926 prožil intenzivní období činnosti, publikace, diskuzí především v desetiletí 1931–1942, činnost většiny strukturalistů pak pokračovala i po 2. světové válce.

Vztah českého strukturalismu k českému divadlu je velmi těsný, ale vzhledem k různorodosti přístupů jednotlivých jeho představitelů o něm nelze mluvit jako o jednotné a ucelené škole. Jeho vůdčí osobností nicméně byl žák Otakara Zicha Jan Mukařovský (1891–1975). Své hlavní práce – s výjimkou samostatně vydané knihy *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936) – shrnul do dvojsvazkových *Kapitol z české poetiky* (1941). Po válce pak zveřejnil vrcholná teoretická díla *Studie z estetiky* (1966) a *Cestami poetiky a estetiky* (1971), čímž napomohl renesanci strukturalismu v letech šedesátých. Dále je třeba zmínit Romana Jakobsona (1896–1982) a ruského etnografa Petra Bogatyreva (1893–1971). Jejich zásluhou vznikl obor strukturální etnografie, v níž teorie znaku pomáhá i k interpretaci různých jevů lidové kultury. Mezi další významné osobnosti prosazující strukturalistické koncepce divadla patřili Miroslav Kouřil (1911–1984), Jaroslav Pokorný (1920–1983) nebo Frank Wollmann (1888–1969).

Strukturalismus obecně hledá struktury a systémy skryté za pozorovatelnými společenskými a kulturními jevy. Český strukturalismus vycházel z předchozího vývoje literárních a lingvistických zdrojů, konkrétně českého poetismu. Jeho teoretická pojednání o divadle tedy reflektují komplexní jednotu všech strukturálních složek na významové rovině. Právě v tomto prostoru se realizuje interpretace uměleckého díla. Ze stěžejních pojmů strukturalistické teorie připomeňme alespoň estetickou funkci, již teoretici zmiňují vedle tradiční komunikační a apelativní funkce umění jako tu nejdůležitější. Estetická funkce klade důraz na zprávu samu nebo na komunikační znak sám. Divadlo se má zaměřit na dynamický proces výměny a interakce mezi jednotlivými složkami struktury v zájmu posílení estetické funkce.

V letech 1931 až 1941 se představitelé českého strukturalismu pokusili identifikovat a klasifikovat různé divadelní znaky a popsat jejich funkce v divadelním představení. Jiří Veltruský (1919–1994) debutoval studii *Člověk a předmět na divadle a Dramatický text jako součást divadla* ve *Slově a slovesnosti* (1940, 1941), v disertaci *Drama jako básnické dílo* (1947) pak rozvádí hypotézu o procesu sémiotizace (umocnění sémantické funkce), která se odráží ve všech divadelních znacích. Teoretické studie týkající se sémiotiky, estetiky, teatrologie a literatury publikoval v nejrůznějších odborných časopisech a sbornících

domácích i zahraničních. Knižně vydal v zahraničí rozšířenou a do angličtiny přeloženou verzi disertační práce *Drama as Literature*, v České republice *Příspěvky k teorii divadla* (1994). O mobilitě divadelního znaku se zmiňoval ve své studii *Pohyb divadelního znaku* (1940) také Jindřich Honzl (1894–1953). Zdůraznil funkční vzájemnou výměnu znaků různých systémů, kdy například dekorativní funkci může vyplňovat nejen scénografický znak, ale také hudba, transparenty, slovní výrazy a gesta.

Strukturalismus ovšem vyvolal i vlnu kritiky. Například F. X. Šalda sice ocenil, že strukturalismus chápe dílo jako svébytný celek, ale dodal, že nesmí být absolutizován. Zdůraznil, že je to jeden z mnoha pohledů na umění. Největší odpor měli vůči strukturalismu marxisté.

Po znovuotevření českých vysokých škol v roce 1945 byl obnoven i divadelněvědný seminář prof. Jana Mukařovského a v roce 1948 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy vznikl samostatný obor pro studium divadelní vědy. Výuku teatrologie zde rozšiřovaly i přednášky z dějin českého středověkého divadla prof. Václava Černého z katedry komparatistiky. Ta ale byla zrušena v roce 1948 a po nástupu komunismu v padesátých letech byl Mukařovský pod silným politickým tlakem nucen téměř celé své dílo odvolat, což mu bylo mnohými vytýkáno. Strukturalisté díky analytickému přístupu vnesli do inscenování nový dynamický prvek, který spočívá ve schopnosti variabilně vykládat a realizovat dramatický text. Český strukturalismus byl jednou z mála vědeckých škol 20. století, které prosazovaly strukturní pojetí uměleckého díla a domyslely pojetí struktury ve všech důsledcích. Pražská strukturalistická škola je pokládána za rozhodující etapu ve vývoji naší teatrologie. Její teoretický odkaz tvoří základnu dnešní divadelní vědy.

9.4 Současná česká teatrologie

Teoretické bádání v oblasti divadla se v 2. polovině 20. století soustředila především na pracovištích vysokých škol. Na konci 50. let iniciovali pracovníci pražské katedry divadelní vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy založení Kabinetu pro studium českého divadla při Československé akademii věd a podíleli se na vydání čtyřsvazkových *Dějin českého divadla*. Hlavním redaktorem publikace byl prof. František Černý, který spolupracoval s osobnostmi jako Adolf Scherl, Bořivoj Srba, Vladimír Procházka, Miroslav Kačer, Eva Šormová, Petr Pavlovský, Jan Hyvnar a dalšími.

V Brně se univerzitní vzdělání v oboru divadelní vědy rozvíjelo na půdě tamní filozofické fakulty od roku 1945. Významná éra je spjata se jménem Artura Závodského, který roku 1963 prosadil katedru slovanských literatur a divadelní a filmové vědy, kterou vedl až do roku 1973. Poté řídil oddělení divadelní a filmové vědy v rámci katedry věd o umění. Od 60. let se také soustředil na divadelní problematiku (*Drama jako struktura*, 1971). O teatrologii napsal dokonce několik skript – např. *Úvod do divadelní vědy* (1972). Ve spolupráci s dalšími autory přeložil řadu významných zahraničních prací – např. *Teorie dramatu* (1973). Rovněž díky celoživotnímu zájmu Zdeňka Srny o divadlo se Brno stalo jedním z center teorie a výzkumu divadelního umění. Mezi jeho badatelské obory patřily historie a metodologie divadelní vědy, teorie divadla nejen světového, zaměřoval se zejména

na brněnské scéně. Institucionální základ však instituce získala až po listopadu 1989, kdy pod vedením prof. Bořivoje Srby vznikl Ústav divadelní a filmové vědy.

S Brnem je pak nesmazatelně spojena také činnost dramaturga, překladatele a režiséra Iva Osoloběho (1928–2012). Osolobě patřil k nejvýznamnějším vědeckým autoritám v oblasti poválečné teorie divadla a sémiotiky. Jeho studie výrazně ovlivnily soudobé sémiotické myšlení nejen o divadle. Ve své vědeckovýzkumné činnosti se soustředil i na teorii ostenze, kybernetiku a teorii komunikace, dějiny hudebního divadla (zvláště pak muzikálu), na český strukturalismus, estetiku dramatického umění či na kulturní antropologii a teorii reprezentace. Mezi jeho nejvýznamnější práce patří kniha *Muzikál je, když ...* (1967), ve které postihuje zvláštnosti muzikálu ve vztahu k činohře, opeře a baletu, srovnává uvádění žánru v Evropě a v zámoří a zmiňuje jeho zrod a vývoj v českém kontextu. O této problematice pojednává i další jeho práce *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (1974), v níž z hlediska sémiotiky interpretoval francouzskou komickou operu, německý singspiel, opeřetu, revui a muzikál. V knize *Mnoho povyku pro sémiotiku* (1992) sémiotiku chápe jako teorii zástupného poznání. Syntetickým dílem o divadle je pak jeho dvousvazkové dílo *Marsyas, Apollón a Dionýsos. Přibližování k muzikálu* (1996). Výbory z prací Ivo Osolobě vyšly pod názvy *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie* (2002) a *Principia parodica, totiž Posbírané papíry převážně o divadle* (2007). V 80. letech 20. století inicioval anglický překlad a kritické vydání *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha.

Na filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci se snahy o ustanovení uměnovědné specializace datují od šedesátých let 20. století. Samostatná katedra se specializací na teorie a dějiny dramatických umění byla ustanovena v roce 1992 pod vedením doc. Jiřího Stýskala. Výraznou osobností věnující se problematice teorie divadla byl Jan Roubal, který se ale zabýval i problematikou autorského a studiového divadla. Jeho vědecký přínos spočíval ve výborné orientaci v prostoru německé a polské teatrologie, i v současných tendencích divadla. To mu umožnilo rozvinout spolupráci s předními osobnostmi teatrologie obou zemí, a tak české prostředí průběžně seznamoval s jejich progresivními metodologickými přístupy a tendencemi. Zaměřoval se na procesualitu divadelní tvorby i její prezentace, inovoval teatrologickou terminologii, rozvíjel reflexi zpravidla opomíjené oblasti audiovizuálního záznamu divadla a jeho heuristického potenciálu pro teatrologii. V období svého působení na akademické půdě obhájil disertační práci s názvem *Tři studie k současným tendencím alternativního a autorského divadla a herectví* a v roce 2010 se na JAMU habilitoval prací *Hledání souřadnic a kontextů divadla. Příspěvky k současné německé divadelní teorii, k jejím otázkám, možným výzvám a inspiracím*.

Pro teorii divadla je také zajímavá řada fundovaných teoretických i historiografických studií a publikací z okruhu pražské Divadelní akademie múzických umění, kde byla v roce 2010 ustavena *Scénologická společnost* – otevřené sdružení zájemců o scéničnost a scénovanost lidského chování a jednání i uměleckých projevů, které z nich vycházejí. Vznikla z iniciativy Jaroslava Vostrého a spolupracovníků časopisu pro scénickou tvorbu *Disk*. Snaží se sledovat proměny současného divadelního života a kultury, k nimž dochází díky bouřlivému rozvoji mediálních technologií a jejich všeobecnému využívání.

Nejvýznamnější divadelněvědnou institucí v celostátním kontextu je v současné době Institut umění – Divadelní ústav v Praze, který byl založen v roce 1959. V současnosti je příspěvkovou organizací Ministerstva kultury ČR. Jeho hlavním posláním je poskytovat české i zahraniční veřejnosti komplexní informační služby z oblasti divadla, performing arts, včetně opery, baletu, scénického tance, loutkového divadla a jiných forem. Vydává také odborné publikace zaměřené na různé oblasti teatrologického bádání.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Základy české divadelní teorie byly položeny:
 - a) v období národního obrození
 - b) na přelomu 19. a 20. století
 - c) po 2. světové válce
- 2) *Estetiku dramatického umění* – zásadní spis pro formování české divadelní teorie – napsal:
 - a) E. F. Burian
 - b) Otakar Hostinský
 - c) Otakar Zich
- 3) Mezi představitelé českého divadelního strukturalismu nepatřil:
 - a) Jan Mukařovský
 - b) Miroslav Kouřil
 - c) Jan Hyvnar
- 4) Problematice sémiotiky v souvislosti vývojem žánru muzikálu se věnoval:
 - a) Jindřich Honzl
 - b) Jiří Veltruský
 - c) Ivo Osolsobě
- 5) *Scénologická společnost* vznikla z iniciativy:
 - a) Jana Roubala
 - b) Jaroslava Vostrého
 - c) Bořivoje Srby

SHRNUTÍ KAPITOLY



Studenti se v této kapitole, věnované českému myšlení o divadle v rozpětí od středověku do současnosti, seznámili se zásadními osobnostmi, jež tuto oblast v českém prostředí formovala. Důraz byl kladen zejména na období přelomu 19. a 20. století, kdy byly položeny základy české divadelní teorie, což nezbytně spojujeme se jmény profesorů působících v dané době na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze (Josef Durdík, Otakar Hostinský a zejména jeho žák Otakar Zich se zásadním dílem *Estetika dramatického umění*). Výrazná část výkladu byla věnována etapě českého (nejen divadelního) strukturalismu s poukázáním na osobnosti jako Jan Mukařovský, Roman Jakobson, Petr Bogatyrev, Miroslav Kouřil, Jaroslav Pokorný, Frank Wollmann, Jindřich Honzl či Jiří Veltruský. Orientaci v problematice studenti doplnili o studium poválečného vývoje s důrazem na osobnosti spojené s jednotlivými českými teatrologickými pracovišti (Kabinetu pro studium českého divadla při Československé akademii věd, Divadelní ústav – Institut umění v Praze) a univerzitními působišti (FF UK, DAMU, FF UP, FF MU).

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 b, 2 c, 3 c, 4 c, 5 b**

DALŠÍ ZDROJE



- BOGATYREV, Petr. *Souvislosti tvorby*. Praha: Odeon, 1971.
- CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986.
- HONZL, Jindřich. *Základy a praxe moderního divadla*. Praha: Orbis, 1963.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie I*. Brno: Host, 2002.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. Brno: Host, 2002.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: „G“, 1992.
- ROUBAL, Jan. *Hledání souřadnic & kontextů divadla*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2018.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénování a umění*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2020.
- ZÁVODSKÝ, Artur. *Úvod do divadelní vědy (teatrologie)*. Brno, 1972.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: NAMU, 2018.

10 DIVADELNÍ TEXT – VLASTNOSTI A SPECIFIČNOST. DRAMA, POKUSY O JEHO DEFINICE. STAVBA DRAMATU.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Již v první kapitole jsme zmínili, čím se na první pohled liší dramatický text od textu poezie a prózy. V této kapitole si základní rozdíl jazykového materiálu doplníme o *strukturu dramatického textu* a její vysvětlení. Zaměříme se na dva důležité pojmy (a několik dalších, které s nimi souvisejí), bez nichž není de facto možné o dramatickém textu vůbec uvažovat či podrobněji promluvit: *dramatická situace* a *dramatický děj*. Přesto (či snad právě proto), že je jejich obsah na první pohled jasný, je třeba je rozebrat a zbavit tak pro odborné využití – a především pro použití *přesné* (nejen z teatrologického hlediska, ale z hlediska divadelního, dramaturgického i kulturně dramaturgického) – vágnosti. Právě tak důležité je uvědomit si vzájemný vztah těchto dvou pojmů, který je neoddělitelný. U dramatického děje pak ještě setrváme, abychom se seznámili s vlastnostmi a možnostmi jeho kompozice či výstavby – a také se blíže podívali na jeho základní stavební jednotku. Tou je *dialog*, jehož proměny a možnosti hrají zásadní roli ve vývoji a při tvorbě činohry. Povšimneme si také *monologu*, jehož postavení je odlišné – a také v různých definicích víceznačné. Často je v nich monolog prezentován jako opak dialogu, což odpovídá literárnímu hledisku. My si však v této kapitole ukážeme, že právě v divadle a dramatu vnímat jejich vztah tímto způsobem spíše nelze.

Kapitolu uzavřeme stručným shrnutím *specifických vlastností dramatického textu* jako jevu. Bez ohledu na to, jak pestré množství divadelních her během vývoje divadla a dramatu vzniklo, můžeme obecně v každé z nich rozpoznat trojici charakteristických rysů.



CÍLE KAPITOLY

- vymežit vlastnosti dramatického textu s ohledem na jeho účel
- předestřít formální podobu a náležitosti dramatického textu
- osvětlit možné podoby výstavby dramatického textu
- vyložit specifika dramatické situace
- charakterizovat vztah dramatické situace a dramatického děje
- rozlišit možné podoby kompoziční výstavby děje
- určit vztah mezi uceleností/smysluplností děje a dramatickými jednotami
- pochopit význam dialogu pro drama a divadlo

- předeštět rozdílnost pohledu na monolog a dialog z divadelního a lingvistického hlediska
- rozlišit pojmy dialog/monolog a dialogičnost/monologičnost
- seznámit s proměnami dialogu v realismu
- seznámit se specifickými podobami dialogu a monologu

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Dějství, jednání, akty, scény, obrazy, výstupy, dialogizace, předvádění, dramatický konflikt, dramatická situace, dramatický děj, dramatické jednoty, stavba dramatu, monolog, dialog, monologičnost, dialogičnost, komunikace.

10.1 Strukturu dramatického textu

Strukturu dramatického textu či divadelní hry tvoří následující úseky (od nejrozsáhlejších k nejkratším):

- **dějství** (či jednání či akty), kterých je v klasickém činoherním textu 3–5 (známe přitom i řadu krátkých her v podobě tzv. jednoaktovek), zatímco moderní dramatické texty leckdy nejsou do dějství vůbec členěny; každé dějství se přitom typicky odehrává v jiném prostředí, případně v jiném čase – obecně lze říci, že samotný předěl mezi dějstvími vždy signalizuje proměnu místa či časový předěl (či obojí); tyto části se tradičně oddělují spuštěním a vytažením opony;
- **scény** (obrazy), které vymezené (či oddělené) výměnou jednajících osob;
- **výstupy**, které lze vnímat jako „změnu v počtu osob příchodem nebo odchodem některého herce“ (jak píše ve své *Poetice* Josef Hrabák), zatímco z hlediska herce představuje 'výstup' úsek od okamžiku, kdy 'vystoupí na jeviště', do chvíle, kdy jej opustí.

Zatímco akty vymezují charakteristicky uzavřené části děje (a jsou určeny samotným dramatikem – což ovšem neznamená, že je inscenátoři leckdy nemění, když je slučují či jejich hranice posouvají), dělení na scény a výstupy může být vnímáno spíše jako dělení pomocné z hlediska strukturování režisérem a dramaturgem; nejedná se typicky o samo-

statné dějové jednotky (i když dnes existuje řada her, které pod číslovanými 'obrazy' obsahují samostatné mikropříběhy, které ve svém celku představují jakousi mozaiku; takové členění díla do jednotlivých 'čísel' nepramení obecně z literární tradice činohry, ale spíše z linie komediantské jak se o nich více dozvíme v 8. kapitole.

Samotnému počátku divadelní hry (v textové a poté i scénické podobě) předcházela v průběhu divadelních dějin někdy úvod, jehož úkolem bylo 'předpřipravit' čtenáře/diváka na následující dramatické dění. Za humanismu se tiskla tzv. *argumenta*, seznamující s obsahem hry předem, zcela jiným typem je pak *prolog* (hojně uplatňovaný v antickém dramatu, ale nejen v něm), který již přímo zahajuje samotné scénické dílo, jehož součástí tvoří: starověký autor jeho prostřednictvím – typicky v postavě posla či boha – podával informaci o situaci či ději předcházejícím tomu inscenovanému, z něhož tedy vyplývá. Po ukončení děje může následovat *epilog* – závěrečné shrnutí více či méně přímo adresované divákům a obsahující ponaučení z děje, někdy i vysvětlení vlastního obsahu nebo vyznění, poselství či nadčasového smyslu.

10.2 Dramatická situace a dramatický děj. Výstavba dramatu.

Postavy na scéně – a předtím už v textu – se odhalují především prostřednictvím vztahů s ostatními (zveřejňovaných vzájemnými dialogy), střetávají se navzájem se svými postoji, zájmy, myšlenkami (či přímo idejemi) a city. Tím se ocitají v *situacích* (z řeckého *situó* – být postaven něčemu/někomu), resp. tímto způsobem situace vytvářejí. Termínem situace tedy označujeme vzájemné postavení jedné nebo několika osob v určitém čase a prostoru – tj. postavení, které zdaleka není jen fyzické. Jde o postoj v užším i v širším slova smyslu.

Obecně lze situace základním způsobem rozdělit na otevřené a uzavřené, přičemž situace *dramatická* – tedy taková situace, v níž dochází k rozhodování (dle Aristotela) – je ze své podstaty situací otevřenou: díky tomu na ni může navázat situace další, či přímo z ní může ústít. A pak další a další. Na vrcholech takových (dramatických) situací se utváří *dramatický děj*.

Dramatická situace je tedy nejnižší, základní jednotkou dramatického děje. Ten je složen ze sledu dramatických situací. Dramatická situace trvá po jistý časový úsek – uzavírá se právě v okamžiku, kdy začíná dramatická situace další.

V průběhu divadelní historie se čas od času setkáváme s „*pokusy redukovat veškerou dramatickou tvorbu na určitý počet opracovaných dramatických situací*“ (Pavlovský 2004:87): Carlo Gozzi stejně jako Georges Polti jich našli a popsali šestatřicet. Přestože se řada situací v dramatických textech nepochybně opakuje (lítost, chybný úsudek, špatně pochopená žárlivost, konflikt s Bohem...), z praktického hlediska má podobná kategorizace především smysl v možnosti porovnání jejich realizace v kontextu různých dramát.

Z hlediska praktické dramaturgie je však mnohem podstatnější schopnost rozčlenit jednotlivé dramatické situace v rámci celého konkrétního dramatického děje (v takové analýze tkví podstatná část praktické dramaturgie), o kterou se pak opírá režisér při tvorbě inscenace složené ze situací scénických.

Pro úplnost dodejme, že v divadelním významu může být pojmem *základní dramatická situace* myšlena rovněž

1. situace výchozí, 'otevírací', která si vynucuje či která zakládá celý následující děj,
2. ústřední situace hry, vyjevující cosi zásadního.

Připomeneme-li si v tomto okamžiku dialogickou formu dramatu, znovu si uvědomíme i principiální význam, jaký má dialog pro divadlo: nejenže je obecně prostředkem (a na jevišti i obrazem) mezilidské komunikace, která vytváří situace i v běžném životě, ale v okamžiku realizace dramatického textu 'tady a teď' dovoluje divákovi právě dialog sledovat rozhodování postav 'naživo' a spolu s tím i utváření dramatických situací (vzhledem k nějakému celku). To, jakým způsobem v nich postavy jednají, je otázkou jejich povahy a osobní situace; divák k nim pak může zaujmout (a přirozeně zaujímá) vlastní postoj. Bertolt Brecht využíval tohoto mechanismu cíleně – k aktivizaci diváka v reálném světě (aby ten – odcházející z divadla – chtěl takřkajíc měnit svět). Tímto způsobem ovšem divadlo 'vychovává' diváka obecně, již ze své podstaty: zvyšuje jeho citlivost, nutí ho o věcech uvažovat (samozřejmě pomineme-li produkty propagandy – principiálně 'nedialogické', tedy jednostranné, i když ve formě dialogu).

Základem *dramatického děje* je dramatický spor, zápas (*agón*, využijeme-li Aristotelova výrazu užívaného i u nás) či *konflikt*, v žánrech komediálních hovoříme častěji o *zápletce*. Konflikt tvoří základ každého dramatického žánru, jeho rozvíjení tvoří rámec pro jednání a dialogy postav. Dialogy postupně budují okolo každé postavy tzv. významový kontext – a současně se díky dialogům (střetávání postav) v rámci rozvoje konfliktu jednotlivé významové kontexty více a více navzájem vyhrocují.

„*Pralátkou dramatu je akce, čili lidský čin. Ale čin sám o sobě není ještě dramatický. Aby se jím stal, musí to být takový čin, který v sobě nese zárodek konfliktu, vzpoury nebo boje, tzn. že čin, do něhož se vtěluje určitý lidský cit nebo idea, musí současně vyvolávat odpor, jenž nutí hrdinu, aby se dal v zápas a mobilizoval všechny své síly na dosažení cíle. (...) Z toho vyplývá, že dramatický hrdina se nemůže vyvíjet v souvislé přímce a sám ze sebe, nýbrž jen nárazem na ostatní postavy dramatu a jejich stálou protihrou. Vytváření dramatických postav musí být nezbytně vzájemné, neboť dramatický proud není proud jednosměrný, ale střídavý, třebaže mnohdy ani nepostřehujeme jeho jednotlivé fáze.*“ (RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém*. Praha: Nakladatelství J. A. Vilímk, 1946, s. 99.)

Z Aristotelovy *Poetiky* rovněž vychází známé pojetí kompoziční výstavby děje (a rozvoje ústředního konfliktu), které později rozvinul německý estetik Gustav Freytag, Ten sestavil pětistupňové dějové schéma vyrůstající od *expoziční* (základní seznámení s prostředním, postavami a jejich vztahy) přes *kolizi* (napětí narůstá, ukazuje se hrozící srážka) ke *križi* (vyhrocený střet a současně bod zlomu), po níž již vše spěje rychle a neodvratně – jen s malým 'oddechnutím' v podobě *peripetie* (přinášející záblesk naděje) – k závěrečné *katastrofě*.

Dramatická výstavba představená v *Poetice* samotným Aristotelem je však mnohem jednodušší – a také skutečně univerzální: obsahuje pouze *ploké* (zauzlení), *praxis* skze *pragmata* (jednání zobrazované prostřednictvím událostí – tedy vlastně situací) a *lysis* (rozuzlení). Na rozdíl od úzké skupiny dramát, na která je aplikovatelný pětifázový kompoziční model (v podstatě jde jen o klasické měšťanské drama či tzv. dramatické drama – např. na rozdíl od dramatu tzv. epického), odpovídá totiž obecný model Aristotelův (jak potvrzuje i Jiří Veltruský) všem typům a žánrům, ba zřejmě i druhům divadla: ať už jde o komedii, tragédii, frašku, drama symbolistické, středověké, epické drama Brechtovo či třeba *Trójanky* Eurípidovy, příběh loutkové inscenace, syžet díla baletního, operního, operetního, muzikálového či pantomimy.

Děj dramatu se ve svém průběhu vždy vyrovnává svou výstavbou s principem tří dramatických jednot (místa, času a děje), který v klasických antických dramatických textech rozpoznal Aristoteles a který následně představil ve své *Poetice*. Poté, co jej oživila renesanční teorie, ho francouzský klasicismus povýšil na dogma. Je ovšem důležité uvědomit si, že v základu takového principu, v klasicismu přebujelého, spočívá přirozená potřeba zajistit dramatickému dílu celistvost a spolu s tím i jeho uměleckou jednotu.

Pravidlo nebo také **zásada tří jednot** definuje tři základní požadavky na stavbu klasického dramatu, jež podporují vnitřní celistvost díla: jedná se o jednotu místa, času a děje.

Jednota děje – umělecké dílo se má zaměřit pouze na jednu, tj. ústřední dějovou linii, nemá obsahovat žádné vedlejší motivy a odbočky.

Jednota místa – děj se má odehrávat na jednom místě (nejlépe v aristokratickém sídle).

Jednota času – děj má proběhnout ideálně v rozmezí čtyřiaadvaceti hodin.

Jako první definoval zásady dramatických jednot starověký řecký filosof Aristoteles ve svém díle *Poetika* (335 př. n. l.). Za závaznou však považoval pouze jednotu děje. K požadavkům dramatických jednot se poté vrátila renesanční poetika, když roku 1570 vydal italský literát Lodovico Castelvetro svůj *Překlad a výklad Aristotelovy Poetiky* (např. William Shakespeare však nakládal s jednotou děje, místa a času velice volně).

Později na nekompromisním dodržování zásady tří jednot trval francouzský klasicismus: odpovídaly jeho racionalistickým základům a přispívaly k přísné stavební sevřenosti francouzských klasicistních dramát (Corneille, Racine). Nicolas Boileau, považovaný za zákonodárce literárního klasicismu, kodifikoval tuto zásadu ve své didaktické básni *Umění básnické*.

Od konce 18. století probíhají diskuse o tom, nakolik je dodržování zásady tří jednot pro drama důležité. Např. preromantičtí němečtí dramatikové (Lessing, Goethe, Schiller) a následně představitelé romantismu (Hugo) je nepovažovali za závazné. O současném divadle a dramatu pak lze říci, že se problematikou spíše nezabývá a s uvedenými kategoriemi nakládá svobodně.

10.3 Dialog a monolog v dramatickém textu

Dialog představuje základní stavební kámen a prostředek dramatu – v podobě přímých řečí jednotlivých dramatických postav; tím se druhově odlišuje od poezie i prózy. Jedině prostřednictvím dialogu postavy vyjadřují (popř. skrývají či zamlžují) své postoje, zájmy a city (zatímco ve scénických poznámkách je může odhalovat sám autor).

Současně je potřeba vnímat dramatický *monolog* v kontextu dramatu směřujícího na jeviště. Neprobíhá totiž pouze či převážně na verbální úrovni – ale mezi postavami jednajícími na scéně (byť v dramatickém textu zatím jen potenciálně). Toto „vespolné jednání“ (termínem Otakara Zicha), tedy hru herců (a jejich obrazné představování ve fiktivním dramatickém světě), označujeme také jako jednání 'dramatické'.

Dialog tedy současně hraje zásadní roli ve vývoji a při tvorbě činohry: představuje i její základní stavební jednotku.

Postavení *monologu* je odlišné. V různých definicích bývá monolog prezentován jako opak dialogu – my si však nyní ukážeme, že právě v oblasti dramatu a divadla vnímat jejich vztah tímto způsobem spíše nelze.

Obecně lze říci, že každý jazykový projev předpokládá mluvčího a posluchače. Z lingvistického hlediska je monolog jazykovým projevem o jediném účastníku aktivním – bez ohledu na přítomnost či nepřítomnost účastníků jiných, pasivních. V dialogu se obě pozice (aktivní a pasivní, mluvčí a posluchač/i) střídají – dva mluvčí (či více) si své promluvy (repliky) navzájem střídavě adresují.

Divadlo vnímá monolog jinak: dokonce natolik, že v něm vidí vlastně *dialog* s nepřítomným nebo pomyslným partnerem, s Bohem, svědomím či člověka se sebou samým.

Takto se nad postavením dialogu a monologu v dramatickém textu zamýšlel Jiří Veltruský („Monolog v dramatu, dialog v lyrice a epice“, in *Drama jako básnické dílo*, 1999). Dle jeho názoru je pojem 'dramatický monolog' neoprávněně zužován, jestliže za jeho klíčový rys prohlašujeme fakt, že je pronášen o samotě, a není tedy adresován žádné (zjevné) jiné osobě. Veltruský totiž podrobuje jednotlivé typy monologu kategorizaci – a jejich rozbořením dochází ke zjištění, že každý monolog v dramatu je vždy „celou svou významovou výstavbou vlastně dialogem; liší se od dialogu jen tím, že není rozdělen na repliky“.

Jak tomu rozumět? – Tím, že se v dramatickém monologu střídají různá stanoviska, různé úhly pohledu – byť prezentované jedinou osobou –, je plný zvrátů a vzrušení: jeho podstata je tedy *dialogická*. (Což samozřejmě neznamená, že v dramatu nelze nalézt i vskutku bezesporné monologické výpovědi: ty mohou mít charakter líčení, popisu či vyprávění.)

Zdá se tedy nanejvýš vhodné rozlišovat dialog/monolog jako *formu* (blok textu pronášený jednou osobou je prostě monolog) – od dialogického/monologického *principu*. Tedy

jednoduše: co je plné zvrátů, je dialogické, tedy dramatické; kde se hledisko nemění, panuje princip monologický.

Oporu nám zde poskytuje Jan Mukařovský: „*Monologičnost a dialogičnost tvoří základní polaritu jazykového dění, která dochází přechodného a vždy obnovovaného vyrovnaní v každé promluvě, ať formálně monologické či dialogické: to znamená střídání dvou tendencí: k tomu, aby situaci ovládl jediný mluvčí, jediné stanovisko, jediný úhel pohledu – a tendence prosazující další, často protichůdná stanoviska, z nichž každé se snaží situaci ovládnout, aby bylo vzápětí vystřídáno jiným.*“

Od tohoto zjištění se můžeme přesunout k monologickému a dialogickému principu v širším významu: monologický přístup v herectví představuje vlastně sólističnost (‘brát roli jako monolog’), naopak tzv. souhra je obrazem dialogického přístupu v herecké profesi. Ten je pro divadlo principiální, neboť jakožto ‘syntetické umění’ je divadlo i uměním ‘kolektivním’: ať už jde o dialog na jevišti či o komunikaci v zákulisí, o dialog mezi hercem a režisérem či kulisákem – obecně platí, že komunikace je klíčovým rysem divadla. To dokonale vystihuje známá definice Iva Osolsoběho: „*Divadlo je komunikace komunikací o komunikaci.*“

Dialog, resp. dialogičnost (v kontrastu k monologičnosti), představuje tedy nejen základní dramatický princip – ale také základní princip divadelní: v podobě neustále se střídajících replik či promluv (a tím i střetajících se hledisek, stanovisek, postojů...) přímo zobrazuje mezilidskou komunikaci, kterou na jevišti opravdu sledujeme. Přesněji řečeno: sledujeme ji na jevišti v případě šťastného propojení dramatikova slova s hercovým jednáním v postavě, které začíná právě dramatikovým slovem; spolu s interpretací dramaturga a režiséra. (V opačném případě se stává jevištním výsledkem spíše recitace či jakási prezentace, která zdaleka nebývá bolístkou pouze některých amatérských souborů.)

V širším smyslu je pak dialog jako základ týmové práce i nezbytným stavebním kamenem celé herecké souhry, spolupráce s režisérem a vůbec fungování ansámblu.

A konečně je dialog i základem interakce mezi hledištěm a jevištěm během každého představení, jehož podoba je tedy touto interakcí i bezprostředně ovlivňována.

Z historického hlediska doplňme, že počátky divadla jsou patrně spjaty s monologem: teprve poté, co se v antice oddělila postava od chóru, začíná probíhat mezi tímto (budoucím tragickým) hrdinou a chórem dialog. Ten má zprvu velmi jednoduchou formu, později nazvanou *stichomytie* (takové rozdělení veršů v dramatickém dialogu, při němž každá z rozmlouvajících osob pronáší jen po jediném verši). Během dalšího vývoje a střídajících se divadelních epoch (a divadelních konvencí v jejich rámci) se pak podoba dramatického dialogu velice proměňuje.

Například klasicistní tragédie se vyznačuje silnou tendencí k monologičnosti: dialog (střídání replik) tu má de facto podobu střídajících se dlouhých monologických bloků (v přísně veršované formě). V těchto monolozích postavy mluví, myslí, rozhodují se, jednají,

reflektují své duševní stavy – vždy v rámci zdůrazňovaných mantinelů základního klasicistického dilematu: tj. cit versus rozum – vášeň versus povinnost. Monolog titulní postavy Corneillovy hry *Cid* (v překladu Svatopluka Kadlece) je toho krystalickou ukázkou:

Don Rodrigo

Do hloubi svého srdce ťat,
já, mstitel ubohý ve spravedlivém sporu,
nejpostiženější z všech postižených tvorů,
pln zmatku zůstávám se ztuhlou krví stát.
Mé srdce nemá sil a klesá pod tou ranou,
v té chvíli nečekanou.
Když už mé lásce svítal šťastný den,
ó, jaká sudba stinná!
Můj otec je dnes v hádce zneuctěn
– zlovolnou rukou otce Ximenina.
Ó, jaký boj mám postoupit!
Mé cti se zpěčuje má láska vši svou vahou:
mám pomstít rodiče – a ztratit nad vše drahou.
Můj otec má můj meč, má milenka můj cit –
mám buď žít beze cti, buď zradit svoji lásku.
Co vydat volbou v sázku?
Jsi, běda, bez východu s obou stran,
ty moje sudbo stinná!
Mám potupný čin nechat neztrestán?
Mám za něj ztrestat otce Ximenina?
Milenko, otče, lásko, cti,
ty pyšné tvrdé jho, ty tyranie drahá!
Buď potemní mi štít, buď skonči mi dni blaha.
(...)
Jsem dlužen milence i otci stejně díků.
Mstou vzbudím její hněv a záští v okamžiku.
Nemstěním jeho zlost a pohrdání zas.
Tím budu nevěren své naději a spáse
– tím nehoden jí zase.
Mé bědy rostou napravováním,
o, jaká sudba stinná!
(...)
Má sudba je vždy stinná.
Vpřed, meči, zachraňme si aspoň čest,
když nám již mizí láska Ximenina.
Můj slabý duch se klamal, žel!
Víc nežli milence jsem vázán otci díkem.
Ať zemřu žalostí, ať v boji s protivníkem,
odevzdám čistou krev, jak jsem ji obdržel.
Mám věru výčitky pro tolik nedbalosti.
Vpřed, k pomstě bez milosti!

Ach, rdím se hanbou nad svým váháním.
Byť jsi, má sudbo, stinná,
když byl dnes otec zraněn na cti jím,
pak ztrestám jeho – otce Ximenina.

Výrazný protiklad klasicistické dramatické formy nacházíme v dramatu realistickém. To v dílech Ibsena, Čechova a dalších dramatiků zcela zavrhuje konvenci monologu, právě tak jako tzv. promluvu stranou (k divákům), protože prolamují vnitřní komunikační systém směrem k divákovi a narušují tak iluzi: zkrátka protože něco takového naprosto neodpovídá realitě.

Henrik Ibsen po dokončení jednoho ze svých děl hrdě prohlásil: „*Formu jsem pojednal pečlivě a toto dílo jsem dokončil, aniž jsem si musel vypomoci jedním jediným monologem, ba dokonce jednou jedinou replikou stranou.*“

Přesto i v realistických dramatech monolog nalezneme: ovšem ve specifických situacích, vždy pečlivě realisticky motivovaných (např. stručné spontánní zvolání či výkřik, samomluva patologického jedince, promluva k hluchému, mluvení v extrémní únavě či polospánku apod.).

U Čechova se rovněž setkáváme se zajímavým případem tzv. monologizace dialogu či 'dialogu hluchých'. Tento princip zrozený ve vaudevillu, kde byl využíván pro zvýšení komického efektu, spočívá v tom, že bez ohledu na téma promluvy, které může být všem postavám formálně společné, mluví každá z nich ve skutečnosti o něčem jiném: neboli 'každý si vede svou' (já o koze, ty o voze). Všechny jednájí tedy de facto tzv. monologicky, což u Čechova ještě zvyšuje pocit osamělosti a životní prázdnoty jeho smutně komických hrdinů.

10.4 Specifické znaky dramatického textu

Chceme-li v závěru kapitoly shrnout *specifické znaky dramatického textu*, a to v jakékoli dějinné epoše, dospějeme jednoduše k následující trojici vystihující jeho podstatu:

1. dialogizace

Postavy střídají své promluvy v přímé řeči a vytvářejí jimi napětí.

2. konflikt (z lat. conflictus = srážka) či zápletka (ta především v komedii)

Střetávání zájmů ústředních postav. Divadelní hra (historie komedie, drama, fraška...) jejich přímé srážky předvádí, je na nich vybudována. Hrdina (či typ) vstupuje do dramatického boje s prostředím, případně se sebou samým (typicky v případě tragédie či dramatu), a nás diváky vybízí ke spoluúčasti, vede nás ke spoluprožívání svého osudu.

3. předvádění na scéně

Kromě řídkého případu knižních dramát určených primárně ke čtení vzniká každý dramatický text s představou scénického provedení, tj. s cílem zaměstnat náš zrak i sluch. Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění* (1931) dokonce označuje jako „dramatické dílo“ až takové dílo, které vidíme a slyšíme; zatímco samotná jeho textová předloha neznamena de facto nic – nemá *dosud* žádnou uměleckou hodnotu.

Nelze přitom přehlédnout, že je nám děj hry předkládán tak, jako by se odehrával před našima očima v přítomnosti – i když je nade vši pochybnost jasné, že se udál v úplně jiném čase, než je ten, ve kterém ho *tady a teď* sledujeme. Tento jev nazýváme *simultaneitou času* (jak víme již od 2. kapitoly).

SAMOSTATNÝ ÚKOL



1. Seznamte se s koncepcí Otakara Zicha v jeho díle *Estetika dramatického umění* a představte argumenty podporující jeho hledisko.
2. Přečtěte si slavnou stať Jiřího Veltruského *Drama* jako básnické dílo a vystihněte, čím se od Zichovy koncepce liší.
3. Co je podstatou dramatické situace?
4. Jak souvisí dramatická situace a děj?
5. Popište a vysvětlete, jaké postavení má v dramatickém textu (a v divadle) konflikt.
6. Přečtěte si text *Maryši bratří Mrštíků* a rozpoznajte v tomto dramatickém díle pětibodovou dramatickou stavbu. Rozdělte děj na jednotlivé úseky představující realizaci každé z jejích fází.
7. Přečtěte si jakýkoli klasický dramatický text a rozdělte jej na úseky dle modelu Aristotelova. – Navrhli byste nějaké škrty z hlediska zdůraznění ústřední dějové linie?
8. Co je dialog/dialogičnost? Co je monolog/monologičnost?
9. Naleznete v některé z her Antona Pavloviče Čechova příklad tzv. dialogu hluchých. Zamyslete se nad tím, čím se v jeho průběhu skutečně zaobírají ve svých myšlenkách jeho účastníci (tzn. proveďte vlastní interpretaci).
10. Přečtěte si Corneillovu hru *Cid* a pokuste se v ní nalézt situaci, kdy si postava myslí (či může myslet) něco jiného, než co říká. Svou interpretaci vysvětlete.

SHRNUTÍ KAPITOLY



V kapitole jsme si představili strukturu dramatického textu. Dále jsme se zaměřili na dva důležité pojmy (a několik dalších, které s nimi souvisejí), bez nichž není de facto možné o dramatickém textu vůbec uvažovat či podrobněji promluvit: dramatická situace a dramatický děj. Vyložili jsme si také jejich vzájemný vztah, který je neoddělitelný.

Seznámili jsme se rovněž s vlastnostmi a možnostmi kompozice či výstavby dramatického děje – a také se blíže podívali na jeho základní stavební jednotku. Tou je dialog, jehož

proměny a možnosti hrají zásadní roli ve vývoji a při tvorbě činohry – podobně jako samotná dialogičnost. Neopomenuli jsme ani postavení monologu a monologičnosti v dramatickém textu a v celém divadelním umění.

Kapitolu jsme uzavřeli stručným shrnutím specifických vlastností každého dramatického textu. V každém z nich můžeme totiž rozpoznat trojici charakteristických rysů.



DALŠÍ ZDROJE

- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993.
- CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV, 2000.
- CORNEILLE, Pierre. *Cid* (přel. Svatopluk Kadlec). Praha: SNKLHU, 1956.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno: JAMU, 2009.
- HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.
- JUNGSMANN, Josef. *Slovesnost*. Praha 1845.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „*Dialog a monolog*“. In *Kapitoly z české poetiky I*. Praha: 1948.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002.
- PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla*. Praha: Panorama, 1988.
- SÍLOVÁ, Zuzana – VOSTRÝ, Jaroslav (jako eds.) *Jindřich Vodák k historii českého divadla*. Praha: AMU, 2017.
- SÍLOVÁ, Zuzana – VOSTRÝ, Jaroslav (jako eds.) *Václav Tille – Divadelní vzpomínky*. Praha: NAMU, 2018.
- Šedivý, Prokop. *O mravním poslání divadla*. Praha: Čs. Divadelní a literární jednatelství, 1955.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Melantrich, 1931.

11 DIVADELNÍ DRUHY A ŽÁNRY, ŽÁNRY DRAMATU.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



V kapitole si povšimneme čtveřice základních divadelních druhů (pro naše účely – s ohledem na studijní plán – se zaměříme na činohru) a na divadelní, resp. dramatické žánry. Zde bude v centru naší pozornosti stát tragédie a komedie jako základní žánrová dvojice, ale detailně si povšimneme i jejich propojování (stojícího u zrodu moderní dramatiky) a rovněž frašky, která tyto dva póly odedávna doplňuje: jako samostatný, lidový žánr založený na improvizaci komediantů. Literárnímu divadlu (do kterého tragédie a komedie primárně patří) se proto fraška vždy vymykala, ale během vývoje psaného dramatu se stala i jeho podstatným inspiračním zdrojem, ba do určité míry i jeho součástí.

CÍLE KAPITOLY



- popsat specifika činoherního projevu
- odlišit a vysvětlit základní možnosti využití pojmu
- přiblížit jazykové možnosti činoherního textu
- vyložit charakteristiku činoherního souboru
- reflektovat historické okolnosti vývoje žánrů
- pochopit vnímání psaného textu jako základu (činoherní) inscenace na rozdíl od základu improvizace
- osvojit si specifika základních činoherních žánrů
- charakterizovat význam pojmů a jevů žánrový synkretismus a žánrová čistota

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Divadelní druh, divadelní žánr, činohra, opera, balet, opereta, muzikál, ansámbl, tragédie, komedie, fraška, drama, hrdina, typ

11.1 Divadelní druhy

Divadelní druhy rozlišujeme podle toho, která divadelní složka je v divadelní inscenaci dominantní. Můžeme se setkat i s analogickým vysvětlením – dle způsobu, jakým se v divadelním představení především prezentuje herecká postava: zda řečí, či zpěvem, nebo tancem, pohybem.

Činohra (důraz na složku hereckou a textovou)

Opera (důraz na složku hudební a výtvarnou)

Opereta a muzikál (důraz na složku hudební a hereckou a rovněž pohybovou)

Balet (důraz na složku pohybovou a hudební)

Každý z těchto divadelně druhových pojmů přitom současně označuje i soubor, který daný divadelní druh v divadle rozvíjí a který tak přirozeně sdružuje umělce s příslušnými profesionálními dovednostmi; mluvíme o souboru opery, baletu, činohry, operety, muzikálu – a dle toho pak hovoříme např. o dvou-, tří- či čtyřsouborovém divadle).

S ohledem na studijní plán se nyní podrobněji zaměříme na pojem 'činohra'. Přes jeho jednoznačné vymezení jej můžeme totiž vnímat v několika významech, o kterých je dobré vědět: jednak kvůli případnému nedorozumění, jednak s cílem suverénního užívání tohoto pojmu.

S částečnou oporou v *Ottově Slovníku naučném* můžeme rozpoznat u pojmu činohra čtveřici významů:

1) Činohra je divadelní druh, který se odlišuje prostřednictvím klíčových rysů od dalších dvou základních druhů (opera, balet), resp. dalších tří základních druhů (opereta/muzikál nebo také 'hudební divadlo' je dnes vnímáno jako autonomní a suverénní divadelně-druhová položka). Základní vlastností činohry je, že jde o divadlo založené na slově, tedy na textu, který je na jevišti rozvíjen hereckým jednáním. Odtud pak vyplývá pro činoherní umění řada specifik, například včetně požadavku na architekturu divadla bez orchestřiště apod. Dodejme, že samotná forma činoherního textu může být přitom veršovaná, na druhé straně však může jít rovněž o řeč hovorovou. První z nich má mnohem delší tradici – již od antiky; teprve od 19. století začal do činoherního divadla pronikat hovorový jazyk, který v dnešní době převažuje.

2) Činohra označuje také ansámbl (divadelní soubor) herců disponujících určitými příslušnými profesionálními dovednostmi (opět na rozdíl od speciálních dovedností členů souboru baletu, opery, operety, muzikálu). Jedná se o tzv. herecké prostředky, ke kterým herec dospěje či kterých nabyde kultivací svých mimických, gestických, pohybových a hlasových dispozic.

3) Pojem činohra funguje i jako synonymum slova drama ve smyslu dramatického textu (jde v podstatě o český překlad řeckého výrazu, který je odvozen od 'drán, draó' – činit,

jednat): v tomto případě označuje tedy pojem činohra text určený k příslušnému předvádění na jevišti.

4) A konečně představuje 'činohra' i označení žánrové – pro střední žánr mezi tragédií a komedií. I zde se synonymicky stýká s pojmem drama: tehdy, máme-li na mysli takový dramatický tvar, kde dochází vážný konflikt smírného řešení. Tedy ve významu, jaký uděluje pojmu drama Denis Diderot ve svém 'provokativním' návrhu rozšířit základní žánrovou dvojici na čtveřici (viz níže).

11.2 Divadelní žánry

Základní žánrovou dvojici představuje *tragédie* a *komedie*, jejichž propojení současně stojí u zrodu moderního dramatu (spolu s propojením linie komediantské a literární, kterými jsme se zabývali v 7. kapitole).

„Jest tedy tragédie napodobení děje vážného a uceleného, určitý rozsah mající, řečí vyzdobenou v jednotlivých částech různým druhem ozdob, ve formě jednání, nikoliv (pouhého) vypravování; napodobení, jež soustrastí a strachem působí očistění takových vášní.“ (ARISTOTELES. Poetika. Praha: Gryf, 1993, s. 15.)

„Komedie (...) jest napodobení lidí chatrnějších, nikoliv však úplně špatných; vždyť směšné jest jen částí ošklivého. Směšné jest totiž jakási chyba a šereda, nepůsobící bolest ani škodu, jako např. směšná maska jest cosi škaredého a zkrouceného, ale bolest nepůsobí.“ (ARISTOTELES. Poetika. Praha: Gryf, 1993, s. 11.)

Tragédie se tedy liší od komedie jazykem, prostředím, postavami, zápletkou i vyústěním děje. Zatímco v prvním případě je vše takřkajíc vznešené, ve druhém z každodenního života. Ani v klasické tragédii ani v komedii nevystupují přitom vlastně postavy 'běžné':

V tragédii se setkáváme s *hrdiny*, kteří mluví veršem, prožívají 'velké příběhy' a plní nadosobní cíle pro blaho obce, ve jménu obecného blaha; k hrdinům *vzhlížíme* a jejich chování vnímáme jako vzor (příklad pro každodenní život). Jsou to tedy postavy *vznešené* nejen svým původem či společenským zařazením, ale i povahou (např. Oidipus, Antigona či později Cid).

V komedii vystupují pak *typy*, které mluví 'řečí nevázanou' (prózou) a kterým se smějeme: směšnými je činí zveličením jedné či několika jejich příznačných vlastností. Hledíme na ně tedy (protože takto nám je autor představuje) *shora* či jakoby úkosem. Ne náhodou je typickou hlavní postavou klasické komedie *sluha*: např. Lišák Pseudolus (titulní postava jedné z nejhranějších her starořímského komediografa Plauta), Trufaldino z Goldoniho *Sluhy dvou pánů*, postavy Moliérovy nebo Figaro z děl Beaumarchaisových.

A právě Figaro nám nyní poskytne příklad aktualizace 'starého typu' – či prostě doklad jeho nadčasovosti.

Figaro je nadán britkostí, kuráží, vtípem a vynalézavostí, jak vybřednout z každé situace a jak roztočit svět kolem sebe podle své vůle. Mluví jazykem pařížského lidu a stojí proti šlechtici i měšťáku, nad kterými vyniká rozumem i (leckdy posvém pochopenou) morálkou – ačkoli se nachází 'pod nimi' svým třídním postavením a vzděláním.

Tři komedie s Figarem v hlavní roli představují vrchol dramatického díla Pierra Beaumarchaise a současně patří mezi nejdůležitější francouzské hry epochy, kterou vystihují: *Lazebník sevillský* (1773), *Figarova svatba* (1775) a *Provinilá matka* (1792). Zdaleka totiž nepředstavují jen zábavné hříčky o lásce s překážkami. Vzájemný vztah Figara a hraběte Almavivy, kteří v každé z nich vystupují, odráží postupně třídní boje a sociální proměny před francouzskou revolucí (tradiční vztah pána a jeho sluhy v *Lazebníku sevillském*), během ní (rivalové bojující o Zuzanku ve *Figarově svatbě*) a po ní (jejich spojení v *Provinilé matce*).

Figara – tu sluhu, tu lazebníka – známe však i z jiných zpracování: pro své slavné opery si ho 'vypůjčili' Rossini a Mozart, pro veršovanou skladbu Puškin, pro české divadlo Viktor Dyk a E. F. Burian. Samotného Beaumarchaise pak učinil Lion Feuchtwanger jednou z ústředních postav svého románu *Lišky na vinici* (pro jehož první české vydání byly poprvé do češtiny přeloženy Beaumarchaisovy předmluvy k hrám).

Ve chvíli, kdy se rysy komedie a tragédie začínají v dramatických textech propojovat či mísit, otevírá se v divadelní teorii prostor pro uplatňování jiné dvojice protilehlých pojmů: na straně jedné je to tzv. *žánrová čistota* – klasicky přísné žánrové členění –, na straně druhé pak mísení obou žánrů: tzv. *žánrový synkretismus*.

Klasicky přísné žánrové členění spolu s požadavkem žánrové čistoty se uplatňuje v podstatě pouze v období klasicismu, který přebírá některé prvky a postupy z antického dramatu – a činí z nich dogma (kterým v antice nebyly). Klasicismus tak vyžaduje splnění stanovných, doslova *předepsaných* norem – a pouze byly-li splněny, mohlo být dílo označeno nejen za tragédii či komedii, ale vůbec za dílo umělecké.

Normující spis francouzského klasicismu, který se stal po dalších téměř 150 let myšlenkovým základem tvorby literárních děl i jejich hodnocení, napsal Nicolas Boileau (1636–1713). Ten ve svém *Umění básnickém* (*L'Art poétique*, 1674), rozděleném do čtyř zpěvů, zpracoval veršovanou formou pravidla klasicistické literatury: vycházel přitom z antiky – především z Aristotelovy *Poetiky*, ale i z Horatia (veršovaný list *Ad Pisones*, nazývaný také *O umění básnickém*, cca 8. či 18. př. n. l.), který přitom sám z Aristotela rovněž v leccem vycházel. Do prvního dílu soustředil Boileau obecné rady autorům, druhý věnoval básnickým formám a žánrům (idyla, elegie, znělka, epigram, rondel, satira, píseň, óda, balada), třetí divadlu a čtvrtý kritice, resp. jejímu významu pro tvůrce.

V tvůrčí praxi se tuhý řád klasicistického umění projevil v přísné žánrové hierarchii a formální i obsahové (před)určenosti literárních děl: žánry se dělí na vysoké (tragédie, óda, epos) a nízké (bajka, satira, komedie), přičemž jejich mísení a slučování je nepřipustné.

Vysoké žánry mohou zpracovávat pouze náměty vznešené a zobrazovat jednání lidí urozených, nízkým žánrům jsou vyhrazeny náměty ze života nearistokratických vrstev; pouze jednání lidí neurozených mohlo být komické. (Ovšem poddaní se směli objevovat jen v žánrech nejnižších, např. ve frašce.)

Nejvyšší místo mezi všemi žánry náleží *tragédii*. Pro ni platí série závazných norem:

- Má být rozdělena do 5 aktů.
- Musí dodržovat tzv. pravidlo tří jednot.
- Její náměty mohou pocházet pouze z antiky či historie.
- Její postavy mohou promlouvat pouze alexandrinem.

Alexandrin je dvanáctislabičný (mužský) a třináctislabičný (ženský) rýmovaný verš tvořený jambickými stopami (jambický hexamet). Po šesté slabice následuje cézura (přerývka). Alexandrinu hojně využívala stará poezie v románských jazycích i některé staré skladby české poezie. Ve francouzské literatuře se stal reprezentativním veršem klasicistní tragédie a poezie, často se s ním setkáváme v sonetech. V české literatuře, kde představuje exkluzivní verš zdůrazňující rozdíl mezi poezií a prózou, byl užíván Otokarem Březinou.

- Děj, postavy a jejich jednání mají odpovídat zásadě pravděpodobnosti i dekora.
- Jako nejvyšší ctnost má předvádět plnění povinnosti (vůči státu i morálce), jako nejvyšší úspěch pak vítězství nadosobních úkolů nad citem, resp. osobním zájmem jednotlivce.

Prostřednictvím stanovených pravidel usilovalo klasicistické umění o harmonickou souměrnost, logickou jasnost, jazykovou přesnost – ve prospěch zkvalitňování národní kultury. Proto bylo dodržování žánrových předpisů vyžadováno. Takový koncept 'normování umění' se však velice brzy ukázal jako neudržitelný. Protestovali proti němu dramatikové svými hrami i myslitelé svými teoretickými spisy. Klíčovou roli zde sehrála událost, kterou později divadelní dějiny nazvaly jako 'spor o Cida'. Právě ten totiž naplno ukázal, že dva žánry nestačí.

Veršované drama *Cid*, které napsal Pierre Corneille roku 1636, představuje první vrchol francouzského klasicistního dramatu. Děj pětiaktové hry čerpá ze španělského rytířského prostředí a konflikt je založen na rozporu rodové a osobní cti na straně jedné – a vyšších, nadosobních zájmů na straně druhé. Je vyřešen smírně: vítězstvím cílů osobních i nadosobních a jejich souladem. Nejen šťastný konec v podobě naplněné lásky, ale i nedodržení celé řady dalších klasicistních předpisů (pravidlo tří jednot, žánrová čistota, zásada pravděpodobnosti či dekora) způsobily, že hra byla sice po premiéře roku 1637 přijata obecně převážně s nadšením, ale také podrobena mohutné kritice ze strany Corneillových odpůrců – zastánců klasicistní normativní estetiky. Spor o Cida se vyostřil do té míry, že do něho zasáhl kardinál Richelieu svým rozhodnutím předložit dílo k posouzení nedávno založené Akademii. Posuzovací proces pak trval ještě následující dva roky. I ten dopadl 'smírně', přesto se Corneille na několik let autorsky odmlčel a v následných hrách, čerpajících především z římských dějin (*Horatius*, *Smrt Pompejova* ad.), se již snažil o větší soulad s klasicistickou doktrínou. Vydobyl si tak až do padesátých let místo prvního dramatika Francie.

Klasicistické normy nedodržel ani Molière (Jean-Baptiste Poquelin) v oblasti komedie. Harpagon čili Lakomec – kterého učinil titulní postavou své charakterové komedie z roku 1668 – patří ke starodávným komediálními typům, jeho příběh však Molière zasadil do měšťanského prostředí. Hra o bezcitném muži, který je schopen obětovat pro peníze naprosto vše (rodinu, děti, lásku) a pro kterého ztráta bohatství znamená ztrátu životního smyslu (a nakonec i zdravého rozumu), ukazuje zhoubný dopad mamonu na charakter a mezilidské vztahy – a spolu s tím i zvrácené společenské konvence. Téma díla ve vztahu k jeho žánru (resp. k žánrovému synkretismu) shrnuje jeho překladatel Jaroslav Vrchlický v předmluvě k vlastnímu překladu hry (1899): „*Látka k ní jest vzata z Plautovy veselohry Aulularia, ovšem jen ve hlavních obrysech, ale zcela s opačným zbarvením; kdežto u Plauta jest celek rozmarnou fraškou, zvedá se Lakomec svým pochmurným zbarvením z rámce veselohry k úchvatné výši tragické. Goethe hru neobyčejně cenil (viz rozmluvy jeho s Eckermannem, únor 1825). Komposicí jsa slabší a dějem chudší než jiné klassické veselohry Molièrovy, vyniká Lakomec hlavně mistrovskou kresbou Harpagona, titulní figury kusu, která jest vedle životní své pravdivosti též parádním výkonem hereckým.*“

S prvními suverénními případy žánrového synkretismu se přitom setkáváme již u Shakespeara. Charakteristické mísení prvků komických a tragických, včetně 'paralelních příběhů' vznešených postav a jejich sluhů, nacházíme v jeho tragédiích i komediích: v čele se slavným *Snem noci svatojánské*.

Sen noci svatojánské

Děj hry psané veršem i prózou (a skutečně podobné snu) se rozvíjí během jedné noci v athénském lese, kam se přesouvá z paláce knížete Thesea, aby se do něj ráno opět navrátil. Vedle vznešeného a všedního prostředí se v jeho průběhu (čtyřiačtyřiceti hodin) setkají – a vzájemně zapletou – i příběhy několika různě postavených zamilovaných párů: od aténské kněžky Thesea s královnou Amazonek Hippolytou přes dvořanovu dceru Hermii s jejím milovaným Lysandrem a nemilovaným Demetrem, kterého zase beznadějně miluje Helena, až po krále elfů Oberona s královnou Titanií. A nechybí ani inspirace fraškou – v podobě řemeslníků, kteří se pokoušejí v lese nazkoušet „milostnou hru o Pyramovi a Thisbě“ na počest Theseovy svatby. Během noci se *všechny tyto dějové linie prolnou do snového světa magické noci* plné zmatků a zvrátů, do kterých navíc zasahuje svými kouzly Oberonův sluha Puk. Svítání pak přinese nejen procitnutí ze všech nočních poblouznění, ale i šťastné rozuzlení každého z příběhů – nejčastěji v podobě svatby.

Přímo jako součást programového úsilí se rozvíjí žánrový synkretismus v souvislosti s osvícenským ideálem divadla a se vznikem měšťanského dramatu (v odpovědi na klasicistické žánrové 'násilí'). Významnou roli zde sehrál filozof (a dramatik) Denis Diderot (1713–1784), jehož myšlenky a představy o měšťanském dramatu a divadle zásadním způsobem ovlivnily jejich vývoj ve Francii i v dalších evropských zemích.

Denis Diderot považoval klasicistickou 'žánrovou dichotomii' za příliš omezenou a omezující, proto prosazoval širší pojetí dramatických žánrů. Podle jeho názoru bylo třeba přidat ještě další, 'střední' žánry. Navrhoval pak celkově čtyři: *veselou komedii*, *vážnou komedii*, *měšťanskou tragédii* neboli *drame* (viz výše jeden z významů pojmu 'drama') a *komedii zabývající se ctností*. Přidal tedy dva nové žánry, v nichž se spojuje komika s tragikou (stejně jako v samotném životě). Ve svých vlastních hrách *Nemanželský syn* (1757) a *Otec rodiny* (1758) pak rovněž přivedl na scénu – poprvé ve francouzském divadle – 'třetí stav', tj. představitele měšťanské třídy. Diderot odsuzuje ovšem burlesku (a s ní i frašku): ta nepatří do jeho pojetí divadla, které vychovává a vzdělává.

Je tedy zřejmé, že na žánrovém synkretismu (spolu s komediantskou, tedy neliterární tradicí činohry) je založen vývoj činohry jako nového *žánru* (viz výše jeden z významů pojmu 'činohra'): vývoj, který započal v renesanci obecným odklonem od bohů k člověku i Shakespeareovým mísením žánrů – a do něhož v osvícenství vstupuje 'právo na soucit' s osudem obyčejných lidí, stejně jako právo 'malých lidí' na to, aby i oni prožívali 'velké tragédie'.

V závěru kapitoly věnujme pozornost v úvodu přislíbené **frašce**. O jejím postavení opět svědčí – jako často velice přesný ukazatel – sama etymologie slova: „kořeněná hmota sloužící k nadívání masa“. Prozrazuje, že fraška byla od počátku vnímána jako cizí těleso, které proniklo do 'duchovní potraviny', tedy dramatického umění (jak uvádí Pavisův *Divadelní slovník*). A dokázala ho vždy okořenit, oživit, obohatit.

Frašku nacházíme opět již v antice (atelánská, flyácká), velký rozvoj pak prožívá ve středověku, kdy *mysteria* (jeden z vážných středověkých žánrů, dnes již neživých) byla přerušována momenty vyhrazenými pro oddech a smích: fraška tu sloužila vsutku jako 'koření' doplňující vážnou 'kulturní potravu' – ovšem díky své popularitě se brzy stala žánrem suverénním a dominantním. Byla přitom sama o sobě vždy považována za nevkusnou: pro svou vrozenou obhroublost, pro své přímé spojení s tělem a jeho biologickými pochody a potřebami, jak píše Michail Bachtin ve své knize *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*.

Nahlížíme-li tedy na tragédii a komedii jako na žánr vysoký a nízký, pak fraška představuje to nejnižší, nejtělesnější, nejméně kultivované: ale často právě proto také to nejživější, neboť spojené s každodenností – a tedy aktuální pro člověka všech věků a jemu trvale blízké. Odtud také plyne i často pejorativní vnímání *bulvárního divadla*, jehož kořeny vedou právě k frašce: rozvíjelo se od počátku 19. století na pařížských scénách pro nejširší publikum, zpřístupňovalo velké příběhy a tragédie malému člověku. Stačí však pohlédnout (např. v překladu Jiřího Joska – viz níže) na postavu Vrátného v Shakespeareově *Macbethovi* (1606), abychom si ověřili, že fraška inspirovala už mnohem dříve, a to i tvůrce dnes kanonizovaných děl:

VRÁTNÝ Už jdu, už jdu. Chystejte diškréci.

Otevře bránu. Vystoupí Macduff.

MACDUFF Tos šel tak pozdě spát, že ještě spíš?

VRÁTNÝ Uhod jste, pane. Tady se jedlo a pilo až do druhého kuropění. Důsledný pití, pane, mívá trojí důsledek.

- MACDUFF Důsledek trojí důsledného pití? Jmenuj!
- VRÁTNÝ Červený nosy, spaní, močení. Taky chtíč. Jenže s chtíčem se to má tak: chlast ho nejdřív přivolá, a potom odvolá: vyvolá chuť, ale brání v činu. Co se chtíče týče, chová se chlast jak obojetník: udělá ho, i oddělá; navede ho, i odvede; nejdřív ho k tomu má, a pak se k tomu nemá; sotva ho postaví, hned ho nechá klesnout. A pak že chlast v hrdlo nelže. Jenže chtíč pak selže. Jak slyší lež, lehne si a leží.
- MACDUFF Tys musel včera slyšet strašnou lež.
- VRÁTNÝ To máte pravdu, pane. Chlast mi ji vrazil přímo do krku, takže mě málem porazil, ale já mu ji vrátil, a hned jsem to měl z krku.

Ve velké míře právě na základě zjištění a zkušenosti, které přinesl žánrový synkretismus, vyrůstají na konci 19. století první velká moderní dramata a s nimi přicházejí 'hrdinové ze života': v hrách Čechovových, Ibsenových či našich bratří Mrštíků nebo Gabriely Preissové. Přes století dvacáté pak trvá tato tradice dodnes.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

1. Shrňte základní vlastnosti činoherního divadla.
2. Přečtěte si kteroukoliv ze Sofoklových tragédií a některé z českých realistických dramát (*Maryša* bratří Mrštíků, *Gazdina roba* či *Její Pastorkyňa* Gabriely Preissové). Zamyslete se nad osudem hrdiny/hrdinky v obou hrách a nad tím, co mají společného a čím se naopak liší.
3. Přečtěte si alespoň dvě z divadelních her zmíněných v této kapitole a s pomocí nabídnutých informací v nich rozpoznajte a pojmenujte prvky tragédie či komedie.
4. Zvolte, kterou z nich byste rádi viděli na jevišti či sami jevištně realizovali. Svou volbu zdůvodněte.
5. Shrňte základní vlastnosti tragédie a komedie. Které z těch stanových klasicismem platí dodnes?
6. Prostudujte heslo „žánr“ (resp. „žánry divadelní“) v teoretických slovnících Pavlovské a Pavlovského a připomeňte/uvědomte si s jejich pomocí jednak tzv. žánry historické, jednak žánry (či subžánry) dnes nejživější.



SHRNUTÍ KAPITOLY

V kapitole jsme si povšimli čtveřice základních divadelních druhů, z nichž jsme se zaměřili na činohru, a poté jsme se věnovali divadelním žánrům.

Zde stála v centru naší pozornosti tragédie a komedie jako základní žánrová dvojice, ale detailně jsme si povšimli i jejich propojování, stojícího u zrodu moderní dramatiky.

Dále jsme se soustředili na frašku, která tyto dva póly odedávna doplňovala jako samostatný, lidový žánr původně založený na improvizaci komediantů. Během vývoje psaného dramatu se však fraška stala i jeho podstatným inspiračním zdrojem, do určité míry i jeho součástí.

DALŠÍ ZDROJE



- ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Gryf, 1993.
- BACHTIN, Michail. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *O umění básnickém a dramatickém*. Praha: Koniasch Latin Press, 1997.
- CINDLEROVÁ, J. *Dramaturgie her Karla Čapka*. Praha: AMU / KANT, 2016.
- DIDEROT, Denis. *O umění*. Praha: Odeon, 1983.
- FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno: Host, 2003.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Žánry dramatu aneb Divadlo doby*. Praha, 1978.
- JUNGMANN, Josef. *Slovesnost*. Praha, 1845.
- KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburská dramaturgie*. Praha: Československý spisovatel, 1951.
- NERUDA, Jan. *České divadlo I–VI*. Praha: SNKLHU, 1951–1959.
- SCHERHAUFER, Peter. *Takzvané pouliční divadlo (studie, fragment)*. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2002.

12 PROMĚNY DRAMATU. VÝVOJ DRAMATU V KONTEXTU DĚJIN DIVADLA 1.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Výklad se zaměřuje na vybrané etapy dějin světového (resp. evropského) dramatu (antika, středověk, renesance, baroko, klasicismus, osvícenství, romantismus, realismus a naturalismus). Jeho cílem je seznámit studenty s vývojem dramatu ve zvolených historických obdobích a poukázat na souvislosti mezi dramatickou a divadelní tvorbou a společensko-politickou situací. Důraz je kladen i na úlohu dobových poetik a jejich vliv na formování pravidel pro dramatickou tvorbu. Kapitola má studentům pomoci v základní orientaci v podstatných meznících evropské dramatiky, zároveň chce ukázat propojenost jednotlivých evropských divadelních tradicí.



CÍLE KAPITOLY

Student bude po absolvování předmětu schopen:

- orientovat se v jednotlivých etapách vývoje světového dramatu,
 - přiřadit jednotlivé dramatiky do příslušných etap,
 - orientovat se v žánrech, které se v rámci vývoje světového dramatu prosazovaly,
 - zhodnotit dramatickou tvorbu v kontextu vývoje světového divadla.
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Tragédie, komedie, satyrské drama, komós, attická komedie, Officium, ludus, liturgické drama, mystéria, miráky, pašijové hry, sotties, fraška, commedia erudita, commedia dell'arte, zlatý věk španělského divadla, pastorála, charakterová komedie, komedie mravů, sentimentální komedie, osvícenství, realismus, romantismus, naturalismus.

12.1 Úvod

Vývoj dramatu probíhal souběžně s vývojem divadla, protože od samého počátku drama představovalo literární dílo určené k předvádění na scéně, a tedy jen jednu, byť základní a výchozí, složku výsledného uměleckého útvaru – divadelního představení. A tak se v průběhu věků vyvíjely, rozvíjely a zanikaly různé formy a žánry dramatu.

12.2 Zrod dramatu – starověké Řecko

Evropské drama se zrodilo ve starověkém Řecku v rámci tzv. dionýských slavností. Ty umožnily vznik nových dramatických forem – *tragédie*, *satyrské hry* a *komedie*.

Tragédie vznikla z obřadní písně dithyrambu k počtě Dionýsa. Její formu zdokonalil Aischylos, který napsal asi 90 tragédií, ale zachovalo se jich jen 7. V nich ještě převažují pasáže chóru a jeho vůdce (koryfeje). I když zde vystupují dva herci – později po vzoru Sofokla i tři – zní jeho tragédie jako žalozpěvy. Trilogie *Oresteia*, *Spoutaný Prométheus*, *Peršané* a další jsou majestátní a důstojná díla hrdého občana athénské polis.

Sofoklovy hry – napsal jich přes 120 a zachovalo se jen 7 – bývají považovány za vrchol antické tragédie. V *Antigoně* nebo v *Králi Oidipovi* už bohové ustupují do pozadí a člověk předvádí svou lidskou důstojnost i v utrpení bez viny. Miláček Athéňanů byl mistrem dramatické techniky, a především na jeho textech budoval Aristoteles svou teorii tragédie. Svě hrdiny zbavil aischylovské monumentální sošnosti a postavil je osamocené vůči síle záhadného osudu. Antičtí tragikové dramatizovali ve svých hrách řeckou mytologii a monumenty Aischylova i héroové Sofokla jako by vystupovali z homérských eposů.

U Euripída je mýtus už jen příběhem, který ožívají současníci – „*lidé, jací ve skutečnosti jsou*“. Bohové v jeho hrách už mohou klamat a podvádět. Snad proto nebyl Euripides milován současníky, ale byl obdivován budoucími čtenáři. Provokoval svou *Médeiou*, *Ifigenií* nebo *Bakchantkami* a stal se terčem posměchu starých Athéňanů. Euripides nastavoval kritické zrcadlo době. Napsal 78 her, zachovalo se jich 18 a ve všech je už „*člověk mírou všech věcí*“, zatímco bohové zasahují do jeho života slepě a náhodně. To samo už předpovídá konec klasické a vznešené tragédie antické polis.

Ve 4. stol. př. n. l. opustili řečtí autoři mytologický okruh námětů, přidávali dramaticky vypjaté scény, hromadili zápletky a nerespektovali klasickou strukturu tragédie. Dochází tak postupnému úpadku řecké tragédie.

Současně s tragédií vzniklo *satyrské drama*, jehož literární formu vytvořil Pratinos. Zakońčovalo soutěže po uvedení trilogie a fungovalo jako odlehčení, kdy mytologické příběhy byly podány burleskně a autoři se obraceli od tragické vznešenosti k výsměšné travestii. Jejich hovorový jazyk často inklinoval k vulgarismům, tvůrci využívali parodii. Satyrských her se dochovalo ale málo – např. Sofoklovi *Slídiči* a Euripidův *Kyklop*. V polovině 4. stol. př. n. l. se oddělilo od tragédií a bylo pozvolna vstřebáno komediálním žánrem.

Původ slova komedie historikové odvozují od průvodu masek, který otevíral Dionýsie – *komós*, vznikl asi z improvizace těch, kteří zpívali tzv. *falické písně*. První soutěž v komedii se uskutečnila 487 př. n. l., ale zjevně tomuto datu předcházela jistý vývoj, takže řecká komedie zjevně vznikla dříve. Námětovým východiskem komedií byl stejný mytologický okruh jako u tragédií, ale v přístupu a zpracování se jednalo spíše o travestie a ostré satiry. Komedie měly významnou společenskou funkci, chránily právo na demokracii, kritizovaly různé neřesti či společenské nedostatky (válka mezi Athénami a Spartou). Kompozičně šlo o volný sled výstupů, sólových i sborových pasáží, prostřídání písněmi a tancem. Vývoj komedie dělíme na *starou attickou komedii* (5. st. př. n. l.), jejímž jediným známým autorem je Aristofanes, z jehož tvorby se nám dochovalo 11 titulů a vyznačovaly se silným satirickým tónem nesoucím společenskou kritiku, která přerůstala až do politické satiry s aktuálním vyzněním – jako v případě her *Acharňané*, *Lysistraté*, *Jezdci*, *Vosy*, *Mír*, *Ptáci*. Vedle politické satiry uplatňoval i satiru literární satiru – *Žáby*, *Ženy o Thesmoforiích*, *Oblaka*. Aristofanes byl mistr fraškovitých situací, zdůrazňoval oblast požitků – jídla, pití, sexu. Měl osobitý styl, ale i smysl pro fantazii a parodii a divadelní obraznost.

Ne dlouho po Aristofanovi přichází krotší *střední attická komedie*, ze které se ale nedochovaly žádné texty. Jiná politická situace způsobila ústup politické satiry, humor byl více založený na odpozorovaných situacích z běžného života, začaly se utvářet typy. V druhé polovině 4. st. př. n. l. následuje *nová attická komedie* s hlavním představitelem Menandrem. Ve svých hrách již zcela opouští mytologická témata a zaměřuje se na komedie charakterů s přesnou typologií postav (stará žena, prolhaný sluha, stařec, kuplířka), odrážejících život Athén své doby a zpracovávajících náměty z rodinného a intimního života jako manželská nevěra, únosy, záměny sourozenců, vztahy pána a sluhy. Menandros (342–291/2 př. n. l.) údajně napsal přes 100 titulů, z nichž se nám dochovaly fragmenty *Či je to dítě*, *Dyskolos* (*Protiva*, *Morous*), *Dívka ze Samu*. Jeho hry se staly zdrojem také pro římskou komedii.

12.3 Římské drama

Divadlo v Římě už není spojeno s kultem bohů či s náboženskými obřady. Římané pro vlastní kulturu přebírali cizí vzory, které si upravovali. V případě dramatu se výrazně inspirovali řeckými příklady. Vznik divadla je spojen s veřejnými slavnostmi – tzv. *ludi* (hry), což byly pro zábavu pořádané sportovní události. V roce 240 př. n. l. se součástí *ludi romani* stala představení komedií a tragédií. Divadlo mělo ale především bavit a odvádět pozornost od politických konfliktů.

Římská tragédie byla považována za vysokou formu umění, nicméně nedosáhla významu řeckých vzorů. Námětově čerpala z historických událostí (tzv. *fabula praetexta*) nebo z mýtů o Trojské válce (tzv. *fabula crepi*). První známý autor Livius Andronicus (284–204 př. n. l.), se do Říma dostal jako otrok. Jeho překlady řeckých tragédií byly prvním impulzem k rozvoji žánru. Vedle překladů se věnoval i vlastní tvorbě. Ve fragmentech se dochovalo 9 tragédií – např. *Achilles*, *Andromeda*, *Danae*, *Trojský kuň*, *Hermione*.

Za vlády císaře Nera se jako jediný výrazný autor prosadil Lucius Annaeus Seneca (4 př. n. l. až 65 n. l.), jehož texty se v překladech zachovaly přes středověk a v rané renesanci ovlivnily znovuzrození tragického žánru. Dochovalo se celkem 9 jeho tragédií. Tematicky Seneca čerpal z Euripida, Aischyla i Sofokla, jak je patrné už z názvů: *Agamemnon*, *Medea*, *Oidipus*, *Phaedra* (Fedra), *Trójanky*, *Féničanky*. Formálně se vracel ke klasickému vzoru řecké tragédie, dialogy omezoval jen na 2–3 postavy, o událostech mimo scénu nechal promlouvat vedlejší postavy. Tragédie měly pět částí a mezi nimi byly vstupy chóru, které většinou obsahovaly filozofické úvahy. Seneca hledal zdroje konfliktů v lidských emocích a jejich destruktivním účinku, vypjatým patosem a naturalismem odrážel krizi tehdejší římské společnosti. Tragédie jako žánr žila se uplatňovala zhruba do poslední třetiny 1. století př. n. l., poté začala ustupovat jiným formám divadla a stala se hlavně literárním žánrem.

Tragédie se netěšila přízni publika, které se totiž chtělo především bavit. Mnohem oblíbenější byla komedie, kde se objevili dva významní autoři – plebejský Plautus a aristokratičtější Terentius, vycházející z Menandrový nové řecké komedie.

Titus Maccius Plautus (251–184 př. n. l.) vycházel z nové attické komedie, údajně napsal 130 textů, dochovalo se jich ale jen 20. Jeho prostředkem byla parodie, komiku vedl ke grotesknosti. Z Menandra přebíral nejen zápletky, ale i typy postav. Ústřední postavou jeho her byl sluha – lstivý, důmyslný v intrikách i výmluvách. Prototypem se stal Pseudolus ze stejnojmenné komedie. Protivníky sluhů byli otcové, vojáci, doktoři. Plautovy komedie můžeme rozlišit na: intrikové (*Pseudolus*, *Komedie o strašidle*), charakterové (*Komedie o hrnci*), situační (*Blíženci*) či travestie mýtu (*Amfytrion*). Staly se inspirací pro pozdější autory (Shakespeare, Moliere, Heinrich von Kleist).

Publius Terentius Affer (195–159 př. n. l.) do Říma přišel jako otrok z Kartága. Byl autorem komedií uhlazenějšího stylu, i on ale čerpal z Menandra. Nestavěl na zápletku, nevytvářel drastické komické situace jako Plautus. Dokázal vystihnout charakter postavy, dával přednost budování jemnější motivické struktury a tzv. *druhého plánu* (argumentum duplex = dvojí milostný příběh dvou dvojic a dvou protivníků). V titulech *Bratři*, *Kleštěnec* a *Tchýně* kladl důraz na drobnokresbu postav, jeho hry směřují spíše k psychologické komedii. Jeho tvorba ožívala v době renesance ve školách v rámci předčítání antických textů.

12.4 Středověké drama

Po rozpadu Západořímské říše v roce 476 nastala doba nového uspořádání Evropy. Nastupuje éra středověku s novým křesťanským náboženstvím a církev se postupně stala hlavní mocenskou silou. Počátky šíření křesťanského názoru byly spojeny s útoky proti divadlu, ba dokonce jeho zákazem, protože dle církve odvádělo pozornost od duchovna. Tendence směřovaly k potlačení všech forem divadelních produkcí. Na celé tisíciletí tak byla přerušena divadelní kontinuita, místo toho ale postupně začala vznikat vlastní divadelní kultura, která vycházela ze zcela nových zdrojů. Znovu vzkříšena byla v divadelních prvcích církevních obřadů, později s liturgickou podobou dramatu 10. století. Paralelně se divadelní projevy udržovaly i v lidovém improvizovaném divadle, kdy v Evropě působily

skupiny mimů, které udržovaly antickou tradici pohybového, neliterárního a profesionálního divadla. Šlo o divadlo *mobilní* (bez stabilního prostoru), *chudé* (bez kostýmů, dekorací) a především *zábavné*. Herci dostávali v průběhu let různá pojmenování – *histrion*, *mim*, *jokulátor*, později *žakář*, *blázen*, *minstrel*, *trubadúr*, *kejklíř*, *vagant*, posléze *komedi-ant* (15. století).

LITURGICKÁ LINIE

Církev nejdříve zakázala divadlo, ale ve vlastních obřadech – bohoslužbách – využívala řadu teatrálních prvků („kostým“ kněží, kadidlo, svíčky, rituál požehnání, zpěv, modlitby). K rozšíření a posílení víry potřebovala povzbudit zájem o bohoslužby, proto zapojila i divadlo a také *liturgické drama*. Od 9. století byl základní liturgický text rozšiřován o tzv. *tropy* = zpívané texty (např. v klášteře St. Gallen ve Švýcarsku). Později se přidaly krátké zpívané a předváděné výstupy – tzv. *antifony*. V roce 965 biskup Ethelwood z Winchesteru vydal doporučení, jak má být předvedena pasáž o zmrtvýchvstání Ježíše Krista a návštěvy tří Marií v rámci velikonoční liturgie. Vzniklo tak první liturgické drama – *officium*, jehož realizace je spjata s chrámem a bohoslužbou. *Officium* vycházelo tematicky z Nového a Starého zákona, z apokryfů a rozvíjelo původně epický text do dialogu jednajících postav. Předváděli ho kněží, kteří se v tu chvíli proměnili v postavy tří Marií a anděla. Divák zažíval pocit spolupřítomnosti dávného děje, legendy a mýtu. Počátky liturgických textů můžeme rozeznat ve všech evropských zemích, jejich přenos usnadnila latina jako oficiální jazyk bohoslužeb i změna přístupu církve, kterou můžeme zaznamenat zejména v 11. a 12. stol. Liturgické texty nacházíme ve sbírkách *Passio z Montecassina* (1160) či *Carmina Burana* (cca 1200).

Velkým posunem bylo proniknutí národních jazyků do latinské bohoslužby, což urychlilo proměnu officii ve skutečné divadlo. Podle jedné z teorií začaly do officii pronikat výstupy se světskou tematikou a fraškovité momenty (např. nakupování vonných mastí) a konkrétní jazykové prvky (vulgarismy, odposlouchané repliky z tržišť). Bohoslužba se tak začala protahovat, a tak došlo k odloučení officii od liturgického obřadu. *Officium* se dostalo mimo kostel, kde splynulo s běžnými lidovými divadelními produkcemi – stává se z něj *ludus* = světská divadelní forma.

SVĚTSKÁ LINIE

Zmínění jokulátoři byli všestrannými profesionály, kteří zaplavili Evropu. K častým námětovým okruhům v jejich produkcích patřila milostná témata a rytířské příběhy – mezi nejstarší, které se dochovaly v textové podobě, patří hry francouzského trubadúra Adama de la Halla *Hra v loubí* (1261) a *Hra o Robinovi a Marion* (1283).

ZÁSADNÍ STŘEDOVĚKÉ DRAMATICKÉ ŽÁNROVÉ FORMY

S církevní linií byla pevně spojena *mystéria* = (ministerium – mše). Šlo o dějově i obsazením rozsáhlé cykly, čerpající z Nového zákona (legendy o narození a smrti Ježíše Krista). Pokud to děj vyžadoval, byly zařazovány i momenty ze Starého zákona, např. příběh o Adamovi a Evě, jak dokazuje jeden z nejstarších anglických textů *Hra o Adamovi* (12. st.). Hrál se před chrámem, zpívané pasáže byly ještě v latině, promluvy Adama a Evy v angličtině. Většina textů neměla konkrétního autora, šířily se opisováním a přebíráním.

Od 13. do 16 století máme doklady o cyklech mysterií – tzv. *pašijových hrách*, ve všech evropských zemích: *miracles plays* (Anglie), *mysteres* (Francie), *sacre rappresentazioni* (Itálie), *autos sacramentales* (Španělsko), *Pasiionspiele* (Německo). Ve vrcholné formě obsahovala mysteria celou biblickou minulost – od stvoření světa po poslední soud. Rozsáhlejší formu mysterií představovala *Velká frankfurtská pašijová hra* (1350), *Pašije* (Eustach Mercade z Arrasu, 1420), *Pašijová hra* (Jean Michel, 1450). Vrcholnou podobu představují produkce *mysterií ve Valenciennes* (1547). V roce 1548 pařížský parlament *mystéria* pro jejich přílišnou okázalost zakázal.

Náboženská témata zpracovávaly *miráky* (franc. výraz *miracle* – zázrak) – hry s náměty ze života světců. Předchůdkyní tohoto literárního žánru a zakladatelkou tzv. *učených her* byla jeptiška Hrotsvitha z benediktínského kláštera v Gandersheimu (10. stol.). Pod vlivem četby Terentiových textů napsala vlastní hru *O knězi Teofilovi*, který se upsal Ďáblu a byl zachráněn Pannou Marií. K významným autorům patřil francouzský trubadúr Jean Bodel se svou *Hrou o sv. Mikuláši* (1170) nebo pařížský básník a herec Rutebeuf s *Miráklom o Theofilovi* (1270).

Na rozhraní církevní a světské linie stály *morality*. Šlo o zdramatizovanou alegorii s výchovným cílem. V moralitách byl předváděn úděl člověka, upozorňovaly na nedostatky a chyby, centrální postava sváděla zápas s personifikovanými vlastnostmi a alegorickými postavami (Dobro, Zlo, Morálka, Bohatství, Krása, Lakota, Smrt aj.). Předchůdkyní byla Hildegarda z Bingenu (11. století) s latinským textem *Ordo virutum* – *Hra o ctnostech* a opět jeptiška Hrotsvitha s latinským textem *Hra o pannách moudrých a pošetilých*. Nejznámější moralitou je *Everyman / Kdokoliv* (15. století), který má obdobu v dalších jazycích (*Jedermann* – německá verze, *Elckerlijc* – nizozemská verze). Hrdinou byl člověk, kterého z rozmařilého života vytrhla Smrt. Postupně ho opustily Krása, Síla, Smysly a na poslední cestě ho doprovázel jen Dobrý skutek. Nakonec se hrdina se Smrtí smiřuje. Moralita se stala inspirací pro další díla – např. *Komedie o umírajícím boháči* Hanse Sachse, u nás *Věk člověka* či *Satira o bohatci* v Hradeckém rukopisu. Dalším příkladem středověké morality, na kterou se později často odkazují alžbětinstí autoři, byl *Hrad stálosti*.

Se světskou linií nesenou jokulátory, trubadúry, žakéry je spojen žánr *sotties* – blázniviny. Většinou šlo o individuální, krátké fraškovité výstupy, formou satiry namířené na církevní hodnostáře, šlechtu, na tehdejší mravy, prohřešky. K nejznámějším autorům patřili Rutebeuf – *Řeč o léčivých bylinách* (1260) nebo Pierre Gringoire (15. století) – *Sottie krále bláznů*.

Sotties přecházely v jiný ryze středověký žánr – *frašku* (ze slova fars – vycpávka). Frašky upozorňovaly obhroublým humorem na nevěru, lidskou hloupost, hašteřivost, mar-nivost, opilství. Jsou důkazem kontinuity vývoje, protože se v nich objevovaly odpozoro-vané situace a typologie postav známé již z řecké komedie – nevěrná žena, klamaný man-žel, chytrý sluha, intrikán, šarlatán. Měly krátký děj a málo postav. Většina dochovaných textů je anonymních – *Sluha a slepec* (13. století), *Mistr Pathelin/Mistr Pleticha* (15. sto-letí), *Fraška o paštrice a dortu*, *Fraška o kádi*. K nejznámějším autorům patřil Hans Sachs (1494–1576), člen sdružení německých Mistrů pěvců norimberských. Jeho frašky vychá-zely ze středověké tradice masopustních šprýmů a projevovala se v nich už renesanční hra-vost a shovívavost – *Žák v ráji*, *Žárlivý sedlák v očištění*, *Ten, který vysedával telata*, *Čtverák Enšpígl*.

12.5 Renesanční drama

K pokusu o obnovení středověkem opuštěné tradice antického divadla dochází až po mnoha staletích v renesanční Itálii. V roce 1486 inscenovali italští humanisté v Římě Se-necovu tragédii *Faidra* a ve Ferrare Plautovu komedii *Bratři*. Vzdělanci studovali antické poetiky i hry a snažili se rekonstruovat antické divadlo. V průběhu 16. století začali podle antických vzorů psát i vlastní tragédie a komedie.

ITÁLIE

Tragédie nebyla ovšem v takové oblibě, šlo o žánr spíše literární, určený k předcítání. Napodoboval se hlavně především Seneca. Pietro Aretino napsal tragédii s antickým ná-mětem *Horatius* (1546), jistého úspěchu dosáhl Giovanni Battista Giraldi, jehož tragédie *Rebeka* je údajně prvním na jevišti uvedeným vážným dramatem. Renesanční Itálie nicméně nezplodila jediné významné dílo, které by přečkalo svou dobu, zato sehrála vý-znamnou roli jako iniciátor a zprostředkovatel námětů.

Lépe si vedl komediální žánr, který zrodil specifickou formu zvanou *commedia erudita* (učená komedie, podle toho, že ji psali učenci). Ta zůstala živá v podstatě až do dneška. Radíme sem hru kardinála Bibieny *Calandria* (1513), která obsahovala prolog s názory na divadlo a byla označena za „moderní“, protože byla psaná v italštině a v próze. Inspirací byly Plautovy komedie, odkud byl přeneseny principy záměny dvojčat – sourozenců, hyb-nou silou děje byla postava sluhy. Významným autorem byl Ludovico Ariosto, který půso-bil na Ferrarském dvoře. Jeho *Komedie o truhle* čerpala z Terentia a stala se jednou z před-loh Molièrova *Lakomce*. Obsahovala množství zápletek, intriky, centrálními postavami byli sluhové. Ariosto byl autorem dalších titulů *Černokněžník* a *Lena*. Nejvýznamnějším auto-rem z tohoto období je Niccolò Machiavelli, který působil ve Florencii a ve své době byl považovaný spíše za politika a historika. Z jeho textů se dochovaly dvě komedie. *Mandra-gora* (kolem 1504–1520) se svým námětem i zpracováním se blížila spíše středověké frašce. Později ji církev zakázala pro znevažování kněžského stavu. Druhým, méně úspěš-ným titulem, byla *Clitia* (1525). Talentovaný autor Pietro Aretino psal satiru, verše i ódy na objednávku. Jeho kritické texty zesměšňovaly dvorské mravy, jako např. hra *Dvořané*

(1525), *Podkoní* (1533). Hra *Pokrytec* (1545) vykazuje podobnost s Molierovým *Tartuffem*. Také Angello Beolco přezdívaný Ruzzante (podle postavy, kterou hrál), byl herec, autor a principál malé kočovné společnosti, který psal scénáře krátkých zábavných výstupů doplněných písněmi – období venkovských frašek. Jeho texty vynikaly obhroublým jazykem s vulgarismy a s prvky nářečí, byly plné parodických a komických narážek: *Dialogy v řeči lidové*, *Komedie s krávkou*, *Řeči Ruzzanta* (monology sluhy), *Pastorála* (parodie na pastorální idyly). Základními znaky jeho textů byla přesná typologie postav a prostor pro hereckou improvizaci.

Italská renesance vytvořila ještě jeden žánr – *pastorálu* (pastýřskou hru), která předváděla idylické obrazy v přírodní scenérii, jakýsi idealizovaný obraz světa, ostře kontrastující s krutými politickými zápasy o moc. Žánr odrážel zájem o satyrské drama, autoři hledali inspiraci v římských příbězích s venkovskou tematikou, významnou úlohu zde hrálo antické božstvo, satyrové, nymfy, pastýři. Jednou z nejvýznamnějších pastýřských her byl *Amintus* (1573) Torquata Tassa – příběh o lásce pastýře Aminty k odmítavé nymfě Silvii. Použité motivy se v pastorálách opakovaly (ztracený šátek, neopětovaná láska). Děj zobrazoval i realitu u ferrarského dvora. Hra se vyznačovala kultivovaným, básnickým jazykem. Důležitou roli měl chór a hudební, taneční a pěvecké složky. Tassovým rivalem byl Giovanni Baptista Quarini. Jeho tragikomedie *Věrný pastýř* opakovala stejné motivy a rozvíjela dvě dějové linie – příběh dvou dvojic – schéma, které najdeme v Shakespearově hře *Sen noci svatojánské*.

Velmi plodný rozvoj renesančního dramatu se uskutečnil v 16. a 17. století také ve Španělsku (tzv. „zlatý věk španělského dramatu“ a v alžbětinské Anglii.

ANGLIE

Anglické renesanční drama nejprve volně navazuje na středověké žánry: na konci 15. století dramatici John Heywood a Henry Medwall psali ještě texty poplatné středověkým vzorům – interludia a morality, ale ignorovali již náboženské látky. Alegorické postavy se měnily v realisticky pojaté individuality, dialog byl živější, objevovaly se fraškovité situace. Společně s dalšími předchůdci Williama Shakespeara tvořili pod vlivem pronikajících humanistických tendencí a v návaznosti na studium antických autorů. Thomas Norton a Thomas Sackvill ve vůbec první anglické tragédii *Gordobuc aneb Ferrex a Porrex* (1562) poprvé použili *blankvers* = nerýmovaný pětistopý jambický verš, příznačný pro alžbětinské texty. Vedle Shakespeara se proslavil zejména Thomas Kyd jako autor *Španělské tragédie* (1589) – dramatu v duchu senekovské krvavé tragédie plné vášní, krutých činů, pomsty a žárlivosti. Robert Greene zase psal pastorální a romantické komedie, populární byl jeho *Otec Bacon a otec Bungay* (1589), kde míchal osvědčené romantické motivy, legendy, folklorní prvky s reálnými historickými událostmi. John Lyly psal texty určené pro dvorské divadlo a chlapecké společnosti, naplněné pohádkovými a mytologickými postavami a motivy – např. *Alexandr a Kampaspé* (1584). Ben Jonson zase směřoval k raně klasicistické struktuře dramatu se společensko-kritickým zaměřením. jeho nejzdařilejší komedií byl

Volpone aneb Lišák (1606) – kriticky namířená na zbohatlíky, na lidskou hrabivost, vypočítavost a faleš. Druhou nejúspěšnější hrou byl *Alchymista* (1610), v níž šarlatán a lstivý sluha společně přebírají v době pánovy nepřítomnosti roli kuplířů. Komický účinek je v opakování situací, kdy se stejné postavy musejí uchylovat k novým lžím a nakonec každý podvádí každého. Nejvýznamnějším autorem této skupiny byl Christopher Marlowe, který napsal pouhých sedm tragédií, v nichž ale zahájil radikální proměnu alžbětinské dramatiky. Soustředil se na příběhy silných individualit a jejich rozporných povahových rysů. Hry obsahovaly kritiku společnosti. K jeho mimořádným dílům patří *Tragická historie o doktoru Faustovi* (1592), v níž vytvořil první podobu archetypu evropské literatury – Fausta. Proslavili ho i *Maltský žid* (1592), dvoudílný *Tamerlán Veliký* (1587) a *Edward II.* (1593).

Anglická renesanční tvorba vyvrcholila v díle Williama Shakespeara – otce moderního dramatu. Navazoval na předchozí trendy a zároveň vytvářel nový, osobitý dramatický tvar. V jeho díle je obsažen osobitý obraz renesanční společnosti – světa bouřlivých přeměn, nových objevů, překračování hranic a z toho plynoucího konfliktu starého a nového řádu, norem, dynamika a chaosu. Jeho tragédie, komedie i historické hry – napsal jich celkem 37 – zachycují komplexně celou složitou problematiku doby, jako by syntetizovaly všechny proudy a směry dobového myšlení. Užíval náměty her a prózy italských a anglických autorů. Počáteční etapa Shakespearovy tvorby se nesla ve znamení *historických her*, v nichž se prosazovaly náměty ze starých kronik a historické beletrie (*Jindřich VI, Richard III.*) nebo antická tematika (*Titus Andronikus*). Vedle historických námětů převažovaly i komedie – *Komedie omylů, Dva šlechtici z Verony, Marná lásky snaha, Zkrocení zlé ženy, Večer tříkrálový* a další, pro které bylo příznačné mísení vytríbeného jazyka renesanční poezie s jadrností lidové mluvy. Druhou etapu vyplnily *vrcholné tragédie* – *Romeo a Julie, Hamlet, Othello, Macbeth, Král Lear*, v nichž Shakespeare vytvořil rozporuplné, komplikované postavy plné lidských slabostí a chyb. Centrálním tématem je rozpad starého řádu. V závěrečné etapě převážily *romance* – *Jak se vám líbí, Zimní pohádka, Cymbelín, Perikles a Bouře*. Objevují se v nich motivy z předchozích her, ale v odlišném vyznění – např. v *Bouři* se uplatnil v lásce mladé dvojice motiv nesmiřitelnosti rodičů. Na rozdíl od *Romea a Julie* nebyl řešen tragicky, ale smírem – ovšem způsobeným kouzlem.

Mezi texty Shakespearových následníků – tedy autorů, jejichž tvorba spadá do období vlády Jakuba I. a Karla I. (jakubovská a karolínská dramatika) – najdeme hlavně tragikomedie s vyumělkovanými happyendy. Velký důraz byl kladen na senzačnost témat a obratné budování vzrušující zápletky na úkor hlubší charakteristiky postav a myšlenkové zpracovanosti textů. K úspěšným autorům patřili John Webster a jeho tragédie *Bílá d'áblice* a *Vévodkyně z Amalfi* a Francis Beaumont, který psal společně s Johnem Fletcherem.

ŠPANĚLSKO

Bohatá divadelní kultura ve Španělsku v období 16. a 17. století se nazývá divadlem „zlatého věku“ (siglo de oro). Zasáhl sem vliv italských normativních poetik, které ale nejsou chápány dogmaticky. Španělské divadlo překypovalo množstvím her a námětů, které

čerpaly z lidové a rytířské epiky, z historických kronik a legend. Stopa epičnosti středověkého divadla je zde velmi výrazná. Nad tím ale vyniká hravost, která to spojuje v pestrou barokní syntézu. Vše se v dramatické tvorbě Španělů vzájemně konfrontuje: realita se snem a s iluzí, divadlo se životem, fantastické s všedním.

V dramatické tvorbě se objevila nejprve *Celestina* (asi 1492–1497), která je připisovaná Fernandovi de Rojas. Rozmach dramatiky byl spojen s okruhem vzdělanců, k nimž patřil Juan Encína. Jeho hry byly ještě blízké středověkému žánrovskému divadlu (např. *Hra o rvačce*). Poté přichází plejáda významných dramatiků. K průkopníkům profesionálního divadla patřil např. Lope de Rueda se svými krátkými mezihrami, tzv. *pasos*, jimiž komentoval komické situace z každodenního života. Nejzvučnějším jménem v prvním období je Miguel de Cervantes y Saavedra. Jeho dramatická tvorba čerpala z italského divadla, základem byly situace z každodenního života. V roce 1615 vyšel soubor jeho textů *Osm her a osm meziher*, který obsahoval dodnes uváděné tituly: *Zázračné divadlo*, *Volba rychtářů* nebo specifický žánr španělské dramatiky *komedie pláště a dýky* (někdy také uváděné jako komedie pláště a meče) s názvem *Vydržovaná*. Cervantes se do historie divadla zapsal především dvěma texty *Šťastný darebák* a *Lišák Pedro* (postavený na motivu divadla, které umožňuje člověku vstoupit do „snu“, do kouzelného světa iluze). Největším dramatikem zlatého věku se stal Lope de Vega, celým jménem Lope Felix de Vega Carpio, který napsal okolo 1800 her, z nichž se dochovala celá třetina. Psal v různorodých žánrech náboženské hry, pastorální komedie, historické hry či komedie pláště a meče (zápletkové komedie). K nejslavnějším patří *Fuente Ovejuna* (1613), *Zahradníkův pes*, *Rytíř z Olmeda*, *Pošetilá dáma* a *Císařův mim*, v nichž se odrážela renesanční víra v právo na lidské štěstí, víra ve spravedlivý řád, v ušlechtilost a čest. Z dalších dramatiků vynikl Tirso de Molina (1584–1648). V jeho tvorbě najdeme ještě *autos sacramentales* a hry s náměty z legend, ale také alegorické hry s náboženskými tématy (např. podobenství *Božský včelař*) a mravoličné komedie – ve hře *Sevillský svůdce a kamenný host* (1630) vytvořil archetypální postavu dona Juana (později ji zpracoval Moliere, Goldoni, Grabbe, Puškin). Vytvářel své postavy se satirickým nadhledem, proslavil se důmyslnými zápletkami. Za skutečného nástupce Lope de Vegy – a již jednoznačně barokního dramatika – je považován Pedro Calderón de la Barca. Jeho dílo, které čítá přes 600 her, z nichž se dochovalo 120, vycházelo z převládajícího náboženského přesvědčení o marnivosti a pomíjivosti pozemského dění a ze skepse z úpadku Španělska. Mezi jeho texty najdeme zápletkové komedie, dramata cti, mytologická autos, mravoličné komedie, tragédie. Vytvářel v nich nový model světa – *divadlo světa/teatrum mundi*, v němž hledal pevný bod, jímž byla víra v Boha a v sebezpoznaní člověka. *Teatrum mundi* je základní metaforou barokního divadla, kdy život je hra, svět je jeviště, Bůh je autor a režisér, který rozděluje role. Ke stěžejním textům světového dramatu se přiřadily jeho hry *Lékař své cti* (drama cti), *Dáma skřítek* (intriková komedie), *Zalamejský rychtář* (mravoličná komedie), *Zázračný mág* (faustovský motiv), *Vytrvalý princ* (mučednický mirákl) či *Znamení kříže*. Nejčastěji uváděné filozofické drama *Život je sen* je vrcholným barokním dílem. Příběh prince Sigismunda je vystavěn jako konflikt mezi snem a skutečností, jehož cílem je poznání úlohy a síly člověka v něm samém.

12.6 Dramatika francouzského klasicismu

Divadlo francouzského klasicismu uzavírá etapu vývoje 16. a 17. století poetikou, která se stala pro nejbližší století modelem divadla oficiálního. V dramatu došlo k reformě shora. Vznikly poetiky vymezující pravidla jeho formální výstavby. Oficiálně se očistily dramatu od míchání stylů, žánrů a uvolněné epické výstavby ujal sám kardinál Richelieu a francouzská Akademie, která hře Pierra Corneila *Cid* vytkla nedostatky při dodržování tzv. tří jednot. Spor o Cida znamenal začátek divadelního klasicismu. Sám Corneille své další hry již formálně stavěl podle pravidel. Brzy našel Corneille silnou konkurenci v tragédiích Jeana Racina, pro něhož se diktát klasicistické formy stal samozřejmostí a plnil funkční roli soustředění se na osobní drama hlavních hrdinů. Racine vnáší do dramatu nové téma. Postavy jsou zasaženy osudovou vášní, krocenou sice rozumem, ale vybuchující v různých obměnách se stále větší a větší silou až ke katastrofě. Ve *Faidře* dosáhl Racine vrcholu klasicistického dramatu, i když pro něj osobně to znamenalo skoncování s divadlem.

Vedle tragédie dosáhla vrcholu i komedie, a to díky poslednímu z trojice slavných francouzských dramatiků 17. století – Molièrovi (vl. jm. Jean-Baptiste Poquelin). Ten v jednadvaceti letech založil s herečkou Madeleinou Bécartovou soubor *Skvělé divadlo*, posléze sbíral divadelní zkušenosti v různých kočovných společnostech. Díky náklonnosti Ludvíka XIV. se mohl usadit v Paříži a oficiálně vstoupil do královských služeb. Jeho dílo se vyznačuje žánrovou a stylovou rozmanitostí. Řada her jsou frašky a komedie ve stylu *comédie dell'arte*, kterou byl ovlivněn. Zvláště populární byl *Sganarel, aneb Domnělý paroháč* (1660), *Lékařem proti své vůli* (1666) či *Skapinova šibalství* (1671). Na objednávku pro dvorské slavnosti vznikaly jeho *komedie–balety*, např. *Protivové* (1661), *Sňatek z donucení* (1664), *Pán z Prasečkova* (1669) či *Měšťák šlechticem* (1670). Molièrovým vrcholem i osobitým přínosem jsou *komedie charakterů* a *komedie mravů*, v nichž vyrostl v pronikavého kritika tehdejšího společenského života. Charakterová komedie staví do středu pozornosti jeden ústřední dramatický charakter – typ. Ostatní postavy, dramatické situace i zápletky slouží hlavně k tomu, aby se titulní postava mohla předvést v co největší šíři. Molièrovy charakterové komedie reprezentují *Tartuffe* (1669), *Misanthrop* (1666), *Lakomec* (1668) a *Zdravý nemocný* (1673). Poslední jmenovaná satira proti hypochondrům a šarlatánům se stala Molièrovým epitafem. Komedie mravů (neboli mravoličná) zase kriticky předvádí mravy i neřesti typické pro určitou společnost. Mravoličná komedie je nasměrována ven – k situaci společenské. Jejím prototypem jsou *Směšné preciozky* (1659) a *Učené ženy* (1672) útočící na dobovou preciozitu. Molière často narušoval konvence klasicistického dramatu. Např. v komedii *Don Juan* (1665) psané prózou záměrně rozbíjí pravidlo tří jednot a slučuje vysoký styl s nízkým.

12.7 Od osvícenství k realismu

Divadelní kultura 18. a 19. století zahrnuje vývoj osvícenského, romantického a realistického divadla a dramatu na pozadí vzestupu nového uspořádání společnosti. Divadlo i drama tyto proměny velmi zřetelně odráží.

Osvícenství začalo v 17. století v Holandsku a Anglii, posléze se rozšířilo do dalších vyspělých zemí Evropy a nejvýrazněji se projevilo ve Francii. Pro osvícenské hnutí byla charakteristická víra v rozum, odpor ke konzervativismu, prosazování svobody myšlení i přirozené rovnosti lidí a náboženské tolerance.

V Anglii se dobové změny projeví nejdříve. Již v druhé polovině 17. století se objevují první pokusy o novou dramaturgii – např. z pera Thomase Otwaye či Johna Drydena, hlavního autora odvážných, takřka erotických komedií s častým motivem šlechtického svůdce. Kolem roku 1700 se v divadle uplatňuje silný vliv střední vrstvy a drama se stává šířitelem buržoazní ideologie a morálky. Popularizátory této tendence byli Richard Steele a Joseph Addison. Oba psali rétorické tragédie (např. Addisonovo veledílo *Kato*, 1713), oba také uspěli se *sentimentálními komediami* s didaktickým posláním. Steele napsal např. *Svědomitě milence* (1722). V Anglii 18. století se pěstovaly i další žánry jako *satirická mravoličná komedie*, *měšťanské drama* či *konverzační komedie*. Jedním z průkopníků konverzační komedie byl dramatik anglo-irského původu Richard Brinsley Sheridan. Proslul komedií *Sokové*, jeho stěžejním dílem se ale stala mravoličná komedie *Škola pomluv* (1777), pětiaktová hra odehrávající se v londýnských aristokratických salónech a pranýřující pokrytectví a zlomyslné intriky dobové společnosti. Originální útvarem anglického divadla 18. století byla činohra s hudebními a písňovými vložkami – *ballad opera*, v níž se mísila lyrika se satirou a humor s tragikou, hudba čerpala z populárních melodií i známých operních děl. První ballad operu s názvem *Žebrácká opera* vytvořil John Gay s hudbou Johna Pepusche. Příběh čerpající ze života londýnské spodiny byl satirickým komentářem dobové společenské situace. Velký úspěch opery inspiroval Gaye k napsání volného pokračování s názvem *Polly* (1729).

Ve Francii si až do konce 18. století udržela aristokracie své pozice. Linie nákladného dvorského divadla pokračovala, v opozici k němu působila celá řada autorů, kteří ze svých her učinili platformu osvícenských idejí. Z reprezentantů žánru tragédie je to Voltaire (vl. jm. François-Marie Arouet), který napsal okolo třiceti tragédií, ale ani ty nejúspěšnější (*Zaira*, 1732, *Mérope*, 1743) nepřežily svou dobu. Voltaire dospěl k názoru, že francouzský klasicistický ideál drama příliš omezuje a pokoušel se jej liberalizovat. Na jeviště přivedl fantastické motivy a jistou míru násilí. Komédie prodělala více změn než tragédie. Molièrův vliv, převládající v 1. třetině 18. století, je patrný na hrách několika předních komediografů počátku století. Mezi nejvýznamnější patří prozaik a dramatik Alain-René Lesage, autor satirického dramatu a zároveň první velké francouzské komedie mravů *Turcaret* (1709). Vliv sentimentalismu se výrazněji odrazil v díle Pierra (Carlet de Chamblain) Marivaux, který psal rokokové galantní milostné komedie, označované přídomek *poetické*. Umně si pohrávají s dialogem i postavami a se smyslem pro scénický účín obměňují témata a příběhy lásky (např. *Hra lásky a náhody*, 1730, *Falešné důvěrnosti*, 1737 aj.). Marivaux pozornost zaměřuje spíše na jemné změny citění v nitru postav než na vnější intriku. Zájem o vnitřní psychologické konflikty z něj činí jednoho z průkopníků moderního dramatu. Konec 18. století poznamenala tvorbou dalšího významného francouzského dramatika, Pierra-

Augustina Carona de Beaumarchaise, původním povoláním královského hodináře. Slávu mu zajistila především dvě dramata, *Lazebník sevillský* (1775) a *Figarova svatba* (1781). Poslední nepříliš zdařilý díl této trilogie (*Provinilá matka*) upadl v zapomenutí. V zápletkové komedii *Lazebník sevillský* uvedl na scénu Figara, vrchol komických sluhů francouzského divadla. Ve *Figarově svatbě*, která se stala jakousi předzvěstí francouzské revoluce, napadl současné mravy aristokracie a královskou politiku. Širší pojetí dramatických žánrů propagoval encyklopedista Denis Diderot. V jeho hrách se na divadle ve Francii poprvé ohlásil „třetí stav“. Představitel měšťanské třídy uvádí na scénu ve svých hrách *Nemanželský syn* (1757) a *Otec rodiny* (1758). Obě jsou psány prózou, mají nekomplikovanou, ze současného života vytěženou, zápletku. Postavy v nich jednají nikoli na základě svých povahových vlastností, nýbrž ve shodě se svým sociálním zařazením.

Gotthold Ephraim Lessing přinesl koncepci i realizaci měšťanského divadla k vrcholu. Jeho první německá měšťanská truchlohra *Miss Sára Sampsonová* (1755) je modelovou ukázkou žánru. V další významné hře s názvem *Emilia Galotti* (1772) je předestřen ideál ctnosti měšťanstva, který je postaven proti nemravnému počínání absolutistických vladařů: hrdinka neunesla hrozbu, že bude zneuctěna tyranem, a raději volí dobrovolnou smrt. Za první německou národní veselohru bývá označovaná *Mína z Barnhelmu čili Vojákovovo štěstí* (1767), odehrávající se v době sedmileté války. Výlučné postavení zaujímá mezi Lessingovými dramaty dramatická báseň *Moudrý Nathan* (1780), první velké německé dílo psané blankversem. Lessing jím završil svůj osvícenský odkaz.

Jako protipól měšťanskému iluzivnímu divadlu se v 90. letech formuje koncepce označovaná jako *výmarský klasicismus*. Jejími tvůrci jsou dva velikáni německé literatury, Johann Wolfgang Goethe a Friedrich Schiller. Oba prošli v 80. letech významným názorovým obratem od ideálů *Sturm und Drang* zpět ke klasicismu. Jejich prvořadé úsilí patřilo vytvoření nové dramatiky. Vrátili se k uzavřené formě francouzského klasicistního dramatu: prózu nahradili patetickým jambickým veršem, postavy ze středních vrstev idealizovanými hrdiny z historie či mytologie. Schillerovy hry jsou velmi složitá díla, v nichž se prolínají filozofické, historické a individuální konflikty. Pro většinu z nich zvolil náměty představující historické zvraty. V trilogii *Valdštejn* (*Valdštejnův tábor*, 1798, *Piccolominiové*, 1799 a *Valdštejnova smrt*, 1799) sáhl po námětu z třicetileté války. Hry obsahují všechny znaky, příznačné pro velikost Schillerovy dramatiky: pateticky vášnivé dialogy, umně a logicky konstruovaný děj, bohatství dramatických konfliktů. Také v následujících hrách – *Marie Stuartovna* (1800), *Panna Orleánská* (1801) či *Vilém Tell* (1804) – zvolil Schiller historickou látku. Realističnost historického syžetu dokázal ve svých hrách povýšit do básnické roviny. Z Goethových her klasického údobí vyniká kromě *Ifigénie v Tauridě* (1779) a *Egmonta* (1788) také *Torquato Tasso* z roku 1790. Jde o Goethovu nejosobnější dramatickou výpověď. Jeho vrcholným dílem zůstává dvoudílné filozofické drama *Faust*, jehož první díl byl publikován roku 1808 a druhý až 1832. Goethe na něm pracoval téměř po celý svůj tvůrčí život (první podoba – tzv. *Urfaust* – pochází z Goethova mládí – napsána byla už na počátku sedmdesátých let).

12.8 Drama v období romantismu

NĚMECKO

Romantismus se jako uvědomělé hnutí formoval v Německu a v průběhu 1. poloviny 19. století zachvátil všechny evropské země. V období německého raného romantismu počátku 19. století vynikli Tieck a Kleist. Johann Ludwig Tieck proslul „fantastickými komedii“ na způsob Gozziho pohádek. K nejznámějším patří *Modrovous* a *Kocour v botách* (1797). Pohádková fabule v nich slouží jako odrazový můstek k satirickým komentářům divadelních praktik období klasicismu. Tieck psal i tragédie, z nichž nejznámější je *Císař Oktavián* (1802). Dalšího autora – Heinricha von Kleista – můžeme směle nazvat nejvýznamnějším německým dramatikem počátku 19. století. Jeho hry jako *Penthesilea* (1807), *Rozbitý džbán* či *Katynka z Heilbronnu čili Zkouška ohněm* (1808) mají v německém repertoáru své stálé místo. Do pozdějšího období pak spadá tvorba přehlíženého autora Christiana Dietricha Grabbeho. Obraz společnosti jako změti sobeckých zájmů, omšelých frází a strnulých konvencí skýtá jeho brilantní komedie *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (1822). Jinou významnou hrou je *Don Juan a Faust* (1829). V *Hannibalovi* (1835) se Grabbe zabývá problémem vztahu individua a kolektivních mas.

Po nezdařených revolucích roku 1830 vstoupilo do popředí nové hnutí – *Mladé Německo*. Z něho vzešly některé mimořádně polemické hry 30. a 40. let. Vůdčími postavami v dramatu byli Karl Gutzkow (*Uriel Acosta*, 1847) a Heinrich Laube (*Karlovi žáci*, 1846). Trvalejší slávu si získal Georg Büchner. Je sice autorem pouze tří her, ty však mají mimořádný význam: *Dantonova smrt* (drama o francouzské revoluci napsané roku 1835), lyrická komedie *Leonce a Lena* (1836) a *Vojcek* (1837). *Vojcek* je Büchnerova bezesporu nejslavnější hra. Zachycuje skutečnou událost, která se stala roku 1821, a ukazuje postupný úpadek člověka v sociálně nespravedlivé společnosti.

Těžko zařaditelný se jeví rakouský dramatik Franz Grillparzer – nejvýznamnější představitel oficiálního proudu vídeňského „divadla velkého stylu“. Tvořil především pro Dvorní a národní divadlo ve Vídni. Svou dráhu začal *Pramátí* (1817), hrou ve formě velmi oblíbeného *osudového dramatu*. Další dvě hry *Sapfó* (1818) a *Zlaté rouno* (1821) zpracovávají antické náměty. V historickém dramatu *Štěstí a pád krále Otakara* (1824) stvořil v postavě Rudolfa Habsburského svůj ideál skromného vladaře a v jeho protihráči, českém králi Otakarovi II., naopak despota, což pobouřilo tehdejší českou inteligenci. Z českých dějin čerpal rovněž ve své hře *Libuše* (1848). Jeho dramata spojuje konflikt mezi nadčasovým řádem světa a touhou jednotlivce po naplnění svobodné vůle.

Od začátku 18. století se ve Vídni rozvíjela tradice zábavného lidového divadla, které propojovalo slovo s hudbou, tanečními výstupy a pantomimou a okázalou podívanou. Repertoár tvořily *singšpily* (hry se zpěvy), kouzelné fantastické hry, rytírní a lidové veselohry. Svůj vrchol zažilo v první polovině 19. století díky Ferdinandu Raimundovi (např. *Alpský král a nelida* z roku 1828), který ve svých hrách moralizoval humorným způsobem za pomoci pohádkového a kouzelného světa, a také Johannovi Nepomukovi Nestroyovi.

Ten kritizoval lidské slabosti a panující poměry. Napsal více než 80 her, v nichž dokázal přivést k novému životu tradiční komediální schémata. Prvního úspěchu dosáhl kouzelnou hrou *Zlý duch Lumpácivagabundus aneb Darebácký trojlístek* (1833). Dále jmenujme např. tituly *Přízemí a první patro* (1835), *Dům čtyř letor* (1837), *Talisman* (1840), fraška *A jde se řídit* (1842).

FRANCIE

Ve Francii se romantické hnutí prosazovalo vzhledem k politickým poměrům jen zvolna. Jedním z impulsů se stal Stendhalův spis *Racine a Shakespeare*, v němž jsou Shakespeareovy hry prohlášeny za mnohem vhodnější vzory pro nové dramatiky než hry Racinovy. Nejvýznamnějším francouzským manifestem romantismu však byla až Hugova předmluva k jeho hře *Cromwell* (1827). Victor Hugo v ní odmítl jednoty času a místa i striktní dělení žánrů. Hájil potřebu situovat dramatický děj do konkrétního historického prostředí. Prosazoval, aby umění přesáhlo klasicistickou „idealizovanou přírodu“ tím, že bude jak vznešené, tak *groteskní*. Diskuse vyvrcholila roku 1830 při představeních Hugovy hry *Hernani* v Comédie-Française, jehož triumfem se datuje francouzský romantismus. Hugova popularita dále rostla hrami jako *Král se baví* (1832), *Marion Delorme* (1833) či *Lucrezia Borgia* (1833). Jedním z nejlepších Hugových dramát však zůstává *Ruy Blas* (1838).

Mezi další významné dramatiky tohoto hnutí patří Alexandre Dumas st. a Alfred de Musset. Dumas psal jednak historické podívané – *Jindřich III. a jeho dvůr* (1831), měšťanská dramata – *Antony* (1831). Současným hrdinou jeho hry je největší anglický romantický herec – *Kean* (1836). Alfred de Musset sice koncipoval své hry jako knižní dramata, avšak jejich jevištní životnost byla dostatečně prokázána. Z Mussetových konverzačních komedií platí za nejzdařilejší hra *S láskou nejsou žádné žerty* (1834). Rovněž *Marianniny rozmary* (1833) se dodnes hrají. Musseta v prvé řadě zajímají vnitřní prožitky postav, zvláště neschopnost odolat nutkavé síle lásky. Od žánru „lehké komedie“ se odchýlil v tragédii *Lorenzaccio* (1834), která představuje nejdůležitější historické drama francouzského romantismu. Prosper Mérimée (1803–1870) napsal roku 1825 soubor společenskokritických her pod pseudonymem fiktivní španělské herečky *Divadlo Kláry Gazulové*. Jeho *Kočár nejsvětější svátosti* slaví úspěchy do dnešní doby. Mérimée je rovněž autorem hry o středověké vzpouře *La Jacquerie* (1828).

ANGLIE

O vlastním nástupu anglického romantismu hovoříme v souvislosti se vznikem *Lyric-kých balad* (1798–1802) od Williama Wordswortha a Samuela Taylora Coleridge. Většina anglických básníků 1. poloviny 19. století psala i dramata, z nichž však jen málo bylo určeno k divadelnímu provedení. Za nejvýznamnějšího představitele anglického romantismu je považován George Gordon Byron, pro jehož díla byl příznačný hluboce prožívaný rozpor svobodomyšlného jedince s realitou světa. V oblasti dramatu se tento postoj promítl do dramatických básní *Manfréd* (1817) a *Kain* (1821). Byron pobýval řadu let v Itálii, kde

vznikla řada her s italskou tematikou – např. hry o benátských dóžatech – *Marino Falieri* (1820) a *Dva Foscariové* (1820), nebo *Sardanapal* (1822), hra o starověkém vládcí a dobyvateli, inspirovaná osobností Napoleona. Jeho poslední nedokončenou hrou je *Proměněný mrzák* (1824) – faustovský náčrt, jímž byl fascinován sám Goethe. Vzpouru individua proti řádu světa tematizoval ve svých dílech rovněž Percy Bysshe Shelley. Ve svém vrcholném filozofickém a mýticko-alegorickém dramatu *Odpoutaný Prométheus* (1820) vyslovil představy o svobodném životě člověka a konečném vítězství dobra nad zlem.

RUSKO A POLSKO

Nejvýznamnějšími dramatiky ruského romantismu byli Alexandr Sergejevič Gribojedov, Alexandr Sergejevič Puškin a Michail Jurjevič Lermontov. Gribojedov vstoupil do dějin především svou veršovanou komedií *Hoře z rozumu* (1825). V sevřeném dramatickém tvaru prezentuje základní společenské problémy, které přivedly Rusko na pokraj děkabristického povstání. Ve hře se zkřížil dožívající klasicismus s nastupujícím romantismem. V době, kdy Gribojedov napsal svou hru, vznikalo rovněž jedno z ústředních děl ruského romantismu, Puškinův *Boris Godunov* (1825), který svou rozmanitostí, rozlehlostí, básnickou silou i ryze národní charakterem znamená první vítězství ruského romantismu nad přežívajícím klasicismem. Drama námětově čerpá z národních dějin a v historické látce rozkrývá společenskou i individuální problematiku *moci*. Hra bývá někdy označována za první ruskou hru na politické téma. Kromě Borise Godunova napsal Puškin řadu menších dramatických útvarů. Patří mezi ně *Mozart a Salieri*, *Hodokvas v době moru*, *Kamenný host* (Puškinovo zpracování donjuanovské látky), *Scény z dob rytířských*, *Lakomý rytíř* a *Faust* (který ovšem zůstal v nedokončené podobě). Michail Jurjevič Lermontov jako dramatik vstoupil do dějin divadla roku 1830 hrou *Španělé*, výrazně ovlivněnou německým preromantickým hnutím Sturm und Drang. V témže roce píše autobiografické drama *Lidé a vášně* (1830) a o rok později tragédii *Podivný člověk* (1831), jež v mnohém předznamenává jeho největší dílo, kterým je *Maškaráda* (1836). Toto veršované čtyřaktové drama je situováno do prostředí petrohradské aristokracie. Vnější je budováno jako drama lásky, žárlivosti a msty. Pod melodramatickým povrchem se ale skrývají hlubší základy.

V Polsku se projevil romantismus zvláště výraznými básnickými dramaty, naplněnými patosem protestu a odporu vůči společenskému útlaku. Díla tří nejvýraznějších polských romantických dramatiků – Adama Mickiewicze, Julia Słowackého a Zykmunta Krasińskiego – vytryskla z krvavě potlačeného listopadového povstání proti ruské nadvládě roku 1830. Nejmohutněji se idea národně osvobozenického zápasu projevila v Mickiewiczově díle. Podle něho mělo drama zobrazovat v básnických polohách základní konflikty dějin. Jeho fragmentární dramatická báseň *Dziady* (*Předkové* nebo také *Tryzna*) zobrazuje tehdejší kalvárii polského národa a burcuje k odporu proti tyranii. Juliusz Słowacki vytvořil několik tragédií, které námětově čerpají z polských dějin (*Kordian*, 1833, *Mazepa*, 1839) či z mytologie (*Balladyna*, 1834, *Lilla Weneda*, 1840). Autorem *Nebožské komedie* (1835) je Zygmunt Krasiński.

12.9 Drama v období realismu a naturalismu

Ve 2. polovině 19. století procházela západní Evropa celou řadou změn. V umění se prosazuje jako hlavní proud *realismus*. Formoval se jako opozice vůči romantickému hnutí a jeho subjektivismu. Vycházel ze zásady, že umění má pravdivě zobrazovat reálný svět. Realisté hlásali nutnost *návratu ke skutečnosti* a jejímu *objektivnímu pozorování*. Naturalismus pak představoval „krajní“ podobu realismu. V 70.–80. letech se rozvinul v uvědomělé hnutí, které zasáhlo řadu zemí Evropy i Ameriku. Jeho program formuloval francouzský spisovatel Émile Zola (*Naturalismus na divadle*, 1881). Tvrdil, že literatura a umění podléhají stejným zákonům jako přírodní vědy. Tvůrce má ve snaze dobrat se pravdy pozorovat, objektivně zaznamenávat a „experimentovat“ jako vědec. Pro naturalismus byla charakteristická snaha vystihnout člověka jako entitu fyziologicky i sociálně *determinovanou*, a to jednak působením dědičnosti, jednak vlivem prostředí.

V realistickém hnutí zaujímal zvláštní místo dramatické dílo Henrika Ibsena, norského dramatika a básníka. První dramata psal v duchu národního romantismu (*Catilina*, 1850, *Slavnost na Solhaugu*, 1856, *Nápadníci trůnu*, 1863, aj.) Za pobytu v Itálii napsal dramatickou báseň *Brand* (1866) a o rok později slavné filozofické básnické drama *Peer Gynt* (1867), které dodnes patří k jeho nejhranějším hrám. Značná část Ibsenova díla z konce sedmdesátých a z osmdesátých let přispěla k rozvoji realismu. Ibsen posloužil jako vzor realistické školy hrami *Opory společnosti* (1877), *Domeček pro panenky* (1879, také *Nora*), *Přízraky* (1881) či *Nepřítel lidu* (1882). V následujících hrách už lze vysledovat výrazný vliv nastupujícího symbolismu. Řadí se k nim například *Divoká kachna* (1884), *Rosmersholm* (1886), *Hedda Gablerová* (1890) nebo *Stavitel Solness* (1892). Ibsen vytvořil prototyp uzavřeného *rodinného dramatu*, které na dobré půlstoletí silně ovlivnilo rozvoj realistické společenskokritické dramatické tvorby. Soustředil se v něm na rodinně omezený a vymezený okruh jevů, který podroboval přesné a důmyslné sociologicko-ideologické analýze. Kompozičně představovaly jeho hry klasické zápletkové drama. Ibsen ho přizpůsobil realistickým požadavkům prozaickým stylem, zahrhl poznámky stranou a monology. Všechny scény jsou kauzálně spjaty a logicky vedou k rozuzlení. Dialog, scéna, kostýmy a scénické jednání jsou zvoleny tak, aby vypovídaly o postavách a o prostředí. Stěžejní důraz je položen na psychologii postav.

Realistický program se jako první pokusili uskutečnit francouzští dramatikové. Mezi nimi vynikali Alexandre Dumas a Emile Augier. Oba vděčili za mnohé svému předchůdci Eugenu Scribemu, který zpopularizoval „dobře udělanou hru“ Alexandre Dumas ml. na sebe upozornil dramatisací vlastního románu *Dáma s kaméliemi* (1852), později psal didaktické hry „a these o aktuálních sociálních problémech. Sám se pokládal za realistu, jehož povinností je usilovat o zlepšení společnosti. Rovněž Émile Augier reagoval na sociální problémy své doby. Jedna z jeho prvních her v próze, *Olympiino manželství* (1855), byla zamýšlena jako přímá replika na Dumasovu *Dámu s kaméliemi*. Ukazuje, jak hrozné důsledky má, kdy se kurtizána provdá do aristokratické rodiny. Augier vynikl svými komedii mravů na sociální a politická témata.

NĚMECKO

Jediný vskutku významný německý dramatik dané éry byl Gerhart Hauptmann, který se značnou částí své tvorby přihlásil k naturalismu. Z nejvýznamnějších jeho her jmenujme *Před východem slunce* (1889), *Tkalci* (1892) a *Forman Henschel* (1898).

ANGLIE

Nejvýznamnějším domácím dramatikem byl původem irský autor George Bernard Shaw. Nejprve působil jako kritik a velký propagátor Ibsena (esej *Podstata ibsenismu*), ale též díla Richarda Wagnera. Angažoval se politicky jako přívrženec socialistického hnutí. Do oblasti dramatiky vstoupil prvotinou *Domy pana Sartoria* (též *Vdovcovy domy*), která měla premiéru v Independent Theatre roku 1892. Již v této hře se projevila výrazná společenskokritická tendence Shawovy tvorby. Četné Shawovy hry jsou v podstatě obšírné diskuse na konkrétní sociální, politická i jiná témata. Shawova dramata pojednávají o korupci a vlivu peněz na mezilidské vztahy (např. *Milionářka*, 1936), o kuplířství (*Živnost paní Warrenové*, 1893) či otázce ženské emancipace (*Záletník*, 1893, *Pygmalion*, 1912). Jeho hry probíraly rovněž problémy sexuální, manželské, rodinné a generační (*Mesaliance*, 1910, *Ženění a vdávání*, 1908). Stranou zájmu nezůstaly ani otázky filozofické – ve hrách *Člověk a nadčlověk* (1901) a *Zpět k Metuzalémovi* (1920) Shaw přitakal nietzscheovské myšlence nadčlověka. Liboval si v paradoxech, které nutily postavy i diváky, aby přezkoumali svoje hodnoty (*Čokoládový hrdina* z roku 1894 boří romantické představy o lásce i o válce, *Majorka Barbora* z roku 1905 zase problematizuje filantropii a její způsob sociální pomoci apod.). Ve *Svaté Janě* (1924) nastolil otázku pokroku lidstva, která jej obzvláště vzrušovala. Přínos této tragédie spočívá v pojetí hrdinky, zbavené jak nadpřirozených rysů, tak romantiky hrdinského patosu. Specifikum v Shawově díle představovaly důkladné předmluvy k tištěným vydáním her, které měly ve své podstatě charakter esejí shrnujících jejich hlavní myšlenky a vyznačujících se ostrou kritikou viktoriánské morálky.

RUSKO

Za přímého předchůdce realismu v ruském dramatu bývá považován Nikolaj Vasiljevič Gogol, dramatik ukrajinského původu, autor satirických komedií *Ženitba* (1842), *Hráči* (1842), ale také slavného *Revizora* (1836). Z reálného příběhu o lehkomyšlném a povídavém mladíkovi omylem považovaném za petrohradského činovníka dokázal vytvořit vrcholné dílo satirické komedie. Poměry carské Rusi jsou demonstrovány na životě průměrného provinciálního městečka. Sociálněkritický záměr, pravděpodobnost povah, situací a vztahů, pojetí postav jako sociálně vyostřených typů – to jsou základní rysy Gogolova realistického přístupu. Na druhé straně mu nelze upřít groteskní vidění světa.

Nejplodnějším dramatickým autorem mezi ruskými realisty byl Alexandr Nikolajevič Ostrovskij. První hru napsal roku 1847 a od roku 1853 až do své smrti dokončil nejméně jedno nové drama ročně. Psal v nejrůznějších žánrech. Náměty pro své hry čerpal převážně z prostředí moskevských kupců, například pro svou první komedii *Bankrot aneb Vrána k*

vráně sedá (1849). Její příběh o podvodnících, kteří zneužívají právních kliček, a o případech, kdy děti napalují kvůli majetku rodiče, mu vynesl policejní dohled, cenzurní zákaz dalších her. Ale Ostrovskij psal dál. Jeho hry se vyznačují sevřenou zápletkou a plastickým popisem prostředí. Mistrovským dílem je *Bouře* (1860) – prototyp naturalismu. Pojednává o ženě, která raději spáchá sebevraždu, než aby svůj život utápěla v nesvobodném prostředí plném pokrytectví a tvrdosti. Z dalších jeho děl jmenujme alespoň hry *Výnosné místo* (1857), *I chytrák se spálí* (1868), *Horoucí srdce* (1869) a *Les* (1871) nebo lyrické komedie *Talenty a ctitelé* (1882) a *Viníci bez viny* (1884). Z ruských dramatiků období realismu a naturalismu dále jmenujme Alexandra Vasiljeviče Suchovo-Kobyлина, který se proslavil zvláště svou satirickou trilogií o ruském právním a byrokratickém systému, do něhož byl sám zapleten – *Svatba Krečinského* (1854), *Proces* (1861) a *Tarelkinova smrt* (1869).

Ruský realismus vyvrcholil v tvorbě Antona Pavloviče Čechova, který zásadním způsobem ovlivnil vývoj moderního dramatu 20. století. Svou dramatickou dráhu započal vaudevillovými skeči a aktovkami v komicko-sentimentálním duchu. Z rané etapy tvorby se prosadily hry *Platonov* (1878) a *Ivanov* (1886) či jednoaktovky *O škodlivosti tabáku* (1886), *Medvěd* (1888), *Námluvy* nebo *Svatba* (obojí 1889). Za jeho nejvýznamnější dramata považujeme hry *Racek* (1896), *Strýček Váňa* (1899), *Tři sestry* (1901) a *Višňový sad* (1904). Ať už se Čechovovy hry odehrávají na ruském venkově či v provinčních městech, jejich děj se soustřeďuje k tématu nenaplněného života, zmarnění a znicotnění lidské existence. Postavy často touží po lepším životě, ale nejsou schopny svoji touhu převést v čin a místo toho svůj život rozměňují v banalitě všedních dnů. V Čechovových hrách se úsilí o pravdivé zobrazení snoubí s tendencí k zduchovnění a symbolické stylizaci skutečnosti. Čechov byl nejen mistrem v detailním zachycení všední banality každodenního života. Dokázal rovněž vytvořit jemnou lyriku tesklivých nálad. Jeho hry jsou chudé na vnější dramatický děj – to podstatné se odehrává uvnitř, v nitru postav. Vnitřní dění dokázal obnažit osobitým pojetím dialogu. Dialog zde nabývá podoby přerušovaných monologů; tento monologický dialog vyjevuje faktický rozpad vztahů a naprostou rezignaci a samotu postav. Čechovova dramatická metoda se také vyznačovala ostrým střídáním dojemných, lyrických scén s burleskními či tragikomickými momenty.



SAMOSTATNÝ ÚKOL

S problematiku světového dramatu 20. století se seznamte v rámci jednotlivých tematicky zaměřených kapitol ve studijní opoře předmětu *Současné divadlo*.



OTÁZKY

Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpověď je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že „tragédie se ve starověkém Říme netěšila přízni publika“ je:
 - a) pravda
 - b) nepravda

- 2) Commedia erudita je:
 - a) oblíbený žánr římského divadla
 - b) učenecká komedie období italské renesance
 - c) typ středověké frašky, která se hrávala ve školách

- 3) Do žánru středověké frašky nepatří titul:
 - a) Jedermann
 - b) Mistr Pleticha
 - c) Sluha a slepec

- 4) Mezi Shakespearovy současníky patří:
 - a) Christopher Marlowe
 - b) G. B Shaw
 - c) Richard Steele

- 5) Mezi dramatiky romantismu patří:
 - a) Denis Diderot
 - b) Victor Hugo
 - c) Richard Brinsley Sheridan

SHRnutí KAPITOLY



Výklad studenty seznámil se zásadními etapami dějin světového dramatu od dob jeho zrodu ve starověkém Řecku až do 20. století a poukázal na jeho proměny a také souvislosti se světovou divadelní tvorbou – a to zejména s ohledem na společensko-politickou situaci. Důraz byl kladen i na úlohu dobových poetik a jejich vliv na formování pravidel pro dramatickou tvorbu.

ODPOVĚDI



Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 a, 4 a, 5 b**

DALŠÍ ZDROJE



AUGUSTOVÁ, Zuzana, JIŘÍK, Jan, ed. a JOBERTOVÁ, Daniela (eds.). *Horizonty evropského dramatu*. Praha: NAMU, 2017.

BĚLIČ, Oldřich. *Stručné dějiny španělského dramatu*. Praha, 1980.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Rybka Publishers, 2019.

Proměny dramatu. Vývoj dramatu v kontextu dějin divadla 1.

KRAUS, Karel. *Divadlo ve službách dramatu*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha, 1987.

STEHLÍKOVÁ, Eva: *A co když je to divadlo?* Praha: Divadelní ústav, 1998.

STYAN, J. L. *Prvky dramatu*. Praha: Orbis, 1964.

SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava, 1969.

13 PROMĚNY DRAMATU. VÝVOJ DRAMATU V KONTEXTU DĚJIN DIVADLA 2.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Výklad nabízí přehled vybraných etap dějin českého dramatu od středověku až do počátku 20. století s cílem seznámit studenty s jeho proměnami a poukázat na souvislosti mezi dramatickou a domácí divadelní tvorbou s ohledem na společensko-politickou situaci, případně vývoj diváckého vkusu. Důraz je kladen i na úlohu dobových poetik a jejich vliv na formování pravidel pro dramatickou tvorbu. Kapitola má frekventantům pomoci v základní orientaci v podstatných meznících české dramatiky.

CÍLE KAPITOLY



Student bude po absolvování předmětu schopen:

- orientovat se v jednotlivých etapách vývoje českého dramatu,
- přiřadit jednotlivé dramatiky do příslušných etap,
- orientovat se v žánrech, které se v rámci vývoje českého dramatu zásadně prosazovaly,
- zhodnotit dramatickou tvorbu v kontextu vývoje českého divadla.

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Profánní divadlo a drama, liturgické drama, velikonoční hry, vánoční hry, ludus, Masičkář, humanismus, interludium, obřadní divadlo, sousedské divadlo, rytířské hry, báchorka, romantismus, realistické drama.

13.1 České drama ve středověku (12.–15. století)

Počátky českého dramatu nacházíme ve 12. století. Čeština se prosadila jak v profánním (světském) divadle v improvizovaných projevech jokulátorů (kejklíři), tak také brzy vytlačila latinu z liturgického (církvního) divadla, které dramatizovalo náboženské výjevy za účelem předvádění v kostele. Nejčastěji se vztahovalo k velikonočním obřadům (námětově zpracovávalo události týkající se Kristovy smrti, zmrtvýchvstání a návštěvy tří Marií u jeho hrobu). Tzv. *velikonoční hry* byly od 12. století uváděny ve svatojiřském klášteře v Praze a od 13. století i v chrámu sv. Víta. Hrály se nejprve latinsky, ve Slezsku i v němčině. Méně časté byly *vánoční hry*, jejichž jádrem byly tři scény: pastýřská, příchod tří králů a vraždění nevinňátek, které nařídil král Herodes.

Ve 14. století se liturgické hry rozvinuly do příběhu se soudobou tematikou včetně satiry a parodie – např. *Hra o Kristově zmrtvýchvstání i o jeho oslavení*. Latinsky byly označovány *ludus* (hra). Právě v této době latinu vytlačují národní jazyky. Na sklonku středověku představení výrazně zcivilněla, takže byla nakonec vykázána na veřejná prostranství před kostely a později i zcela mimo ně. Stejnou historii vzniku má i první staročeská světská divadelní hra – fraška *Mastičkář* z poloviny 14. stol., jejímž východiskem je scéna, kdy tři zbožné Marie jdou k hrobu Ježíše Krista a cestou nakupují na tržišti vonné masti. V evropském divadle byly mastičkářské výstupy oblíbené. V českojazyčném prostředí se zachovaly dva jejich cenné záznamy, nazývané podle místa objevu (Zlomek muzejní a Zlomek drkolenský). V obou případech se patrně jedná o neúplné texty. Jsou psány česky, jen zpěvy tří Marií jsou v latině. V nespoutané satire českého Mastičkáře na soudobé nemravnosti se odráží atmosféra předhusitských Čech a věrně je zde zachycen obraz středověkého trhu. Ve 14. století na našem území došlo v následku husitských válek (husité byli ostře zaměřeni proti divadlu) k omezení divadelních aktivit, žakéři a jokulátoři uprchli před pronásledováním. Došlo ke ztrátě spojení s Evropou, čímž tím byla narušena kontinuita vývoje.

13.2 Období humanismu (konec 15. století –1627)

Na přelomu 15. a 16. století začal do českých zemí pronikat humanismus, který přinesl nový zájem o divadlo i drama. Vynález knihtisku kolem roku 1450 umožnil mj. i šíření dramatických textů, jejichž autoři je začali cíleně psát pro divadelní uvádění. Drama se začalo žánrově rozrůžňovat. Postupně pozbývalo i svou funkci liturgickou, i když témata z bible byla i nadále frekventovaná, ale často zpracovávaná jako příběhy ze soudobého života. Tvorbě v českých zemích dominovala nejprve latina, později se prosadila i čeština. Jednotlivá díla byla silně ovlivněna cizími vzory a humanistickými myšlenkami, proto hovoříme o tzv. latinsko-českém humanistickém divadle. V druhé polovině 16. století začala divadlo pěstovat také literátská bratrstva a řemeslnické cechy ve městech, na ochotnickém základě a v národních jazycích.

Mezi první dramatiky patřil Mikuláš Konáč z Hodiškova (1480–1546), který z němčiny přeložil a upravil hru *Judit*. Byl to první pokus o školskou hru vydanou v češtině. Vyšla

tiskem až posmrtně (1547), společně s *Hrou pěkných příprávdek*, kterou Konáč napsal na základě Boccacciovy novely a otevřel tak linii českého světského humanistického dramatu.

Jan Campanus Vodňanský (asi 1572–1622), rektor pražské univerzity, napsal latinsky hru *Nová komedie o Břetislavovi* (1603). Ta je pokládána za první psané historické drama s tématem z českých dějin. O rok později bylo zakázáno její uvádění jako urážející císaře Rudolfa II.

Asi nejznámější tvůrce tohoto období Pavel Kyrmezer (zemř. 1589), původem Slovák a luteránský kněz působící na Moravě, psal česky. Ve své dramatické tvorbě, která se vyznačovala samostatností námětů i osobitou koncepcí, reagoval hlavně na sociální a morální problémy. Z Bible vycházela hra *Komedie nová o bohatci a Lazarovi* (1566), v níž se soustředil na vztahy bohatých a chudých a převedl tak biblický příběh paralelně do současnosti. V roce 1573 uvedl opět hru se sociální tematikou *Komedie nová o vdově, kterouž Pán Bůh přepodivným způsobem skrze Elizea proroka od věřitele jejího vysvobodil* (1573). Vystupují tu chamtivý kupec a chudá vdova a příčinou lidského neštěstí je nespravedlnost a úplatkářství. Při příležitosti sňatku Arkleba z Kunovic napsal nábožensko-didaktické dílo *Tobiáš, hra v 5 aktech s prologem a epilogem veršem osmislabičným* (1581). Jeho hry měly vesměs výchovné poslání a charakterizovalo je vedle aktuálnosti děje i dobré vykreslení postav, dramatická dialogů a živost jazyka, který autor mistrně ovládal.

Dále můžeme zmínit např. Tobiáše Mouřenína z Litomyšle (zemřel po roce 1625) – luterána a emigranta po Bílé hoře, který je autorem tří zachovaných her *Věk člověka*, dále *Historie kratochvilné o jednom selském pacholku* (tematicky předznamenává Tylova Strakonického dudáka) a mravoličného podobenství o marnotratném synovi *Vejsťupný syn* (1604). Básník a dramatik Mikuláš Dačický z Heslova (1555–1626), jenž se nikdy nesmířil s porážkou na Bílé hoře, napsal mj. hru *Tragédie masopusta*. Zachovala se nám i celá řada anonymních her – např. titul *Polapená nevěra*, který je pokládán za první české interludium a v baroku podle něj vznikla masopustní hra *Salička*. *Sedlský masopust* je zase fraška vysmívající se skrze postavu bohatého selského synka Valenty hloupým venkovanům.

13.3 Barokní drama v českých zemích (1627–1781)

V době baroka se dále rozvíjely základní funkce divadla, které se konstituovaly během renesance. Divadlo sloužilo jednak jako prostředek školní výuky, silně se vyvinula linie lidového barokního divadla a dramatu. Stále větší význam mělo divadlo i jako pevná součást života aristokracie včetně panovnického dvora, v tomto případě se ale nejednalo o divadlo české.

K didaktickým účelům využíval své hry především Jan Amos Komenský (1592–1670). Tento evropský myslitel, provokující i obdivovaný solitér, se rozhodl nepřestoupit na katolictví a raději emigroval (1628). Ač biskup jednoty bratrské, byl přesvědčen o užitečnosti divadla ve školní výuce a výchově. V polském Lešně uvedl krátce po sobě dvě latinsky

psané školské hry, *Diogenes cynicus redivivus* (*Diogenes kynik znovu naživu*, 1640) a *Abrahamus Patriarcha* (1641). Později zdramatizoval svoji Bránu jazyků do cyklu osmi latinských her *Schola ludus* (Škola hrou), kterou poprvé uvedl se svými žáky v uherském Sárospataku v letech 1653–1654. Pro své zaujetí divadlem čelil kritice Jednoty bratrské, která divadlo zavrhovala, i některých mecenášů, kteří mu umožňovali pedagogickou činnost.

Podstatnou část literárního díla Václava Františka Kocmánka (1607–1679) tvořila dramatická tvorba. Tento představitel měšťanské inteligence, který po univerzitních studiích a učitelování v Německém Brodě a v Ledči nad Sázavou působil od 40. let jako kantor a regenschori v Praze po sobě zanechal devět her: dvě s vážným obsahem (vycházejí ze středověkých tradic liturgické hry) a také *interludia* (intermedia) – krátké frašky. Interludia se jako dramatický žánr objevila už v době předbělohorské, ale teprve až po ní nastal jejich rozkvět. Představovala nejhojnější skupinu dramatické produkce měšťanstva. Jednalo se o anekdotické příběhy, které bavily městské publikum výsměchem selským hlupákům a ožralcům. Kocmánkova interludia jsou veršovaná a vynikají hromaděním drastických naturalistických detailů, jeho humor je až bezohledný. Interludia se nejčastěji hrávala v době masopustu a posvícení. Tento typ měšťanské pozdně humanistické dramatiky vymizel po roce 1680.

Divadlo hojně využívali i jezuité, divadelní cvičení přikazoval přímo studijní řád. Divadlo a drama sloužilo výuce latiny, náboženství a zčásti i výchově. Texty psali učitelé, jednalo se o deklamace (řečnické, poetické, paralelní, miráky aj.). Dramatické texty jezuitů nebyly mimo jejich okruh hrány, a to ani později, i když se dochovaly v rukopisech a tištěné. Český jezuita Karel Kolčava (1656–1717) vydal v letech 1703–1716 latinská *Dramatická cvičení*, která obsahují 23 her. Školní představení byla zpravidla neveřejná. V rámci osvěcenských reforem byla omezována a nakonec císařským nařízením zakázána (1769).

V českém prostředí se velmi silně vyvinula linie lidového barokního divadla a dramatu. Na venkově se obnovovaly a udržovaly zvyky a obřady – např. masopustní zvyky, karnevalové průvody apod. Z nich se od počátku 18. století rodilo lidové divadlo, v němž se folklorní prvky prolínaly s vlivy barokního divadla. Nejvíce se rozšířilo v severních a východních Čechách. Toto ochotnické divadlo si udržovalo vlastní a anonymní dramatiku. Tematicky se soustředilo na několik okruhů. *Obřadní divadlo* zahrnovalo pohanské masopustní zvyky jako vynášení Smrti, oblíbené byly *vánoční a velikonoční hry*, které navazovaly na středověkou tradici církevních her, ale byly přeneseny do soudobého života. Mezi významné texty patří *Semilská vánoční hra*, *Bozkovská vánoční hra*, *Hra o narození Páně z Vysokého nad Jizerou*, *Rakovnická hra vánoční*, *Železnobrodská hra o umučení Páně*, *Lastibořská hra velikonoční* aj. Prosadily se také *hrdinské hry o křesťanských světcích* (o sv. Jiří, sv. Janu Nepomuckém, sv. Barboře nebo Esther atd.), oblíbené byly *hry se světskou tematikou Komédie o Františce a Honzíčkovi*, *Komédie o dvouch kupcích a Židov Šilokoj*, *Salička* či *hry o soudobých událostech* jako *Komédie o turecký vojně* či *Hra o selské rebelii*. Od přelomu 18. a 19. století barokní lidové divadlo – nazývané také sousedské – pozvolna splývalo s ochotnickým divadlem, jež bylo provozováno i ve městech.

13.4 Nástup osvícenství

Rozvoj českého dramatu spadá až do doby nástupu osvícenství od 30. let 18. století. Tento nový racionální proud ostře vystupoval proti katolické iracionální církvi, vůči které stavěl „náboženství“ rozumu. Výrazně se projevilo i v divadelním životě. Osvícenci požadovali divadlo hrané v národních jazycích s novou funkcí instituce ve službách národa – národní divadlo. S úsilím o vybudování českého divadla je pak spojeno období národního obrození. Divadlo bylo tehdy významnou složkou společenského života, fungovalo jako škola pěkné řeči, zábavy a zušlechtění mravů.

Ve stálém divadle V Kotcích byla roku 1771 uvedena první česká hra – nepříliš zdařilý překlad německé veselohry *Kníže Honzik*. Roku 1783 jí zahájilo činnost Nosticovo (později Stavovské) divadlo, kde se ale pak česky hrálo jen zřídka. Prvním českým divadlem byla Bouda (1786–1789), kolem které se sdružila skupina divadelníků, překladatelů, dramatických autorů a herců v čele s Václavem Thámem (1765–asi 1816). V polovině roku 1786, během stavby Boudy, mělo české divadlo k dispozici pouze sedm českých překladů. O šest let později (1792) činila zásoba původních her i překladů už více než tři stovky titulů. Thám – překladatel autor a také skvělý herec-tragéd – byl nejplodnějším autorem a během své práce pro Vlastenské divadlo (1786–1799) napsal nebo přeložil téměř polovinu titulů tohoto období (např. libreto Mozartovy opery *Kouzelná flétna* – jako *Kouzedlná píšťala*, 1794). Velmi oblíbené byly jeho hry s náměty z národních dějin, z rozsáhlé tvorby se zachovaly ale jen tři tituly. Bratr Václava Tháma Karel Ignác Thám byl filolog a překladatel, přeložil mj. Shakespearova *Macbetha* a Schillerovy *Loupežníky*.

Soudobé tematické s vlasteneckým podtextem se věnoval Matěj Stuna, autor více než dvaceti původních her a překladů. Mj. napsal velmi populární titul o povstání sedláků v roce 1775 *Sedlské buřičství v Čechách*. Zjevně první hru o Janu Žižkovi napsal Josef Jakub Tandler. Historickým tématům z českých dějin se věnoval rovněž Maxmilián Štván – autor her *Drahomíra, ovdovělá kněžna česká* či *Jiří z Poděbrad*. Byl také pravděpodobně prvním českým autorem hry s postavou Kašpárka – *Šťastný Kašpárek*. Významným autorem a překladatelem byl Prokop Šedivý (1764–1810) – autor kašperliád a rytířských her, ale hlavně populárních lokálních frašek podle vídeňského vzoru *Pražští sládci* a *Masné krámy*. Mezi dramatiky a překladatele Vlastenského divadla dále patřili Filip Heimbacher, Antonín Josef Zíma – autor demokratické hry *Oldřich a Božena* – a další necelá dvacítko autorů. Přestože většinu repertoáru tvořily tituly kasovní, sledující zábavné funkce divadla, prosadily se zde i základní tematické a žánrové okruhy. Byla to historická témata z českých dějin (autoři většinou čerpali z Hájkovy kroniky), hry se zpěvy a zpěvohry, hry se soudobou tematikou (lokální frašky) a shakespeareovská linie. Toto období – pokud jde o význam české dramatiky – překonal až romantismus nastupující v českém prostředí ve 30. letech 19. století.

13.5 Do nástupu romantického divadla (1812–1834)

Další rozkvět české dramatiky souvisí se zařazením českých titulů na scénu Stavovského divadla díky zásluze Jana Nepomuka Štěpánka (1783–1844), spolunájemce scény. Hrály

se hry rytířské, historické i žánrové veselohry ze současnosti. Štěpánek za svého života také sám napsal, přeložil a upravil asi 130 her a operních libret. Velkou skupinu jeho vlastní tvorby tvořily historicko-rytířské hry s vlasteneckou linií udržovanou v rámci loajality k Vídní. Jeho prvotinou byla hra *Obležení Prahy od Švejdů aneb Udatnost česká* (1812), po níž brzy následovaly další hry *Břetislav První, český Achilles* (1812), *Korytané v Čechách* (1814) a *Jaroslav a Blažena* (1816). Velmi populární byly jeho veselohry psané česky a německy a tematicky čerpající ze současnosti, zejména *Čech a Němec* (1816), a sociální moralita kritizující lichvářství *Berounské koláče* (1819). Právě tyto dvě hry byly v 19. století velmi oblíbeny i ochotníky. Štěpánkova dramatika nebyla náročná, ale ve svých lidových figurách, které tíhly k hovorové řeči, dokázala vystihnout přesvědčivé typy českého venkova a maloměsta. Když v roce 1834 Štěpánek opouštěl funkci spolureditele Stavovského divadla, dostával se už do rozporu s nastupující mladou generací romantiků vedenou J. K. Tylem.

Skutečně velkým dramatikem této doby se stal až Václav Kliment Klicpera (1792–1859) – mladší souputník Štěpánka. Od roku 1811 hrával a organizoval ochotnické divadlo, v roce 1813 poprvé vystoupil ve Stavovském divadle v Praze. Jeho hlavní tvůrčí éra skončila kolem roku 1830. Je autorem více než padesáti česky a tři německy psaných her, také operního libreta *Žižkův dub*. Psal vážné rytířské hry podle německých vzorů (prvotina *Blaník*, 1813; *Jan za chrta dán*, 1828), historická dramata (*Soběslav, kníže selský*, 1824) a zejména veselohry, jejichž satirický nesentimentální pohled na české šosáctví jim zajistil divadelní životnost i po celé 20. století (*Divotvorný klobouk, Rohovín Čtverrohý a Hadrián z Římsů*, 1817, *Veselohra na mostě*, 1826; *Každý něco pro vlast!*, 1829; *Zlý jelen*, 1835, atd.). Kritizoval v nich lidské slabosti a nedostatky jako lakotu, sobectví, nafoukanost, prázdné vlastenčení. Chtěl jimi vychovávat společnost, proto jsou i optimistické a živé. Klicpera byl intelektuálněji orientovaným dramatikem nežli Štěpánek, příznivě ho hodnotila i náročnější kritika. Je jediným českým dramatikem první poloviny 19. století, jehož hry přežily do 21. století.

13.6 Český divadelní romantismus (1834–1887)

Průkopníkem českého divadla 30. a 40. let 19. století byl Klicperův žák – dramatik, režisér, herec, překladatel, divadelní kritik, spisovatel a novinář Josef Kajetán Tyl (1808–1856). Jeho program divadla ve službách národa jako osvětové i estetické instituce s buditelskou funkcí byl klíčový. Cílem bylo vytvořit i samostatný soubor jako instituci. Nový program se pokusil realizovat v letech 1834–1837 v Kajetánském divadle na Malé Straně. Páteří repertoáru byly hry Václava Klimenta Klicpery a dalších českých dramatiků.

Sám Tyl se pokoušel prosadit jako dramatik. Na konci roku 1834 měla ve Stavovském divadle premiéru jeho a Škroupova *Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka*, opírající se o vídeňskou lokální frašku, s písní *Kde domov můj*. Dramatická báseň *Čestmír* (1835) a hra *Slepý mládenec* (1836) už zřetelně signalizovaly, že se Tyl ve jménu služby národu zřiká romantických ideálů. V letech 1846–1851, když vedl česká představení ve Stavovském divadle, napsal a na jevišti realizoval řadu her, které si zachovaly jevištní životnost

do současnosti. Jako zkušený divadelní praktik nabízel divákům aktualizované historické výjevy (*Kutnohorští havíři*, *Jan Žižka z Trocnova*), obrazy ze současnosti (*Paní Marjánka*, *matka pluku*, *Pražský flamendr*, *Paličova dcera*), báchorky a hry se zpěvy (*Strakonický dudák*, *Jiříkovo vidění*). Za svůj život napsal kolem třiceti původních her a byl autorem asi šedesáti adaptací a překladů. Tyl je největším dramatikem národního obrození, je zakladatelem realistické tradice našeho dramatu.

Proti Tylovým uměleckým cílům se postavila opozice mladých romantiků: Karel Hynek Mácha, Karel Havlíček, ale zejména Josef Jiří Kolár a Ferdinand Břetislav Mikovec. Proti racionálně motivovanému podřízení se službě vlasti stavěli Tylovi odpůrci subjektivismus individuality s intelektuálně náročným programem, bouřili se proti lacinému vlastenčení založenému na pouhé obhajobě českého jazyka. Mikovec – mladý kritik a dramatik – byl autorem hry *Záhuba rodu přemyslovského*, jejíž první uvedení (leden 1848) bylo už ve své době pokládáno za první otevřené umělecké vystoupení proti Tylovi. Herec, dramatik, překladatel, režisér, divadelní ředitel a kritik Josef Jiří Kolár (1812–1896) stál v čele druhé linie českého divadelního romantismu a i on ostře brojil proti Tylově koncepci. Nejprve se jako dramatik uplatnil zejména dvěma díly: prvotinou *Monika* (1846) a hrou *Žižkova smrt*, jejíž premiéra se 17. 11. 1850 stala spontánní politickou demonstrací. Kromě četných překladů (např. Shakespeare) následovala řada her, z nichž největší úspěch měl *Pražský žid* (1871), jímž se postavil proti dobovým protižidovským štvanicím. Jako jeden z mála jeho titulů hra přežila 19. století a vrátila se k ní dokonce česká divadelní avantgarda.

V 60. letech vstoupilo české romantické divadlo do závěrečné etapy. Hlavním dramatikem tohoto období byl Jaroslav Vrchlický, stylově sem patřil také Julius Zeyer. Na jevišti převážoval verbalismus, zvuková nosnost věty a hudebnost slova, úloha citu, lásky. Snahám postupně překonat základní principy tohoto slohu se v této linii nejvíce přibližoval se svými historickými veselohrami dramaturg Emanuel Bozděch (1841–1889). Hrdinou *Zkoušky státníkovy* je rakouský vyslanec hrabě Kounic v Paříži, ze života Napoleonova čerpají *Světa pán v županu* a *Generál bez vojska*. Ze švédských dějin vychází historická tragédie *Baron Goetz*. Zaujal i František Věnceslav Jeřábek s velmi populární hrou *Cesty veřejného mínění*, Karel Sabina s *Inzerátem* a také František Ferdinand Šamberk s prvními fraškami, majícími ovšem spíše inspirační zdroje vídeňské – např. *Jedenácté přikázání*. Pozdně romantické drama zastupovali Vítězslav Hálek s *Králem Vukašínem* (zahajovací představení při otevření Prozatímního divadla) a Emanuel Bozděch s *Baronem Goertzem*.

13.7 Národní divadlo a realismus

Celá 80. léta trvaly v české kultuře boje o naturalismus a realismus. Rozvoj realistického dramatu je pak spojen hlavně s Národním divadlem. Významný podíl na uvedení nových proudů na jeho jeviště měl dramaturg Ladislav Stroupežnický a ředitel Národního divadla F. A. Šubert. Konzervativní publikum nicméně zpočátku velmi vlažně přijalo Stroupežnického *Naše furianty*. Vše se zlomilo až na začátku sezony 1887/1888 a do repertoáru nejen Národního divadla stále častěji dostávala další díla cizích, ale zejména českých realistů. František Adolf Šubert (1849–1915) přispěl dramatem selského odboje *Jan Výrava* a hrou

Drama čtyř chudých stěn o potlačení stávky západočeských havířů. Ladislav Stroupežnický (1850–1892) zaujal veselohrami s historickými náměty *Zvíkovský rarášek* a *Paní mincmistrová*, ve které učinil hrdinou Mikuláše Dačického z Heslova. Trvalý úspěch mu zajistila právě komedie *Naši furianti* o sporu dvou radních při rozhodování o vhodném kandidátovi na místo ponocného. Hra zaujala výraznými typy sedláků s jejich malichernou tvrdohlavostí, pýchou, ale i vtípem a zahájila vlnu „selských“ her na Národním divadle, jako *Vojnarka* a *Otec Aloise Jiráka* (1851–1930), *Gazdina roba* a *Její pastorkyňa* Gabriely Preissové (1862–1946) a nejvýznamnější hry českého realismu *Maryša* bratří Mrštíků (Alois a Vilém). Vesnická tragédie dívky, která se podrobí vůli otce, vzdá se své lásky Francka a provdá se za otcova favorita, ovdovělého mlynáře Vávru. Zoufalá Maryša po čase plném trápení svého muže nakonec otráví. Ústřední konflikt je dán majetkovými poměry na vesnici, ale i vesnickými mravními zákony, které nedovolují vzepřít se vůli rodičů, ani opustit muže. Drama vyniká prudkým dějovým spádem, logickou stavbou a charakterem postav. Národní divadlo mělo problém s jeho prvním uvedením. Premiéra, nakonec velmi úspěšná, se konala odpoledne, aby se případně předešlo protestům večerního publika (1894).

České realistické drama je založeno na studiu života a na jeho typickém zobrazení, kriticky se zaměřuje proti soudobé společnosti, snaží se o její reálné vykreslení. Směřuje k objektivizaci děje, verš je nahrazen prózou, do řeči proniká hovorový jazyk i dialekt. Zahradnovalo žánry od veseloher ze soudobého života přes vesnický realismus a sociální problematiku až po psychologické drama. Řada her českého realismu byla inscenována i v zahraničí, jiné byly doma zakázány cenzurou. Některé se staly trvalou součástí tzv. české klasiky a jsou dodnes inscenovány, mnohé se dočkaly operních zpracování či filmových podob.

13.8 Drama přelomu 19. a 20. století

Rozvoj české dramatické tvorby na přelomu 19. a 20. století je ovlivněn zřetelnou snahou vedení Národního divadla preferovat současnou domácí produkci. České realistické, naturalistické a později i symbolické drama vyhovovalo nastupujícímu inscenačnímu úsilí. O prosazení moderní dramaturgie se výrazně zasloužil Jaroslav Kvapil, z jehož vlastní dramatické tvorby vynikla pouze symbolistní veršovaná pohádka *Princezna Pampeliška* (1897). Napsal také libreto k Dvořákově opěře *Rusalka* (1899).

Hlavním představitelem úsilí o moderní dramatický výraz byl na přelomu století *Jaroslav Hilbert*, inspirovaný severským dramatem Ibsenovým a využívající výrazných symbolistických postupů. Napsal přes dvacet her. Jeho prvotina *Vina* (1896) byla slibným pokusem o moderní dramatický tvar. Příběh svedené dívky z měšťanské rodiny je napsán formou klasické tragédie, soustředí se na psychologické pojetí konfliktu a z něho plynoucí dobrovolné smrti. Dobovému prototypu symbolistického dramatu odpovídají *Psanci* (1900). V historické tragédii *Falkenštejn* (1903) se zase silný jedinec střetává s nechápavým okolím. Po 1. světové válce Hilbert polemizoval se socialistickou orientací ve hrách *Druhý břeh* (1924), *Prapor lidstva* (1926) a *Job* (1928) a zdůrazňoval náboženské a mravní ideály.

Vývoj českého impresionistického divadla silně ovlivnil Fráňa Šrámek, a to především lyrickou oslavou mladé lásky jako protipólu koketního měšťáckého flirtu v *Létu* (1915). Ke střetu mládí a stáří se později vrátil i v dalších hrách, především v *Měsíci nad řekou* (1921).

Dramata Viktora Dyka nesou rysy v romantismu, jejich základ tvoří konflikt snu a skutečnosti. Historické drama *Posel* (1907) z pobělohorské doby je postaveno na konfliktu protikladných mravních koncepcí, *Revoluční trilogie* (1921) zase sarkasticky zobrazuje vývoj událostí Velké francouzské revoluce. K nejvýznamnějším dílům patří hra *Zmoudření dona Quijota* (1913), v níž je Cervantesův tragikomický rytíř povýšen na bytost osudově tragickou a procitnutí z romantického snu znamená pak u něho ztrátu základního smyslu života. Jemné satirické vyznění má pohádková hra *Ondřej a drak* (1919).

V ovzduší anarchistické společnosti vznikají i první dramatické texty Jiřího Mahena, který divadelně uspěl až hrou *Jánošík* (1910). Slovenská lidová tradice se zde promítá do symbolické postavy bojovníka proti panskému útlaku, jednoznačný lidový hrdina je však Mahenem zproblematizován v duchu generačních rozporů na přelomu století. Téma sociálního odboje tvoří základ další hry, tentokrát ze života českých bratří, *Mrtvé moře* (1918).

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Problematiku českého dramatu 20. století si nastudujte v rámci jednotlivých tematicky zaměřených kapitol ve studijní opoře předmětu Současné divadlo.

OTÁZKY



Následující otázky prověří vaše znalosti nabyté studiem této kapitoly. Ke každé otázce přiřaďte správnou odpověď. Správnou odpovědí je vždy jen jedna z nabízených variant. V závěru kapitoly – za jejím shrnutím – najdete správné odpovědi.

- 1) Tvrzení, že „ludus je liturgická hra rozvinutá do příběhu se soudobou tematikou včetně satiry a parodie“ je:
 - a) pravda
 - b) nepravda
- 2) Pavel Kyrmezer je autorem hry:
 - a) Mastičkář
 - b) Komédie nová o bohatci a Lazarovi
 - c) Salička
- 3) Mezi dramatiky českého baroka nepatřil:
 - a) Jan Amos Komenský
 - b) Václav František Kocmánek
 - c) Jan Nepomuk Štěpánek

- 4) Zásadní podíl na prosazení realistického dramatu na českých scénách měl:
- Josef Kajetán Tyl
 - Ladislav Stroupežnický
 - Alois Jirásek
- 5) K impresionistickému dramatu silně inklinoval:
- Fráňa Šrámek
 - Jaroslav Hilber
 - Karel Čapek



SHRNUTÍ KAPITOLY

Výklad studenty seznámil se zásadními etapami dějin českého dramatu od středověku až do 20. století a poukázal na jeho proměny a také souvislosti s českou divadelní tvorbou – a to zejména s ohledem na společensko-politickou situaci. Důraz byl kladen i na úlohu dobových poetik a jejich vliv na formování pravidel pro dramatickou tvorbu.



ODPOVĚDI

Správné odpovědi na otázky jsou: **1 a, 2 b, 3 c, 4 b, 5 a**



DALŠÍ ZDROJE

- JANOUŠEK, Pavel, ed. *Přehledné dějiny české literatury 1945-1989*. Praha: Academia, 2012.
- JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama, 1989.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka, ed. *Neoficiální drama z komunistické totality*. Praha: Academia, 2021.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství*. Praha: Akropolis, 2014.
- KERBR, Jan. *Krajina s kvabelami a černým domem*. Praha: Pulchra, 2013.
- MACHALA, Lubomír et al. *Panorama české literatury*. Praha: Knižní klub, 2015.
- ŠIDÁKOVÁ FIALOVÁ, Alena, ed. *V souřadnicích mnohosti*. Praha: Academia, 2014.
- HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti*. Praha: Academia, 2008.

LITERATURA

Povinná literatura:

ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Rezek, 1999.

DELEUZE, G.: *Podľa čoho poznáme štrukturalizmus?*. Bratislava: Archa, 1993.

FREYTAG, G.: *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.

GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*. Brno: Větrné mlýny, 2001.

OSOLSOBĚ, I. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno, 1992.

PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.

VELTRUSKÝ, J. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994.

VOSTRÝ, J. *Drama a dnešek*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

ZICH, O. *Estetika dramatických umění*. Praha: Panorama, 1986.

SRBA, B. E. F. *Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1981.

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Milí studenti,

učební text věnovaný teorii divadla a divadelních složek tímto uzavíráme. Věříme, že jsme dosáhly obou svých cílů:

- seznámit vás se základy teorie divadla,
- prohloubit vaše divadelní vnímání.

S oběma cíli přitom souvisí elementární pochopení divadelně-vědné terminologie, resp. je pro dosažení obou cílů na základní úrovni nezbytné: přesně definované pojmy zaujímají roli nutného prostředníka porozumění probíraným jevům.























Náplní našeho studijního textu byla systematická charakteristika divadla, jeho fungování a působení. Už to samo o sobě umožňuje pochopit uměleckou specifickou divadelního umění, a to ze všech potřebných hledisek: z hlediska jeho složek a jejich měnícího se vzájemného vztahu během historie, z hlediska samotných činoherních žánrů, tematické a dějové výstavby divadelního textu i jeho samotné ryze formální stránky stejně jako jeho postavení mezi ostatními složkami v rámci divadelní inscenace. Zvláštní fungování časových a prostorových kategorií, které při realizaci divadelního umění nastává, vzniká pak jako přirozený důsledek či spíše neoddělitelná součást fenoménu divadla, který se ve své ryzí podobě realizuje prostřednictvím divadelního představení – ‘tady a teď’.

Nejdůležitější literatura k probíraným tématům je uvedena v informačním systému IS a také v MOODLE daného kurzu, zde je u každého ze třinácti témat rozvinuta podrobněji. Právě tak důležitá – a v určitém smyslu ještě mnohem důležitější – je pak četba samotných dramatických děl (především těch ‘kanonizovaných’, shrnujících hlavní dramatické konvence jednotlivých epoch, ale současně je překračujících směrem k nadčasovosti) stejně jako děl teoretických, z nichž mnohá byla v textu zmiňována a některá i přítomna formou příkladů či ukázek.

Autorky věří, že právě pro vás – studenty kulturní dramaturgie – je takto koncipovaný vhled do divadelního umění a jeho specifík nejen nanejvýš prospěšný, ale také podnětný.

Mgr. Jana Cindlerová, Ph.D. a Mgr. Pavla Bergmannová

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Název: **Teorie divadla a jeho složek**

Autor: **Mgr. Jana Cindlerová, Ph.D., Mgr. Pavla Bergmannová**

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Určeno: studentům SU FPF Opava

Počet stran: 13432

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.