

Klikněte sem a zadejte text.

Divadlo v kontextu západní kultury

Distanční studijní text

Jana Cindlerová

Opava 2021



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

Obor: Umění

Klíčová slova: divadlo, drama, dramatik, inscenace, režie, dramaturgie, herectví, scénografie

Anotace: Opora seznamuje s hlavními etapami vývoje světového divadla, resp. divadelního umění, od jeho známých počátků do konce 19. století: tj. s proměnami divadelního jazyka od prvotního utváření divadelnosti po vznik moderního divadla v období realismu a jeho překlenutí do období modernismu, a to ruku v ruce s proměnami funkcí divadla v jednotlivých historických epochách. Nezbytnou součástí pochopení vývojového procesu a jeho široké problematiky představuje prohlubování vnímavosti k dramatickým textům jednotlivých epoch, k jejich motivické stavbě, tématům, kompozici, jazyku – stejně jako jejich vnímání ve vztahu k podobám divadla (tj. divadelních realizací) v průběhu historie a jeho vlastních vývojových etap.

Autor: **Jana Cindlerová**

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY	6
1 PŮVOD A PODSTATA DIVADLA. ZDROJE DIVADLA (HRA, RITUÁL, MÝTUS, TANEC, MASKY, VYPRÁVĚNÍ, SVÁTEK, OBYČEJE); DIVADELNOST A DIVADLO, DIVADLO A KULTURA; DIVADLO KAŽDODENNOSTI.	7
2 DRAMATIČNOST, KLASICKÉ DRAMA, STAROVĚKÉ ŘECKO; TRAGICKÉ A KOMICKÉ, DIONÝSKÉ A APOLLINSKÉ. ZPĚV A VYPRÁVĚNÍ, ORÁLNÍ TRADICE - MÝTUS A EPOS, HOMÉR, NEJSTARŠÍ DIVADELNÍ (??) TEXTY, MYSTÉRIA, DRAMA.....	14
3 ANTICKÉ DIVADLO – STAROVĚKÝ ŘÍM; PROMĚNY DIVADLA, JEHO TYPY A FUNKCE, ZDROJ POZDĚJŠÍ INSPIRACE. DIVADELNÍ SLAVNOSTI: ORGANIZACE, DIVÁCI, PROSTOR, HERCI, HUDBA A TANEC, KOSTÝMY, MASKY; HELÉNISTICKÉ A ŘÍMSKÉ DIVADLO; DNEŠNÍ INSCENACE ANTIKY.	26
4 STŘEDOVĚKÉ DIVADLO A DRAMA; KARNEVAL, LIDOVÁ KULTURA A DIVADLO.....	34
5 TYPY ITALSKÉHO DIVADLA A DRAMATU OD RENESANCE; DIVADELNÍ PROSTOR, SCÉNOGRAFIE. INTERMEZZA, DIVADLO DVORSKÉ, UČENÉ, LIDOVÉ, TANEČNÍ, ZPÍVANÉ, VÝTVARNÉ, KOMEDIE DELL'ARTE.	44
6 ANGLICKÉ DIVADLO A DRAMA; DIVADELNÍ PROFESIONÁLOVÉ; SHAKESPEARE. TYPY SOUBORŮ, FINANCOVÁNÍ A VLÁDNÍ REGULACE DIVADLA.....	61
7 ŠPANĚLSKÉ DIVADLO A DRAMA; NÁBOŽENSKÉ A VÝCHOVNÉ DIVADLO; BAROKO. AUTOS SACRAMENTALE, JEZUITSKÉ DIVADLO, KOMENSKÝ, EVROPANÉ: DON QUIJOTE, DON JUAN, FAUST.	72
8 FRANCOUZSKÉ DIVADLO A DRAMA 1500-1800; VZNIK, TRVÁNÍ A PROMĚNY STYLU. CO PŮSOBÍ NA FORMOVÁNÍ DIVADLA? NORMATIVNÍ ESTETIKA, POLITIKA, FILOZOFIE, KONKURENCE (OFICIÁLNÍ VS. NEOFICIÁLNÍ DIVADLA), MONOPOLY, ORGANIZACE HERECKÝCH SPOLEČNOSTÍ, REFORMY HERECTVÍ, SPISY O DIVADLE.....	78
9 NĚMECKÉ DIVADLO A DRAMA A JEHO REFORMY; FENOMÉN NÁRODNÍCH DIVADEL (FUNKCE DRAMATURGA).....	88
10 EVROPSKÉ DIVADLO A DRAMA OD R. 1800 K POČÁTKŮM MODERNÍHO DIVADLA; DIVADLO UMĚLECKÉ X POPULÁRNÍ (OD ROMANTISMU K REALISMU). TYPY, ŽÁNRY: DRAMA, MELODRAMA, VAUDEVILLE, BURLESKA, FRAŠKA. DIVADELNÍ PROVOZ: HVĚZDNÝ SYSTÉM, TECHNICKÉ NOVINKY A DIVADLO.	99

11	PODOBY REALISTICKÉHO DRAMATU; ILUZIVNÍ DIVADLO.....	118
12	VELKÁ DIVADELNÍ REFORMA (OD WAGNERA K MODERNISMU); NOVÉ DRAMA A INSCENAČNÍ DIVADLO. NOVÉ VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY, DIVADELNÍ UMĚLEC - REŽISÉR; ILUZIVNÍ A ANTIILUZIVNÍ DIVADLO.	136
13	AKCENTACE VÝVOJOVÝCH LINIÍ V PRŮBĚHU EPOCH (PROMĚNY PODOB TEXTU, REŽIE, SCÉNOGRAFIE, DIVADELNÍ ARCHITEKTURY, HERECTVÍ).....	143
	LITERATURA.....	145
	SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY.....	146
	PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	148

ÚVODEM

Vážení a milí studenti,

tento studijní materiál vás v rámci vašeho studia kulturní dramaturgie provede vzděláním v široké oblasti elementárně pokrývané předmětem Divadlo v kontextu západní kultury. Jde tedy o předmět, který představuje divadlo – jeho proměny a rozvoj – jako specifické umění v průběhu dějin, a to až do počátku dvacátého století (kde navazuje předmětem Současné divadlo). Možná se v tomto studijním textu setkáte s některými termíny z oblasti teorie divadla a dramatu, které dosud neznáte; dbáme na to, aby použitá terminologie byla vždy obsahově jednoznačná buď hned ze samotného kontextu, nebo díky doplněnému vysvětlení.

Věříme, že vás tyto stručné dějiny světového divadla nejen zaujmou, ale že také prohloubí váš zájem o divadelní umění ve všech jeho rozmanitých podobách. A především – že vám pomohou ve vaší budoucí profesi v oblasti kulturní dramaturgie. Té totiž žádné jiné umění než právě divadlo – se všemi jeho divadelními složkami (vycházejícími z jiných umění – hudby, literatury, výtvarného umění) a s bezpodmínečnou nutností spolupráce – věru vhodnější základ i příklad poskytnout nemůže.

Ke studiu není třeba žádných zvláštních znalostí – kromě těch, které by měl mít každý, kdo maturoval z českého jazyka a setkal se s dějepisem. Zažil-li navíc dramatickou výchovu, divadelní vzdělávání či je-li aktivním divadelním divákem, tím lépe. Rámcově stačí mít základní ponětí o tom, co je to divadlo a jak působí na diváka. Potřebná je též základní divácká zkušenost – taková, kterou má jistě každý maturant.

V tomto učebním textu naleznete kromě samotného výkladu (jehož délka odpovídá nutnosti podat informace v jakémsi kontextu) také příklady a úkoly (spolu se správnými odpověďmi umožňujícími kvalitní sebeevaluaci). Součástí jsou i pokyny pro další studium sekundární literatury.

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

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Tato studijní opora seznamuje s hlavními etapami vývoje světového divadla, resp. divadelního umění, od jeho známých počátků po počátek 20. století: tj. s proměnami divadelního jazyka od prvotního utváření divadelnosti po vznik moderního divadla v období realismu a jeho překlenutí do období modernismu, a to ruku v ruce s proměnami funkcí divadla v jednotlivých historických epochách. Řazení látky odpovídá tedy běžnému historickému členění, v některých případech sdruženého pro účel podání přehledu o vývoji v jedné geografické oblasti.

Nezbytnou součástí pochopení vývojového procesu a jeho široké problematiky představuje prohlubování vnímavosti k dramatickým textům jednotlivých epoch, k jejich motivické stavbě, tématům, kompozici, jazyku. Proto text zahrnuje detailnější informace o některých významných dramatických textech, které představují shrnutí či vyvrcholení podoby či rysů typických pro danou vývojovou etapu.

Vedle literární linie je stejný důraz položen na problematiku a příklady samotného scénování – obojí přirozeně koresponduje se společenským postavením divadla, to vše pak s tzv. 'divadelními konvencemi' proměňujícími se v každé epoše i v jejím rámci na ploše jednotlivých druhů i žánrů.

Tento studijní text obsahuje 13 kapitol, které odpovídají třinácti týdnům výuky. Poslední kapitola je určena k opakování, utřebení a zvýraznění toho klíčového jednak v průběhu divadelní historie, jednak v rámci jejích jednotlivých vývojových etap.

1 PŮVOD A PODSTATA DIVADLA. ZDROJE DIVADLA (HRA, RITUÁL, MÝTUS, TANEC, MASKY, VYPRÁVĚNÍ, SVÁTEK, OBYČEJE); DIVADELNOST A DIVADLO, DIVADLO A KULTURA; DIVADLO KAŽDODENNOSTI.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola představuje vznik divadla z rituálních počátků (resp. teorii o jeho prehistorickém původu) a objasňuje některé důležité pojmy, které s nimi neoddělitelně souvisejí – a současně přetrvávají v divadelní terminologii dodnes. Těmi klíčovými jsou mimeze, rituál, mýtus a archetyp.

CÍLE KAPITOLY



- popsat antropologické předpoklady vzniku divadla
 - vysvětlit pojem mimeze a mimetické jednání
 - vystihnout vztah mezi rituálem a mýtem
 - přiblížit divadelní prvky v náboženských obřadech archaických civilizací
-

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1 hodina

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



mimeze, rituál, mýtus a archetyp

Prehistorické období

Existuje jen málo konkrétních důkazů, z kterých je možno vycházet. Pohybujeme se tedy v oblasti úvah a hypotéz.

Původ a podstata divadla. Zdroje divadla (hra, rituál, mýtus, tanec, masky, vyprávění, svátek, obyčej); divadelnost a divadlo, divadlo a kultura; divadlo každodennosti.

Základ divadla musíme hledat v antropologických předpokladech – ve vrozené schopnosti mimetického projevu člověka. Nejrozšířenější teorií o původu divadla, zastávanou antropology z konce 19. a počátku 20. století, je teorie o zrodu divadla v mýtu či v rituálu – *teorie rituálního původu*.

V raném období si lidé nedokázali vysvětlit přírodní jevy a považovali je za důsledek nadpřirozených či magických sil. Souvislost hledali v určitém jednání skupiny lidí či zástupců = šamanů, kteří měli tyto síly oslovit a zajistit tak jejich přízeň. Toto jednání vyústilo do fixovaných obřadů = *rituálů*. Kolem rituálů postupně vyrůstaly *mýty* = děj zaplněný reprezentanty nadpřirozených sil.

K vysvětlení tohoto procesu musíme nejprve objasnit podstatu mimetického projevu člověka. Termínem *mimeze* označujeme lidskou schopnost *zobrazení* či *zpodobení*, *nápodobu*. V obecném chápání je nápodoba vrozenou lidskou schopností, její počátky jsou v pravěku a máme o nich doklady archeologické povahy.

Za nejstarší památky jsou považovány malby v jeskyni Trois Frères ve francouzských Pyrenejích, které pocházejí z období před cca 30–10 tisíci lety. Vyobrazují člověka se zvířecími atributy (bizoní hlava, ruce zakončené kopyty, jiného s lidskýma nohama, koňským tělem a parožím – kouzelníka či šamana).

Jde o doklad výtvarné aktivity a prazákladu magických rituálů = *loveckých tanců*, které měly zajistit úspěch v lovu, ale také doklad funkce masky a mimeze = ztotožnění se znázorňovaným objektem a předvádění chystané akce.

Jinými slovy – jednalo se o akt *magie*, v níž pravěký člověk věřil, o emocionální projev s charakterem rituálu, který současně otevíral i cestu k divadlu – v nápodobě a ve využití masky.

Domníváme se, že zpočátku se loveckým tancům věnovali všichni, později došlo k vyloučení zástupců (tanečníků) a skupiny přihlížejících, kterým byl zážitek zprostředkován. Postupně dodaný děj přinesl vedle magické funkce také funkci zobrazovací a lovecké tance se změnily na *magickou pantomimu* se záměrem zobrazit děj pro přihlížející. Toto obrazné jednání nazýváme *mimezí* ve smyslu *mimetického jednání*, které je zárodkem divadla v jeho prehistorické podobě a současně i prvkem obsaženým v divadle dodnes.

Proměny mimeze

Doklady o proměnách mimeze a její funkce nám dovolují oddělit podle využívaných prostředků a forem i jednotlivé vývojové fáze, které představují i dvě nejstarší formy náboženství:

1) *totemismus* – uctívání zvířecích či rostlinných předků v symbolu totemu. V této fázi bylo pro člověka hlavní přežití, využívá zvířecí masky, potom kombinace lidských a zvířecích prvků,

2) *animismus* – víra v duchy a možnost komunikovat s nimi skrze vyvolené zástupce živých. V této fázi se stává rozhodující pro přežití zkušenost, informace, paměť rodu. Docházelo k uctívání stařešinů, rozšířil se kult mrtvých – využívají se masky, které se stávají znakem.

Magická pantomima přecházela v druhé fázi do pravidelných obřadů – *rituálů*, což byly slavnosti spojené s místem, časem, rytmem přírody, života, duchy a demony. Rozlišení na dobré a zlé síly se stalo zárodkem dramatické situace.

Proměna teoretického východiska

V druhé polovině 20. století se v rámci antropologického výzkumu rodí nové teorie – na rituály a mýty začalo být nahlíženo ve smyslu primární komunikace ve společnosti, zajišťující určitá pravidla, model jednání a vztahů – konvence.

Prohloubení antropologického studia se odrazilo v divadelní historiografii zájmem o *divadelní antropologii*, která v prehistorické etapě rozlišuje *lovecké kultury* a *mýtické kultury*, v nichž shledává první zárodky divadla.

Divadelní antropologie považuje za nejdůležitější prvky postupy vycházející z lidských schopností = rytmus, tanec, zpěv. To jsou kořeny, které jsou stálou součástí lidského bytí na světě. Proto i v divadle, které se v rámci kultury jednotlivých společností vyvíjelo odlišně, objevíme společné kořeny. Současný multikulturní trend (prolínání odlišných kultur, kulturní synkretismus) vede k potřebě znalosti těchto kořenů a k jejich porozumění.

Jiná teorie nahlíží na veškeré lidské chování jako na performanční. Autor světových dějin divadla Oscar G. Brockett mluví o divadelních/performančních prvcích vyskytujících se v každé společnosti (oblast dětských her, svátků, společenských obřadů, tance, sportu, politiky).

Už několikrát jsem zmínila klíčové pojmy, s nimiž se budeme setkávat jak v dalším historickém výkladu o vývoji divadla, tak v souvislosti s východisky současné divadelní tvorby, která čerpá z minulých divadelních forem a vrací se ke kořenům divadelní kultury – mám na mysli *mýtus* a *rituál*. Pokusme se o jejich vymezení.

Mýtus je obecně definován jako vyprávění sdílené členy určité komunity či kultury = jeho základní funkce je narativní, cílem je zprostředkovat závazný výklad světa uvnitř dané kultury, vytvořit tak model chování pro různé oblasti lidské aktivity a zajistit stabilitu kultury, která mýtus produkuje. Mýtus vysvětluje nevysvětlitelné, nadpřirozené a nepochopitelné jevy, rozlišuje polaritu světa, jeho podstatou je prazákladní situace bytí. Vyprávění základních mýtů se původně odehrávalo formou předvádění = *rituálu*, přidáním slova se však rozvinula *narace*/vyprávění a později slovo převzalo dominantní postavení. *Rituál* chápeme jako zpřítomnění mýtu s využitím neverbálních prostředků.

Prastaré rituály a mýty zobrazovaly *modelové situace a postavy* = *archetypy*. Šlo o způsob vyrovnání se s reálným/konečným světem prostřednictvím modelu, v němž si člověk

Původ a podstata divadla. Zdroje divadla (hra, rituál, mýtus, tanec, masky, vyprávění, svátek, obyčej); divadelnost a divadlo, divadlo a kultura; divadlo každodennosti.

utvářel systém hodnot a zároveň překračoval hranice každodennosti propojením s nadpřirozeným světem. Mluvíme o *principu transcendentálnosti* (propojení reality s nereálným), který je zakotven v magii, v náboženském rituálu a zůstává zachován i v divadle.

K základním archetypálními tématům v rituálech a mýtech patřilo *téma zrození a smrti*. Jeho prožívání vytrhovalo člověka z konkrétního času a prostoru, cyklické opakování mu umožňovalo propojení s přírodním cyklem a smíření s vlastní konečností.

– Východiskem pro vznik divadelních prvků jsou antropologické předpoklady člověka – schopnost nápodoby/mimeze a mimetického zobrazení světa.

– Vývoj divadelních prvků v prehistorické etapě směřuje od loveckých tanců přes magickou pantomimu k rituálu a mýtu.

– V rituálu a předvádění mýtu si člověk modeloval systém hodnot, vzorce chování a vztahů, objevil možnost překročení hranic reálného světa – princip transcendentálnosti.

– Rituál jako autonomní aktivita divadlu předcházela.

Divadelní prvky a vznik divadla v archaických kulturách

Jestliže v počátcích prehistorického období se mimetické jednání podílelo na magických rituálech, v závěru této etapy se mimeze (zobrazení), už jako samostatně rozvíjená, uplatnila především jako součást náboženských obřadů. V tomto smyslu se s ní můžeme setkat u nejstarších civilizací, jejichž kultura se vyvíjela na základě náboženství. K vzestupu těchto kultur došlo díky diferenciaci společnosti a stanovení pevného mocenského řádu, na jehož vrcholu stál panovník a kněží.

Projevem těchto civilizací byl většinou okázalý *kult* = uctívání bohů formou obřadů a slavností, jejichž účelem bylo stmelení společnosti a udržení konkrétního sociálního řádu.

Jednotlivé slavnosti a obřady měly podobu předvádění příběhů ze života bohů (mýtů) – měly, jak už víme, mimetický charakter.

Nejstarší důkazy o náboženských obřadech, čerpajících z mytologie a obsahujících performanční prvky, jsou spojeny s archaickými civilizacemi v oblasti Blízkého východu, nazývané Mezopotámie (3000 př. n. l., mezi řekami Eufrat a Tigris), a Egypta (3000 let př. n. l., spojením Horního a Dolního Egypta). Máme doklady o rituálech, které byly každoročně opakovány a prostřednictvím předvádění mýtu byl připomínán panovníkův božský původ. Některé tyto slavnosti sloužily jako obřady spojené s počátkem nového vegetačního období, tedy symbolicky s novým obdobím hojnosti, plodnosti a úrodnosti, jiné byly spojeny s nástupem nového panovníka či s pohřebním rituálem.

Historikové vycházejí z pramenů archeologické povahy – z nápisů v egyptských pyramidách, z dochovaných artefaktů z chrámů, z dochovaných textů. Většinou se však pohybujeme stále v rovině hypotetických interpretací.

Mezopotámie

Máme doloženo, že Sumerové, s nimiž je spojena oblast Mezopotámie, zobrazovali kultovní scény při obřadech a procesích.

Díky vynálezu písma se dochovaly jedny z nejstarších kultovních textů, předávané dříve ústní tradicí: *Hymny k poctě bohyně Ištar*, obsahující dialogické pasáže, a sumerský epos *Báseň o stvoření*. Oba texty byly součástí babylonských slavností Nového roku, v nichž objevíme řadu prvků a dějových momentů, jejichž tematickou linii můžeme sledovat až do současnosti.

Slavnost trvala 12 dní a konala se koncem března v Babylonu. Historikům se nepodařilo zrekonstruovat průběh celých slavností – víme, že čtvrtý den byla přednášena Báseň o stvoření, pátý den byl zasvěcen obětním obřadům (byl obětován kozel, symbol sexuální aktivity, ale i očisty, protože jeho obětováním byly vykoupeny lidské viny), další dny byl předváděn příběh o smrti a znovuzrození boha Thamúze (později přejmenován na Marduka). Bůh Thamúz byl bičován a usmrcen. Jeho smrt zrušila řád, přestaly platit zákony, král byl nahrazen mužem z lidu → předobraz řeckých dionýsií, římských saturnálií, středověkých svátků bláznů. Tato fáze symbolicky zobrazovala také odchod zimy (smrt starého boha). Bohyně Ištar nakonec vysvobodila boha Thamúze z podsvětí, došlo k jeho znovuzrození a symbolickému obnovení (novému začátku) života a návratu řádu.

Předvádění se neobešlo bez masek, bez speciálně vytvořených staveb (Ištarina brána), bez doprovodu hudbou, zpěvem, tancem. Slavnosti jsou příkladem proměny, kdy se mimeze stala součástí obřadu a náboženského rituálu.

Egypt

Existuje několik záznamů o egyptských mýtech a o performančních prvcích rituálů, s nimiž byly spojeny. Interpretace historiků jsou však rozdílné, takže se opět pohybujeme v rovině hypotéz.

Malby a hieroglyfy v pyramidách (datují se 2800–2400 př. n. l.) zobrazují zkoušky, které musí podstoupit duch zemřelého před vstupem do posmrtného života. Existuje hypotéza, že jsou návodem k dramatickému předvádění kněžími při pohřebních obřadech – z divadelního hlediska měly už rozpracovanou formu, protože obsahovaly dialog a náznak jednání.

Staroegyptské papyry (z 2500 př. n. l.) obsahují podrobný zápis o průběhu mystéria, které lze považovat za jakousi režijní knihu – tzv. *memfiské drama*. Díky nim máme představu o uspořádání prostoru, o rekvizitách, o aranžmá.

Slavnosti se konaly každoročně, začínaly první jarní den, odehrávaly se na Nilu v okolí chrámu boha Usira a trvaly 5 dní. Byly koncipovány jako ucelené dramatické výjevy ze života bohů – bůh Usir (v mýtu král) byl zavražděn svým bratrem Sethem (Seteh). Jeho

Původ a podstata divadla. Zdroje divadla (hra, rituál, mýtus, tanec, masky, vyprávění, svátek, obyčej); divadelnost a divadlo, divadlo a kultura; divadlo každodennosti.

rozčtvrcené tělo se vydá hledat manželka Eset a sestra Nebtheta, aby jej oživily. Vrah je posléze potrestán Usirovým synem Horem.

Egyptské posvátné místo Abydos v době Střední říše (2000–1500 př. n. l.) bylo každoročně dějištěm mystérií o utrpení, smrti a zmrtvýchvstání boha Usira. Zápis o procesích a jejich performančních prvcích se zachoval na kamenné stéle – tzv. *pašijová hra z Abydu*.

Jednalo se o stejný mýtus, ale zakončený převzetím vlády Usirovým synem Horem, zatímco Usir se stal soudcem duší v podsvětí. Existuje domněnka, že mýtus mohl být součástí korunovačního obřadu.

Dokladem o existenci egyptských mimických her jsou i tzv. Knihy mrtvých, v nichž jsou zaznamenány pokyny ke hře o 46 obrazech, jejímž tématem je smrt krále, nastolení nového vladaře a pohřební rituál. Součástí jsou náčrty dějiště, zápis aranžování výstupů, soupis rekvizit, schéma kostýmů a výpravy.

Z řady dalších památek máme také informace o zálibě Egyptanů v průvodech, ve využívání masek, zpěvu, tance, dokonce pantomimy. Z překladů staroegyptských textů vyplývá, že fungovala i instituce potulného herce, tedy profesionálního interpreta.

Přestože jsou to informace fragmentární, dokazují proces osamostatnění mimeze z oblasti rituálu a obřadu a proměnu její funkce.

– Osamostatnění mimeze probíhá v rámci náboženských obřadů a je spojeno s nejstaršími civilizacemi – Mezopotámie a Egypt.

– Podíl performančních/divadelních prvků se postupně zvyšoval (masky, dialog, jednání, tanec).

– Vše nasvědčuje tomu, že Egyptané se dostali až k mimetickým aktivitám s funkcí slavnostní a zábavnou.



ÚKOL K ZAMYŠLENÍ

Zamyslete se, v čem vlastně spočívá rozdíl mezi divadlem na straně jedné a divadelními prvky v archaických kulturách na straně druhé. Proč v případě těchto kultur nehovoříme již o divadle, ale právě ještě o divadelních/performančních prvcích?



KONTROLNÍ OTÁZKY

1. V jakých antropologických předpokladech lze hledat základ divadla?

2. Vysvětlete pojem mimeze a mimetické jednání.
 3. Charakterizujte vztah mezi rituálem a mýtem.
 4. Co bylo cílem či záměrem náboženských obřadů archaických civilizací?
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola představila vznik divadla z rituálních počátků (resp. teorii o jeho prehistorickém původu) a objasnila některé důležité pojmy, které s nimi neoddělitelně souvisejí – a současně přetrvávají v divadelní terminologii dodnes. Těmi klíčovými jsou mimeze, rituál, mýtus a archetyp.

ODPOVĚDI



1. V mimezi, resp. ve vrozené schopnosti mimetického projevu člověka.
 2. Mimeze je lidská schopnost zobrazení či zpodobení, nápodoby. Mimetické jednání je jednání založené na nápodobě – směřuje ke ztotožnění se znázorňovaným objektem, k předvádění chystané akce.
 3. Rituál = fixovaný obřad. Kolem rituálů postupně vyrůstaly mýty = příběh (děj) zaplněný reprezentanty nadpřirozených sil.
 4. Zajistit si přízeň nadpřirozených sil (bohů) – a tím dobré podmínky pro život (dobrou úrodu a obecně plodnost, úspěch při lovu).
-

Dramatičnost, klasické drama; tragické a komické, dionýské a apollinské. Zpěv a vyprávění, orální tradice - mýtus a epos, Homér, nejstarší divadelní (??) texty, mystéria, drama.

2 DRAMATIČNOST, KLASICKÉ DRAMA; TRAGICKÉ A KOMICKÉ, DIONÝSKÉ A APOLLINSKÉ. ZPĚV A VYPRÁVĚNÍ, ORÁLNÍ TRADICE - MÝTUS A EPOS, HOMÉR, NEJSTARŠÍ DIVADELNÍ (??) TEXTY, MYSTÉRIA, DRAMA.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola seznamuje s epochou a doloženou podobou počátků divadla, s okolnostmi zrodu jeho žánrů z náboženských obřadů v Řecku a s předpoklady a podobou existence divadla jako umění i jako společenské (a státní) instituce. V tomto rámci je představen řecký divadelní prostor a jeho funkce, herectví, organizace divadelních produkcí stejně jako na druhé straně vztah společnosti k divadlu. Výklad je doplněn představením jednotlivých dramatiků a jejich přístupu k tvorbě tragédií a komedií – na tomto příkladu je pak objasněna struktura i námětová oblast obou základních starořeckých žánrů.



CÍLE KAPITOLY

- popsat vznik řecké tragédie, vysvětlit etymologii slova a její vztah k původu žánru
 - vysvětlit souvislost mezi zrodem divadla a bohem Dionýsem
 - objasnit vznik řecké komedie
 - charakterizovat řecký divadelní prostor
 - charakterizovat průběh divadelních slavností
 - orientovat se v rysech dalších řeckých divadelních žánrů
 - seznámit se s klíčovými řeckými divadelními autory
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1 hodina

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Dionýsie, tragédie, dithyramb, Aischylos, Sofokles, Eurípídés, komedie, Aristofanés, Menandros, satyrské drama, mimos, pantomimos

Antické divadlo, které zahrnuje řeckou a římskou divadelní kulturu, je považováno za základ evropského divadla a dramatu. Předpokladem jeho vzniku bylo zesvětštění předváděných výjevů a jejich vyčlenění z náboženského obřadu, důsledkem pak rozdělení divadelního prostoru na jeviště a hlediště, tvorba svébytných dramatických textů a profesionalita interpretů a jejich hodnocení.

Časové vymezení

Antické divadlo trvá od 6. st. př. n. l. (od uvedení první tragédie hercem Thespidem) až do 7. st. n. l. (konkrétním datem je rok 692, kdy došlo k zákazu divadla ve Východořímské říši). V jeho více jak tisíciletém trvání se vyvinuly základní divadelní druhy a žánry, základy scénografie a jevištní techniky. Nevymizelo se zánikem civilizace, která jej zrodila, ale stalo se odkazem, z něhož čerpalo středověké i novověké divadlo po celá další století, zejména v oblasti základních žánrů – tragédie, komedie, mimos.

Periodizace antického divadla (členíme podle etap s pohyblivými hranicemi = překrývání):

- Řecké divadlo klasické doby (5. stol. př. n. l.)
- Divadlo helénistické doby (336–146 př. n. l.) – nejsou zachovány texty
- Řecké divadlo římské doby (minimum zpráv)
- Římské divadlo – 240 př. n. l. až 476 n. l. (raná fáze, pozdní císařství)
- Konec antického divadla – 568/692 n. l. (rozpad Západořímské/Východořímské říše)

Následující teze nemohou podat komplexní informace, jsou spíše průvodcem po nejdůležitějších poznatcích o antickém divadle.

ŘECKÉ DIVADLO

Prehistorie

Význam, který nebývá spojován s řeckým divadlem, měly rané egejské civilizace – minojská na ostrově Kréta (2500–1400 př. n. l.), jejíž centrum se po katastrofě přesunulo na řeč-

Dramatičnost, klasické drama; tragické a komické, dionýské a apollinské. Zpěv a vyprávění, orální tradice - mýtus a epos, Homér, nejstarší divadelní (??) texty, mystéria, drama.

kou pevninu do Mykén, mykénská (1600–1100 př. n. l.), dalším centrem byla Trója (zničená Řeky cca ve 13. st. př. n. l.). Poskytly námětovou oblast pro Homérovu Illiadu a Odysseiu a pro většinu řecké dramatiky.

Obecný kontext

Řecká civilizace se formovala mezi 8. a 6. st. př. n. l., základní politickou jednotkou byl městský stát – *polis* (město a přilehlý venkov). Nejdůležitější: Athény, Sparta, Korint, Théby, Argos aj. V městských státech vládli nejprve králové, v 6. století zaznamenáváme nástup tyranie. Pro rozvoj divadla měly největší význam Athény, z nichž udělal tyran Peisistratos (560–510 př. n. l.) obchodní a umělecké centrum, na konci 6. st. př. n. l. zde byla nastolena demokracie. Po úspěšné porážce Peršanů (490–479 př. n. l.) se Athény staly rozhodující silou ve Středomoří. Jejich politická moc ustoupila po porážce v peloponéské válce (404 př. n. l.)

Skutečné *počátky divadla* ve smyslu divadelního umění spojujeme s divadlem jako společenskou institucí – tedy divadlem organizovaným ne pro potřeby ryze náboženského obřadu, ale jako formy podívané určené široké veřejnosti.

Předpoklady pro tuto změnu souvisí se změnou myšlení, rozvojem filozofie, změnou nazírání na mytologii, obrácení pozornosti k člověku.

Protagoras (480–421 př. n. l.): „Člověk je mírou všech věcí.“

Zrod divadla

Historici se většinou shodují na názoru, že počátky divadla zůstávají spojeny s náboženským kultem – kultem boha Dionýsa (bůh plodnosti, vína, nového života).

S tímto kultem byly spojeny slavnosti – tzv. *Malé Dionýsie* (na venkově) a *Velké Dionýsie* neboli *Městské Dionýsie*, které athénský tyran Peisistratos povýšil na oficiální státní slavnosti. Konaly se v prvních jarních měsících (oslava nového vegetačního období).

Centrem oslav byl průvod satyrů a silénů (pololidských a polozvířecích bůžků), ženských a maskovaných postav, součástí bylo předvádění výjevů ze života boha Dionýsa (např. pronásledování Hérou, kdy se bůh skrýval v ženském přestrojení). Tyto aktivity obsahovaly silné performanční/divadelní prvky:

– maskované postavy,

– výjevy s uzavřeným dějem,

– měly jednu centrální postavu – boha a jeho doprovod – sbor → tedy zárodek herce a chóru.

Součástí Velkých Dionýsií byl sborový přednes *dithyrambů*, který je považován za zárodečný zdroj *řecké tragédie*.

Dithyramb – hymnus zpívaný a tančený na počest boha Dionýsa. Obsahoval krátký improvizovaný příběh (zpívaný náčelníkem sboru) a refrén (zpívaný sborem).

Tragédie – původ slova bývá vysvětlován v souvislosti se slovem kozel – *tragos* a zpěvem a tancem sboru – *tragoidia*.

Opět jde o hypotézu a existují různé interpretace. Nejrozšířenější: kozel byl obětním zvířetem (očista, vykoupení), kolem kterého tančil a zpíval chór. Alternativní: chór tančil v maskách kozlů (možná ztotožnění s maskami satyrů), kozel byl cenou pro vítěze v soutěži přednesu dithyrambů.

Klasická etapa období řeckého divadla (536 př. n. l.–339 př. n. l.)

Řecké divadlo se ve své nejslavnější etapě – tzv. klasické – vyčlenilo z rituálu a začalo si vytvářet texty přímo pro divadelní produkce (nikoli pro náboženský obřad). Nicméně zachovalo si charakter slavnostního 'obřadu', jehož organizátorem byl stát: divadlo se stává institucí. Eva Stehlíková spojuje klasickou etapu s divadlem-obřadem i v tom smyslu, že představení bylo hráno pouze jedenkrát – v rámci slavností (tj. nereprízovalo se).

Klasická etapa je spojena s rozkvětem řecké polis a rovněž s rozvojem tragédie a komedie v dílech nejznámějších řeckých dramatiků (Aischylos, Sofoklés, Euripidés, Aristofanés). Na jejím konci se pak vyvinula forma reprízy, texty jsou zapisovány a vznikají i teoretické reflexe divadla a dramatu (Aristotelova *Poetika*).

Organizace divadelních produkcí

Velké Dionýsie sloužily i státním zájmům – byly na nich předávány poplatky spojenců, oceňování athénští občané, předávána zbroj mladým mužům. Účastnila se na nich celá polis – veřejnost bez rozdílu společenského postavení. V centru slavností byly soutěže – *agónes*. Pořádaly se hippické (jezdecké), gymnické (sportovní), múzické (hudební a divadelní).

Divadlo bylo provozováno v rámci múzických soutěží. Předcházely jim výběr autorů jedním z členů městské správy – *archón*, který autorovi přidělil herce – *protagonistu*. Ten najímal další herce: *deuteragonistu* a *tritagonistu*. Výběr chóru zajišťoval bohatý občan – *chorégos*, mecenáš (sponzor), který zajistil výpravu, živil sbor po dobu přípravy, najímal tanečníky a hudebníky i člověka, který se ujal přípravy představení – *chorodidaskal*.

Velké Dionýsie se konaly v prostoru celého města. Divadelnímu agónu předcházelo veřejné představení soutěžících autorů a herců – tzv. *proagón* (2 dny před slavností). První den Dionýsií se konal průvod městem (*kómos*) a probíhala soutěž v přednesu dithyrambů. Druhý den se hrály komedie a další tři dny soutěžili dramatictí autoři – představili 3 tragédie a 1 satyrskou hru, tj. dramatickou *tetralogii*.

Dramatičnost, klasické drama; tragické a komické, dionýské a apollinské. Zpěv a vyprávění, orální tradice - mýtus a epos, Homér, nejstarší divadelní (??) texty, mystéria, drama.

Vítěze určovala komise 10 soudců – v klasickém období se stala tradicí volba losem z přítomných diváků. Je totiž třeba mít na paměti, že athénské publikum bylo vzdělané a ovládalo mytologii, takže dokázalo ocenit zpracování mytologické látky i provedení. V hledišti tak činilo tím nejjednodušším způsobem – oslavným přijetím či dupáním a pískáním.

Řecký divadelní prostor

Zpočátku byl spojen s posvátnými okrsky bohů a měl zřejmě čtvercový či obdélníkový půdorys (jak dosvědčuje divadlo Thorikos – nejstarší v Attice, které pochází z 6. st. př. n. l.).

Nejznámějším řeckým divadlem je *Dionýsovo divadlo* v Athénách (pod Akropolí s kapacitou 17 000 diváků), kde byly poprvé uvedeny nejznámější antické tragédie (5. st. př. n. l.). Nejstarší, kruhová část prostoru byla spojena s náboženskými obřady – *orchestra* (místo k tanci a zpěvu sboru). Publikum stálo či sedělo na svahu. V 5. st. př. n. l. proběhly rozsáhlé úpravy: byla postavena *skéné*, *orchestra* (na upravené terase) a hlediště – *theatron*.

Další divadla jsou dochována např. v Prieně, Oropu, Efesu, Délu, Pergamonu, Korintu. Víme celkem o 14 divadlech, po čtyřech z nich zůstaly větší či menší archeologické stopy.

Nejzachovalejším prostorem je **divadlo v Epidauru**. Bylo postaveno později, ale zachovává základní části z klasické etapy a současně zachycuje dovršený vývoj prostoru v helénistické době – 4. st. př. n. l. Poslouží jako modelový příklad k přiblížení jednotlivých částí a jejich funkcí:

- *Orchestra* byla kruhová, průměr 10 m, uvnitř zbytky oltáře – *thymelé*.
- *Theatron* – hlediště pro 14 000 diváků využívalo vyvýšený terén. Půlkruhová výseč byla členěná horizontálně širší chodbou – *diazóma* a vertikálně na klíny – *kerkides*. Sedadla byla nejdřív dřevěná, potom kamenná.
- Vstupní chodby do orchestry – *parodos*.
- Naproti orchestry byla *skéné* – původně dřevěná, potom kamenná stavba, která sloužila jako šatna pro herce.
- Před ní menší stavba – *proskenion* s 18 ionskými sloupy, mezi něž se vkládaly vyměnitelné desky – *pinakes* (malované dekorace). Střecha proskenionu sloužila jako řečniště – *logeion*.

Řecké divadlo neznalo oponu, využívalo dekorace (např. *periakty*, otočné plochy na dřevěném hranolu, na něž se zavěšovaly dekorace) a jevištní stroje (*ekkyklema* – posuvná plošina pro „živé obrazy“, *deus ex machina* – jednoduchý „jeřáb“ ke spouštění bohů → přeneseně označuje princip rychlého vyřešení zápletky). Kostýmy vycházely z civilních oděvů (*chitony*) a byly rozlišeny barevnou symbolikou. Herci v tragédiích využívali masky s rozšířeným ústním otvorem pro zesílení hlasu, který byl násoben ještě rezonancí bronzových

nádob pod sedadly. V helenistické době běžnou obuv nahradily tzv. *koturny* (boty s vysokou podešví). Pro komedie a satyrské hry se kostýmy odlišovaly vycpávkami, komickými maskami, herci hráli v sandálech.

Herců si řecká společnost vážila, byli osvobozeni od vojenské služby, mohli se volně pohybovat a šířit své umění. Hrát nesměly ženy.

Tragédie

První konkrétní doklad o existenci tragédie pochází z roku 536 př. n. l.: v Athénách básník a herec Thespis vydělil ze sboru prvního herce – *protagonistu* (hrál několik postav).

Vedle sborových pasáží mohl vzniknout dialog. Na základě dochovaného zlomku textu víme, že Thespis se neomezil námětově na osudy boha Dionýsa, ale zařadil příběhy dalších bohů z řecké mytologie – opustil oblast výchozího kultu, rozšířil tematický okruh a otevřel cestu dalším autorům.

Znalosti rozvinuté řecké tragédie pocházejí z tvorby Aischyla, Sofokla a Euripida. Od těchto autorů se dochovalo přes 30 tragédií, z nichž dokážeme určit obecné znaky a strukturu tragédií.

Aristotelés charakterizuje tragédii jako zobrazení vážného a uceleného děje, který předvádějí jednající osoby.

Řecká tragédie čerpala námětově z mytologie a měla stabilní strukturu:

- *prolog* – seznámení s časem a místem děje,
- *parodos* – úvodní píseň sboru o událostech předcházejících děj hry,
- *epeisodia* – série epizod (3–6), rozčleněny sborovými písněmi – *stasima*, rozvíjející děj,
- *exodos* – závěrečné rozuzlení a odchod postav i sboru.

Řecká tragédie zachovávala princip tří jednot: času, místa a děje (docházelo však k jejich porušování). Nesměly chybět některé dějotvorné prvky:

- *peripetie* – obrat události,
- *anagnóris* – rozpoznání totožnosti některé z postav,
- *pathos* – čin směřující k tragickému konci.

Pozor, teprve v klasicismu vzniká syžetové schéma děje rozdělené do pěti základních částí:

- *expozice* (úvod do situace),

Dramatičnost, klasické drama; tragické a komické, dionýské a apollinské. Zpěv a vyprávění, orální tradice - mýtus a epos, Homér, nejstarší divadelní (??) texty, mystéria, drama.

– kolize (stupňování napětí),

– krize (konflikt),

– *peripetie* (obrat události),

– *katastrofa* (rozuzlení).

Aischylos (525–456 př. n. l.)

Nejstarší z dramatiků 5. století př. n. l., jejichž hry se dochovaly v úplnosti. Údajně byl autorem 90 her, dochovalo se 7 úplných tragédií. Psal ještě tematicky spojené trilogie – jediná dochovaná je *Oresteia*

(*Agamemnon, Oběť na hrobě, Usmířené lýtice*).

Z ostatních známe pouze jednotlivé díly – *Prosebnice, Upoutaný Prométheus, Sedm proti Thébám, Peršané*.

Význam: Aischylos zavedl druhého herce (*deuteragonista*), sám ve svých tragédiích vystupoval. Návaznost na tradici sborových zpěvů se odrážela v důrazu na chór (50členný).

V jeho hrách zaujímala přední místo otázka vztahů bohů a člověka. Uznával mytologický řád, vládu bohů nad světem, nezvratnost božského uspořádání a osudové předurčenosti. Klíčovým tématem se v jeho textech stala otázka viny a trestu. Hrdinové měli individuální osudy, které byly předurčeny, svůj osud tedy nemohli zvrátit.

Sofoklés (496–406 př. n. l.)

Při první účasti v Dionýsiích porazil Aischyla, napsal údajně 130 tragédií, z nichž se dochovalo 7: *Aias, Antigona, Trachiňanky, Elektra, Filoktétes, Oidipus král, Oidipus na Kolóně*. Nespojoval hry do trilogií, ale psal samostatné, dějově uzavřené tragédie. Zachoval se fragment satyrské hry *Slidiči*.

Význam: Sofoklés zavedl třetího herce (*tritagonista*), sbor v jeho hrách byl zeslaben (15členný). Věnoval více pozornosti individuálním postavám než bohům – vyznával kult hrdinů, ale zobrazoval jejich svět jako svět utrpení, strachu a úzkosti.

Otevíral otázku víry v dokonalost bohů a zpochybňoval správnost jejich řádu. Jeho hrdinové se však marně bouřili proti osudové předurčenosti.

Euripidés (485–406 př. n. l.)

Autor nejméně úspěšný ve své době, následně však docenovaný jako nejvyspělejší z trojice řeckých dramatiků. Napsal údajně 90 her, dochovalo se 19 textů – mezi nejvýznamnější patří *Médeia, Elektra, Hekabé, Alkesté, Trójanky, Foiničanky, Bakchantky, Ifigénie na*

Aulidě, Ifigénie v Tauridu, Héraklés a další. Zajímalo ho aktuální dění a prostřednictvím historických a mytologických námětů se vyjadřoval k současnosti.

Význam: Zasáhl do stavby tragédie – téměř zrušil chór, staví ho odděleně, kladl důraz na prolog, v němž vysvětloval svůj přístup k tématu. Ke světu bohů se stavěl skepticky a s mytologickými příběhy zacházel velmi volně. Jeho hry měly komplikovaný děj, často si pomáhal náhlým zvratem v řešení (*deus ex machina*). V centru pozornosti stály většinou ženské hrdinky, u nichž analyzoval lidskou povahu a chování.

Jednání postav nevycházelo z osudové předurčenosti, ale bylo určeno vášněmi a emocemi samotných hrdinů.

Úpadek řecké tragédie

Ve 4. století př. n. l. opustili řečtí autoři mytologický okruh námětů, přidávali dramaticky vypjaté scény, hromadili zápletky a nerespektovali klasickou strukturu tragédie.

Když v roce 335 př. n. l. napsal Aristotelés *Poetiku*, v níž vycházel z dramát Aischyla, Sofokla a Euripida, jeho cílem bylo obnovit klasické normy a zásady a povznést tragédii na dřívější úroveň.

Komedie

Původ slova historikové odvozují od průvodu masek, který otevíral Dionýsie – *komós*, vznik asi z improvizace těch, kteří zpívali tzv. *falické písně*.

První soutěž komedií se uskutečnila 487 př. n. l., ale usuzujeme, že tomuto datu předcházela určitý vývoj, z něhož nemáme dochované žádné texty, takže vznik řecké komedie bude zřejmě dřívější.

Obecná struktura řecké komedie: volný sled výstupů, sólových i sborových pasáží, pro střídání písněmi a tancem; typicky zahrnovala části *prolog*, *parodie*, *exodos*.

Námětová východiska: stejný mytologický okruh jako u tragédií, ale v přístupu a zpracování se jednalo spíše o travestie, tedy o významový posun.

Hlavní rysy: satira, ironie, zesměšnění, komika.

Stabilní složkou byl *agón* = hádka, zápas ve slovním významu, který umožňoval autorovi formulovat argumenty, použít vtipná přirovnání, metafory, nadávky. Příležitost pro sólové výstupy herců. Další složkou *parabasis* = vstupy chóru, kterými se chór obracel k divákům, komentoval děj, přinášel epické vsuvky nesouvisející s dějem.

Periodizace řecké komedie

– *stará attická komedie* (5. st. př. l.), jediným známým autorem je Aristofanés,

Dramatičnost, klasické drama; tragické a komické, dionýské a apollinské. Zpěv a vyprávění, orální tradice - mýtus a epos, Homér, nejstarší divadelní (??) texty, mystéria, drama.

– střední attická komedie (nedochovaly se žádné texty, o vývoji usuzujeme z následujícího období),

– nová attická komedie (druhá polovina 4. st. př. n. l.), představitelem je Menandros.

Stará attická komedie

Aristofanés (448–388 př. n. l.)

Jeho komedie se vyznačovaly silným satirickým tónem nesoucím společenskou kritiku, která přerůstala až do politické satiry s aktuálním vyzněním – příkladem jsou hry *Acharňané*, *Lysistraté*, *Jezdci*, *Vosy*, *Mír*, *Ptáci*. Vedle politické satiry uplatňoval i literární satiru – *Žáby*, *Ženy o Thesmoforiích*, *Oblaka*.

Význam: Aristofanés byl mistr fraškovitých situací, zdůrazňoval oblast požitků – jídla, pití, sexu. Měl nejen literární rozhled a osobitý styl, ale i smysl pro fantazii a parodii a divadelní obraznost (analogie lidského a zvířecího světa, používání masek – *Ptáci*, *Žáby*, *Oblaka*).

Střední attická komedie – vznikla za jiné politické situace, která způsobila ústup politické satiry a zformování nového druhu humoru, více založeného na odpozorovaných situacích z běžného života. Začaly se utvářet typy.

Její konkrétní podobu neznáme z žádného dochovaného textu, takže na tento vývoj usuzujeme nepřímou – porovnáním textů z období staré a nové attické komedie, které vykazují výrazně odlišné znaky.

Nová attická komedie – obecné změny:

– opustila mytologická témata,

– v textech najdeme prokreslenou typologii postav – stará žena, prolhaný sluha, stařec, kuplířka,

– objevily se náměty z rodinného a intimního života,

– zmizel chór.

Menandros (342–291/2 př. n. l.)

Vycházíme ze znalosti fragmentů textů, které byly objeveny na počátku 20. století.

Údajně napsal přes 100 titulů, které byly často reprízovány a staly se zdrojem pro římskou komedii. Není v nich zdůrazněna fantazijní rovina či metafora jako u Aristofana, jedná se spíše o komedie založené na analýze lidských vztahů. Témata – manželská nevěra, únosy, záměny sourozenců, vztah pána a sluhy. Převažují realistické prvky a tragikomická rovina – fragmenty *Či je to dítě*, *Dyskolos* (*Protiva*, *Dědek*, *Morous*), *Dívka ze Samu*.

Objevy fragmentů Meandrových textů: 1905 – tzv. Káhirský kodex (podstatné fragmenty), 1957 – tzv. Bodmerský kodex, část textu Dyskolos.

Satyrské drama

Dochoval se pouze jeden úplný text – *Kyklop* (Euripidés), u ostatních známe fragment – *Slídiči* (Sofoklés) nebo titul – *Sfinx, Próteus* (Aischylos).

Satyrské drama většinou zakončovalo trilogii tragédií, vycházelo ze stejného námětového okruhu, později byl text nezávislý. Fungovalo jako odlehčení, mytologické příběhy byly podány burleskně, texty obsahovaly vulgarismy a hovorový jazyk, folklórní prvky, využívaly parodii, groteskní spojení lidských a zvířecích prvků, vystupovaly v nich nadpřirozené postavy – satyři, nymfy, obři, sfingy. V polovině 4. st. př. n. l. se oddělilo od tragédií a bylo povolna vstřebáno komediálním žánrem.

Řecký mimos

Mimos představoval proud divadla, jehož funkce byla od prvopočátku zábavná. Původ měl v 6. st. př. n. l. na Sicílii, v klasickém období antického divadla byl chápán jako nižší druh divadelní produkce. Jednalo se o *komický žánr*, který se rozvíjel zejména v helénistické době. Dochované scénáře svědčí o literární formě a bohatém ději.

Mimos se provozoval privátně – při sympoziích, hostinách a soukromých oslavách. Měl podobu scénického přednesu doprovázeného rozehráváním situací, doplněných imitátorskými výstupy, akrobatickými čísly, tancem a zpěvem. Oblíbené byly zejména parodie mytologických příběhů. Produkci zajišťovali profesionálové, kteří hráli bez masek a bosí, včetně žen.

Pantomimos

Pantomimos se lišil od mimu, kde herec zpíval a mluvil. V pantomimu se herec vyjadřoval pouze pohybem – mluvíme o *neverbálním žánru*. Recitaci a zpěv obstarávali jiní interpreti, herec většinou hrál více rolí.

Výkon v pantomimu se z dnešního pohledu blížil spíše tanci, protože herec měl masku se zavřenými ústy (na zdůraznění neverbálního projevu) a vyjadřoval se pouze svým tělem.

– Vznik řeckého divadla byl spjatý s kultem, který přešel do veřejných a pravidelně opakovaných oslav pořádaných státem → vzniklo divadlo jako instituce.

– Řecká tragédie se rodí ze sborového zpěvu dithyrambů – vyčleněním herce z chóru vznikl prostor pro dramatickou situaci a konflikt.

– Řecká tragédie čerpala z mytologického okruhu, dodržovala princip tří jednot a strukturu s pevnými prvky.

Dramatičnost, klasické drama; tragické a komické, dionýské a apollinské. Zpěv a vyprávění, orální tradice - mýtus a epos, Homér, nejstarší divadelní (??) texty, mystéria, drama.

– Řecká komedie vycházela ze stejného námětového okruhu a vývojově směřovala od otevřené satiry s alegorickými prvky (Aristofanés) ke komedii s přesnou typologií postav a odpozorovaných situací (Menandros).

– Řecké divadlo vytvořilo také další zábavné žánry (považované za nízké) – mimos, pantomimos.



KONTROLNÍ OTÁZKY

1. Proč bylo na počátku rozvoje řecké tragédie tak důležité vyčlenění herce ze sboru? Kdo tak učinil a jak tohoto 'prvního herce' obecně označujeme?
2. Jak souvisí počátek divadla a bůh Dionýsos?
3. Popište etymologii slova tragédie a její vztah k původu žánru.
4. Jak patrně vznikla řecká komedie – opět s oporou v etymologii?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola seznámila s epochou a doloženou podobou počátků divadla, s okolnostmi zrodu jeho žánrů z náboženských obřadů v Řecku a s předpoklady a podobou existence divadla jako umění i jako společenské (a státní) instituce. V tomto rámci byl představen řecký divadelní prostor a jeho funkce, herectví, organizace divadelních produkcí stejně jako na druhé straně vztah společnosti k divadlu. Výklad doplnily informace o jednotlivých dramaticích a o jejich přístupu k tvorbě tragédií a komedií – na tomto příkladu byla pak objasněna struktura i námětová oblast obou základních starořeckých žánrů.



ODPOVĚDI

1. Protože umožňovalo dialog, vznikl prostor pro dramatickou situaci a konflikt. Thespis. Protagonista.
2. Za zárodek řeckého divadla je považován dithyramb – hymnus zpíváný a tančený na počest boha Dionýsa. Později se stal sborový přednes dithyrambů i součástí Velkých Dionýsií.

3. Původ slova bývá vysvětlován souvislostí se slovem kozel (tragos; tragoidia = kozlí píseň, zpěv kozlů). Možné interpretace: kozel byl obětním zvířetem (očista, vykoupení), kolem kterého tančil a zpíval chór; chór tančil v maskách kozlů či/a kozel byl cenou pro vítěze v soutěži dithyrambů.

4. Vznik asi z improvizace těch, kteří zpívali tzv. falické písně na počest boha Dionýsa. Komós = průvod (zřejmě průvod masek), oidia = píseň.

Antické divadlo; proměny divadla, jeho typy a funkce, zdroj pozdější inspirace. Divadelní slavnosti: organizace, diváci, prostor, herci, hudba a tanec, kostýmy, masky; helénistické a římské divadlo; dnešní inscenace antiky.

3 ANTICKÉ DIVADLO; PROMĚNY DIVADLA, JEHO TYPY A FUNKCE, ZDROJ POZDĚJŠÍ INSPIRACE. DIVADELNÍ SLAVNOSTI: ORGANIZACE, DIVÁCI, PROSTOR, HERCI, HUDBA A TANEC, KOSTÝMY, MASKY; HELÉNISTICKÉ A ŘÍMSKÉ DIVADLO; DNEŠNÍ INSCENACE ANTIKY.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola představuje původ a charakter římského divadla a také postavení divadla v římské společnosti.

Ozřejmuje odlišnost charakteru antického divadla v řecké a římské epoše, která se projevovala i v jednotlivých žánrech římského divadla a jejich scénické podobě, včetně samotné divadelní architektury, typech divadelního prostoru a jejich funkcích.

Představení klíčových autorů a jejich děl je doplněno základní charakteristikou jejich dramatického přístupu.



CÍLE KAPITOLY

- vyložit původ a charakter římského divadla – a to i ve srovnání s řeckým
- popsat jednotlivé typy římského divadelního prostoru
- vyjmenovat a specifikovat nízké a vysoké žánry římského divadla
- vyložit přínos klíčových autorů římské literární komedie a tragédie
- orientovat se v pramenech umožňujících poznání římské divadelní epochy



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

1 hodina

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



ludi romani, amfiteátr, mimus, pantomimus, atellánská fraška, tragédie, komedie, Seneca, Plautus, Terentius, Vitruvius

ŘÍMSKÉ DIVADLO

Římská etapa je neprávem považována za méně důležitou v celku antického divadla.

Ve výkladu se zaměříme na významné proměny divadelního prostoru, které z architektonického hlediska výrazně ovlivnily pozdější podobu divadel v renesanci, a na zdůraznění neliterárních divadelních žánrů a forem, které přecházely plynule do středověku a zajišťovaly vývojovou kontinuitu.

Původ a charakter římského divadla

Římské divadlo není spojeno s kultem bohů nebo s náboženským obřadem. Římané byli dobyvatelé, ovládali rozsáhlou říši a pro vlastní kulturu přebírali cizí vzory, které si upravovali.

Vznik divadla je spojen s veřejnými slavnostmi – tzv. *ludi* = hry (původně sportovní) pořádané pro zábavu a obveselení. V roce 240 př. n. l. se součástí *ludi romani* stala představení komedií a tragédií.

Podstatou římského divadla byla reprezentace moci a naplňování hesla „chléb a hry“, které mělo ve formě masové zábavy odvést pozornost od vnitropolitických konfliktů.

Divadelní prostor

Hry se konaly na různých místech:

- na volných prostranstvích s využitím jednoduchého dřevěného pódia, převzatého z tradice tzv. *flyacké komedie* (jeden z inspirativních zdrojů římského divadla komediálního charakteru – 4. st. př. n. l.),
- v původních řeckých divadlech z helénistické doby, která si Římané upravili,
- v *amfiteátrech* – označení pro stadiony/cirky pro sportovní hry,
- Římané znali i zastřešený divadelní prostor – *odeum*.

Amfiteátr bylo označení prostoru původně určeného k tzv. *ludi gladiatorii*, tedy ke gladiátorským zápasům, štvanicím zvířem, *naumachiím* (vodním bitvám či baletům), veřejným

Antické divadlo; proměny divadla, jeho typy a funkce, zdroj pozdější inspirace. Divadelní slavnosti: organizace, diváci, prostor, herci, hudba a tanec, kostýmy, masky; helénistické a římské divadlo; dnešní inscenace antiky.

popravám a jiným podívaným. Tedy nikoli k divadelním produkcím, pro něž se zpočátku budovaly pouze dřevěné stavby.

První římské kamenné stavby pocházejí z 1. st. př. n. l. – Pompeiovo divadlo v Římě (55 př. n. l.), Colosseum (otevřeno 79 n. l.), další stavby v Římě např. Marcellovo divadlo, Circus Maximus, další např. v Ostii, v Pompejích, v Autun (dnešní Francie).

V souvislosti s římským divadelním prostorem mluvíme o amfiteátrech nebo o divadlech *galsko-římského typu*. Oproti řeckému prostoru vykazují několik zásadní změn:

- Římané stavěli divadla kdekoli a využívali i řecká divadla, která přestavovali,
- spojili skéné a orchestru v jednotný prostor,
- místo skéne stavěli patrové budovy s bohatě zdobeným průčelím – *sceanae frons*,
- orchestru zmenšili na půlkruh a umístili v ní sedadla,
- prostor hlediště se nazýval *cavea*,
- proskenium se změnilo na pruh jeviště a prohloubilo se,
- zmizely boční nástupní parodos.

Římané znali oponu, používali složité jevištní mechanismy a trojí druh dekorací – *tragické, komické, satyrské*.

Formy římského divadla

Můžeme je rozdělit na *vysoké* a *nízké*.

K nízkým patřil **mimus** – v římské podobě vyrůstal z tradice na Sicílii, stal se oficiální součástí římských her už ve 2. st. př. n. l. Dochovaly se fragmenty textů, z nichž víme, že v římském mimu se objevila typologie postav převzatá z řeckých komedií a ustálené herecké obory – primadona, klaun – Stupidus, první milovník, parazit, intrikán, komická dvojice (chytřejší a hloupější). Děj byl komplikovaný, uplatňovala se improvizace, tanec, zpěv i mluvené slovo, hrály i ženy.

Poslední zmínky o mimu pocházejí z roku 525 n. l., kdy vystoupil Chóirikus s řečí na obranu mimu.

Datum 525 n. l. je některými historiky spojováno s více jak tisíciletým trváním antického mimu, jehož tradici přenesli potulní herci do středověku.

Velmi oblíbeným žánrem byl **pantomimus**, který se vyvinul z mimu a byl součástí zejména soukromých produkcí. (Jako tanečník vystoupil i císař Nero.) Pantomimus čerpal z komických i tragických námětů.

V souvislosti s hereckým výrazem v něm platila stejná kritéria, jaká jsme si uváděli u řeckého pantomimu.

Dalším žánrem byla **atellánská fraška (Atellana fabula)** – typ lidového improvizovaného divadla, obhroublá fraška s prvky karikatury a satiry. Provozovala ji římská mládež. Byla založena na ustálených typech – *maccus* (žrout), *bucco* (chvastoun), *pappus* (dědek), hrálo se v pitvorných maskách. Vrcholu dosáhla v 1. st. př. n. l., později byla vytlačena mimem.

Největší význam měla **římská literární komedie**.

Rozlišujeme dva typy:

- *togata* (římská témata, hrálo se v tógách) – nedochovaly se žádné texty,
- *palliata* (řecké náměty) – autoři Plautus a Terentius.

Titus Maccius Plautus (251–84 př. n. l.)

Vycházel z nové attické komedie, údajně napsal 130 textů, dochovalo se 20. Z Menandrových textů čerpal zápletky, přebíral i typy postav: voják, hetéra, lichvář, parazit, nevěrná manželka, doktor. Jeho prostředkem byla parodie, snižování společenských ideálů, komiku vedl ke grotesknosti. Pracoval s převleky, záměnami, mísil různé jazykové roviny. Centrální 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*), travestie mýtu (*Amfytrion*). Staly se inspirací pro pozdější autory: W. Shakespeara, Moliera, H. von Kleista.

Publius Terentius Affer (195–159 př. n. l.)

Původem z Kartága, do Říma přišel jako otrok. Byl autorem komedií uhlazenějšího stylu, i on však čerpal z Menandrových textů. Nestavěl na zápletky, 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, dvě dvojice, dva protivníci). Kladl důraz na psychologickou kresbu postav, jeho hry směřují spíše k psychologické komedii. Tituly: *Bratři*, *Kleštěnec*, *Tchyně*.

Jeho texty ožívaly v době humanismu a renesance zejména ve školách v rámci předčítání antických textů.

Římská tragédie

Antické divadlo; proměny divadla, jeho typy a funkce, zdroj pozdější inspirace. Divadelní slavnosti: organizace, diváci, prostor, herci, hudba a tanec, kostýmy, masky; helénistické a římské divadlo; dnešní inscenace antiky.

Byla považována za vysokou formu = umění, kterého si Římané sice vážili, ale nepřitahovalo je. Nedosáhla významu řecké tragédie a netěšila se ani přízni publika, které se chtělo především bavit. Známe jména kolem 40 autorů a přes 100 názvů titulů, ale žádný text se nedochoval v úplnosti. Námětově čerpala:

a) z historických událostí – *fabula praetexta* (dochovala se jediná *Octavia* – připisována je Senekovi, ale autorství je sporné),

b) z mýtu o trojské válce, tedy z řeckých témat a tragédií – *fabula crepidata*.

Livius Andronicus (284–204 př. n. l.)

První známý autor, Řek, který pocházel z Tarentu a dostal se do Říma jako otrok. Jeho překlady řeckých tragédií byly počátečním impulzem k rozvoji tohoto žánru. Pozměnil v nich poměr mluveného slova ve prospěch zpívaných pasáží. Vedle překladů řeckých textů (přeložil např. Homérovu *Odyseu*) se věnoval i vlastní tvorbě (komedie, tragédie).

Ve fragmentech se dochovalo 9 tragédií, čerpajících z mýtů – jak svědčí některé názvy: *Achilles, Andromeda, Danae, Trojský kůň, Hermione*.

Ve stejném období působil i další autor, jehož jméno známe – **Naevius (Nevius)**. Uvedl s úspěchem dvě hry s historickou tematikou, *Clastidium* – o vítězství Římanů v bitvě z roku 222 př. n. l., *Romulus*, čerpající z historické legendy o založení Říma.

Dalším známým autorem byl **Quintus Ennius**, který byl považován za velmi talentovaného. Zabýval se překlady Euripidových her a psal vlastní tragédie opět čerpající z trojského cyklu – hra *Thyestes* se hrála roku 169 př. n. l. Ennius rozvíjel básnický jazyk, který se vyznačoval sklonem ke vznešenému patosu.

Tragédie jako žánr žila na výsluní zhruba do poslední třetiny 1. století př. n. l., pak začala v době počínajícího císařství ustupovat jiným formám divadla a stala se hlavně literárním žánrem, kterému se věnovali básníci nebo vládci impéria – např. Caesar.

Největším autorem císařské doby za vlády císaře Nera zůstává pro historiky **Lucius Annaeus Seneca** (4 př. n. l. až 65 n. l.).

Byl jediným výrazným autorem římské tragédie, jeho texty se v překladech zachovaly přes středověk a v rané renesanci ovlivnily znovuzrození tragického žánru. Pod jeho jménem se dochovalo celkem 9 tragédií.

Je otázkou, jestli své tragédie psal pro jeviště, nebo pouze pro předčítání, což byla v té době rozšířená prezentace tragédií. Analýza textů, o nichž se i dnes mluví jako o knižních dramatech – tedy nehratelných, svědčí spíš o druhé verzi.

Tematicky čerpal Seneca zhruba u poloviny her z Euripidových tragédií, ostatní texty odkazují k Aischylovi a Sofoklovi, jak je patrné už z názvů: *Agamemnon*, *Medea*, *Oidipus*, *Phaedra* (Fédra), *Trójanky*, *Féničanky*.

Formálně se Seneca vracel ke klasickému vzoru řecké tragédie, střídal monology a dialogy s lyrickými pasážemi chóru. Dialogy omezoval jen na 2–3 postavy, o událostech mimo scénu nechal promlouvat vedlejší postavy.

Tragédie měly pět epizodí a mezi nimi byly vstupy chóru, které většinou obsahovaly filozofické úvahy, stejné myšlenky vkládal autor i do mnohomluvných monologů.

Seneca vyznával stoickou filozofii směřující k odstranění konfliktů. Jeho tragédie analyzovaly zdroje těchto konfliktů, které Seneca spatřoval v lidských emocích a jejich destruktivním účinku, a svým vypjatým patosem a naturalismem byly odrazem krize tehdejší římské společnosti.

Postavení divadla v římské společnosti

Divadlo bylo pouze formou zábavy a herci měli velmi nízké společenské postavení.

V rámci antického divadla se běžně tato etapa označovala za úpadek, což vycházelo především z absence většího množství literárních (dramatických) textů, z přebírání a zábavného charakteru římských divadelních produkcí.

Naopak Eva Stehlíková upozorňuje na rozvoj divadelnosti a teatrality v císařské době, podobu režijně propracované podívané měly pohřby, hostiny, zápasy gladiátorů, štvaniče.

V římské době se navzdory společensky nízkému uznání divadelního umění stabilizovaly snad všechny druhy divadelní zábavy a vyvinul se kult hvězd – herci měli své obdivovatele, klaky, fanoušky a mecenáše. Římané neváhali propustit úspěšného herce z otroctví, dát mu možnost vyšvihnout se na společenském žebříčku díky majetku, jímž ho obdivovatelé zahrnuli. Dochované jsou i záznamy o soupeření dvou táborů diváků – jeden podporoval herce, druhý ho přišel vypískat.

Zdroje informací – prameny

Zprávy o římském divadelním životě získáváme z děl římských autorů, jako jsou: Tacitus, Horatio, Lucanus, Iuvenalis, Cicero, Plinius ml., Seneca, také z románu *Satyrikon*, který je přisuzován Petroniovi.

Nesmírný význam pro divadelní historii mají texty z oblasti divadelní architektury. Jejich autorem byl **Vitruvius Pollio** – nejslavnější architekt 1. století př. n. l., který se podílel na stavbách cirků a divadel z dob vlády Caesara a Augusta. Vitruvius vydal v letech 16–13 př. n. l. dílo s názvem *Deset knih o architektuře*. Obsahuje teoretický výklad o prostorovém, scénickém a akustickém řešení divadelního prostoru a stalo se nesmírně cennými normami, z nichž čerpali renesanční architekti při stavbě prvních stálých divadelních budov.

Antické divadlo; proměny divadla, jeho typy a funkce, zdroj pozdější inspirace. Divadelní slavnosti: organizace, diváci, prostor, herci, hudba a tanec, kostýmy, masky; helénistické a římské divadlo; dnešní inscenace antiky.

Nejobsáhlejším zdrojem informací se staly zprávy církevních otců, kteří s narůstajícím vzestupem křesťanství veřejně kritizovali divadlo jako „pompu diaboli“ – ďáblovu nádeheru, odsuzovali pokleslá témata, nemorálnost, účinkování žen a okázalost divadelních produkcí.

K církevním otcům patřili Tertullian (spis *De spectaculis* 3. st.), Augustin (kázání proti divadlu 4.–5. st.), Cyprian, Jan Zlatoústý. Dochovaly se zákazy návštěv divadla či herecké profese pro křesťany, kázání a rukopisy.

Ani církevní cenzura, ani přijetí křesťanství jako oficiální víry (Konstantin 325 n. l.) a s tím spojené útoky proti divadlu i hercům, které vyvrcholily zákazem veřejných divadelních produkcí v Západořímské říši (568 n. l.), nedokázaly vymazat divadlo ze života.

Zmíněný zákaz znamenal konec divadla jako instituce, ale ne konec divadla jako zábavy a zobrazení světa – v této formě bylo přeneseno tradicí mimu do středověku.

– Římané vytvořili divadlo jako okázalou jevištní podívanou a jako kult hvězd.

– V oblasti dramatu přejímali a upravovali cizí vzory, jejich divadelní kultura je však východiskem pro následující dvě období: tradice nízké formy – mimus, přešla zásluhou populárních herců do středověku, texty Plautovy, Terentiovy a Senecovy se staly vzorem, na němž postupně vyrůstá renesanční dramatika.

– V žánru komedie se právě římské texty staly inspiračním zdrojem pro renesanční a klasičtější komedii.



KONTROLNÍ OTÁZKY

1. Popište původ a charakter římského divadla – ve srovnání s římským.
2. Co bylo odeum?
3. Jmenujte základní nízké a vysoké žánry římského divadla.
4. Uveďte významný historický pramen z oblasti divadelní architektury a jeho význam.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představila původ a charakter římského divadla a také postavení divadla v římské společnosti.

Ozřejmí odlišnost charakteru antického divadla v řecké a římské epoše, která se projevuje i v jednotlivých žánrech římského divadla a jejich scénické podobě, včetně samotné divadelní architektury, typech divadelního prostoru a jejich funkcích.

Představení klíčových autorů a jejich děl bylo doplněno základní charakteristikou jejich dramatického přístupu.

ODPOVĚDI



1. Římské divadlo není spojeno s kultem bohů nebo s náboženským obřadem, ale s veřejnými slavnostmi – tzv. ludi. Jeho podstatou byla reprezentace moci a naplňování hesla „chléb a hry“.
2. Typ zastřešeného římského divadelního prostoru.
3. Mimus, pantomimus, atelánská, fraška. Literární komedie a tragédie.
4. Vitruvius Pollio – Deset knih o architektuře. teoretický výklad o principech budování divadelního prostoru, z nějž čerpali renesanční architekti při stavbě prvních stálých divadelních budov.

4 STŘEDOVĚKÉ DIVADLO A DRAMA; KARNEVAL, LIDOVÁ KULTURA A DIVADLO.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola seznamuje s podobou divadla v období středověku: věnuje se jeho původu, rozvoji ve dvou samostatných liniích, postupně se propojujících, divadelnímu prostoru a celkové společenské situaci.

Klíčovou součástí výkladu je představení divadelních a dramatických žánrů, známých autorů a jejich dramatických textů.



CÍLE KAPITOLY

- charakterizovat a časově ukotvit rozsáhlé období středověku, včetně tzv. období temna
 - popsat dvě základní linie středověkého divadla – liturgickou a světskou
 - vyložit dovednosti a společenské postavení středověkého herce
 - vyjmenovat a vysvětlit podobu jednotlivých středověkých divadelních žánrů
 - popsat středověký divadelní prostor
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

jokulátor, histrion, blázen, fraška, sotties, ludus, officium, mystéria, miráky, morality, Everyman, mansion, simultánní jeviště

Charakter a vymezení středověku

Středověku předchází období mezi 3. až 8. st., které je historiky označováno za období „temna“. Ovšem musíme si uvědomit, že je to období, kdy vedle sebe ještě existují římské divadelní formy (ve 2. st. n. l. existuje římské divadlo jako instituce, zábava, současně s prvními signály šířícího se křesťanství), ve 3.–4. st. doznívá divadlo císařství a křesťanství začíná útočit na divadlo kázáními a spisy církevních otců (Tertullian, Řehoř Naziánský, Jan Zlatoústý, Augustin).

Po rozpadu velkých říší nastala doba nového uspořádání Evropy, prosadilo se křesťanství jako nová víra a církev se postupně stala mocenskou silou utvářející nové politické struktury.

Periodizace – období středověku dělíme na:

- raný (9.–10. st.),
- vrcholný (11.–13. st.),
- pozdní (13.–15. st.).

Obecně je považován středověk za etapu velmi ambivalentní ve spojení vysokých a nízkých prvků: pekla a ráje, tělesného a duchovního, vznešeného a obhroublého, strachu a smíchu. Docházelo k implantaci pohanských zvyků do křesťanských obřadů (Velikonoce nahradily rituály vítání nového vegetativního období, Vánoce zimní slunovrat).

O vývoji středověkého divadla existují dvě teorie:

a) divadlo bylo znovu vzkříšeno v divadelních prvcích církevních obřadů a nenavazovalo na předchozí formy (antické) – tato teorie vychází z dochovaných písemných pramenů (spojeny s liturgickou podobou dramatu 10. st.) a je už překonaná,

b) vývojová linie divadla nebyla přerušena a divadlo existovalo v živé podobě ještě před vznikem liturgického divadla (důkazy podává sama církev) – výzkumy v posledních desetiletích rozšířily poznatky o divadelnosti středověkých událostí, o lidovém improvizačním divadle a o koexistenci světské i církevní vývojové linie.

Období 'temna'

Rozpad Římské říše (výboje germánských kmenů) znamenal úpadek měst, obchodu, antická a germánská kultura splynuly v jednu a novým náboženstvím se stalo křesťanství.

Křesťanství propagovalo chudobu, zřeklo se tělesných vášní, zdůrazňovalo službu bohu.

Oslovovalo nejširší lidové vrstvy, proto volilo jednoduché symboly. Od 4. st. budovala církev svůj právní systém (určovala normy chování, společenské vztahy, názory, právo, finance).

Středověk je ale také obdobím křížových výprav, epidemií moru, sociálních rozdílů a karnevalového převrácení světa „naruby“.

Připomeňme si, že počátek šíření křesťanského názoru byl spojen s obdobím císařství v Římské říši, kdy divadlo existovalo v podobě velkolepé podívané.

Útoky proti divadlu sílily s narůstající mocí církve jako instituce a směřovaly k naprostému potlačení všech forem divadelních produkcí:

306 – umožnění křtu hercům, kteří se zřeknou divadla,

365 – zákaz tančit a zpívat při svatbách a křtech,

399 – zákaz kněžím a jejich rodinným příslušníkům hrát divadlo,

401 – exkomunikace křesťanů za návštěvu divadla v době církevních svátků,

691 – koncil Trullánský – prokletí herců, vyobcování z církve a zákaz provozování divadla.

Tradice antického divadla

Ve stejném období působily po Evropě skupiny mimů, které udržovaly antickou tradici pohybového, neliterárního a profesionálního divadla.

Šlo o divadlo *mobilní* (hrálo se kdekoli, bez stabilního prostoru), *chudé* (bez kostýmů, dekorací), *zábavné* (pokleslá témata, žertovné individuální výstupy).

Herci, kteří toto divadlo šířili, dostávali v průběhu let různé názvy – *histrion*, *mim*, *jokulátor* (v první fázi), potom *žakéř*, *blázen*, *minstrel*, *trubadúr*, *kejklíř*, *vagant*, posléze *comediant* (15. st.).

Provázeli je společenský statut vyhnanců, „bezdomovců“. Ovládali nejen divadlo, ale živilo se jako akrobaté, provazochodci, zpěváci, imitátoři, recitátoři – jejich schopnosti bychom dnes shrnuli pod pojem *syntetické herectví*.

Vzdělanci jim v první fázi nevěnovali pozornost, proto se nedochovaly téměř žádné písemné zprávy.

Zdroje informací – prameny:

- kázání (homiliáře) a spisy církevních otců,
- církevní zákazy a příkazy (penitenciály),
- scénické poznámky u liturgických textů,
- protokoly radnic (soupisy rekvizit, dekorací, vyúčtování za výrobu),

- záznamy pozorovatelů (např. biskup ze Sallisbury),
- kroniky,
- ikonografie – obrazové dokumenty,
- krásná literatura pozdního středověku.

Středověké divadlo se rozvíjelo ve dvou liniích – světské a církevní/liturgické.

Světská linie

Vzpomínání jokulátoři byli všestrannými profesionály, kteří zaplavili Evropu. Nesměli chybět na žádném dvoře, při turnajích, při korunovacích, ale i na jarmarcích, masopustních zábavách, karnevalech a oslavách svátků.

Častá byla profese dvorního blázna (šaška) – doložena na dvoře Karla Velikého (9. st.), který udával styl dalším evropským panovníkům, i na dvoře českých králů (Václav II, Jiří z Poděbrad).

K oblíbeným formám jokulátorů patřily *sólové výstupy* – např. Vitalis z Blois (12. st.) proslul imitátorským uměním. K častým námětovým okruhům v produkcích patřila milostná témata a rytířské příběhy – mezi nejstarší, které se dochovaly v textové podobě, patří texty francouzského trubadúra Adama de la Halle *Hra v loubí* (1261) a *Hra o Robinovi a Marion* (1283).

Jokulátoři zakládali profesní sdružení tzv. bratrstva, v nichž volili svého předsedu – krále bláznů, matku bláznů. Účastnili se oblíbených středověkých zábav – *beáníí* (přijímání nových studentů), volby biskupa, masopustních svátků bláznů. Nejstarší doklady máme z Paříže, kde působilo sdružení „Bezstarostné děti“.

Se světskou linií nesenou jokulátory, trubadúry, žakéry je spojen žánr **sotties** – blázniviny.

Většinou šlo o individuální, krátké fraškovité výstupy, formu satiry namířené na církevní hodnostáře, šlechtu, na tehdejší mravy, prohřešky. K nejznámějším autorům patřili Rutebeuf *Řeč o léčivých bylinách* (1260) nebo Pierre Gringoire (15. st.) – *Sottie krále bláznů*.

Sotties přecházely v ryze středověký literární žánr **frašku** (ze slova fars – vycpávka).

Frašky upozorňovaly obhroublým humorem na nevěru, lidskou hloupost, hašteřivost, marnivost, opilství.

Jsou důkazem kontinuity vývoje, protože se v nich objevovaly odpozorované situace a typologie postav známé již z řecké komedie – nevěrná žena, klamaný manžel, chytrý sluha, intrikán, šarlatán. Měly krátký děj a málo postav.

Většina dochovaných textů je anonymních – *Sluha a slepec* (13. st.), *Mistr Pathe-
lin/Mistr Pleticha* (15. st.), *Fraška o paštice a dortu*, *Střelec z Bagnoletu*, *Fraška o kádi*.

K nejznámějším autorům patřil Hans Sachs (1494–1576), člen sdružení německých Mis-
trů pěvců norimberských. Jeho frašky vycházely ze středověké tradice masopustních
šprýmů a projevovala se v nich už renesanční hravost a shovívavost – *Žák v ráji*, *Žárlivý
sedlák v očistci*, *Ten, který vysedával telata*, *Čtverák Enšpígl*.

Liturgická linie

Církev nejdříve zakázala divadlo, ale ve vlastních obřadech – bohoslužbách – měla řadu
teatrálních prvků („kostým“ kněží, kadidlo, svíčky, rituál požehnání, zpěv, modlitby).

K rozšíření a posílení víry obyčejných lidí v evropských zemích potřebovala povzbudit
zájem o bohoslužby, proto postupně zapojila i divadlo.

Liturgické drama

Od 9. století byl základní liturgický text rozšiřován o tzv. *tropy* = zpívané texty – první
použití je spojováno s klášterem St. Gallen ve Švýcarsku, další dochované texty – Tro-
párium st. Martial v Limoges (cca 933–936). Později se přidaly krátké zpívané a předvá-
děné výstupy – tzv. *antifony*. V roce 965 biskup Ethelwood z Winchesteru vydal doporučení
(*Regularis Concordia*), jak má být předvedena pasáž o zmrtvýchvstání Ježíše Krista a ná-
vštěvě 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, rozvíjelo původně
pouze epický text do dialogu jednajících postav:*

„Koho hledáte v hrobě, křesťanky?

Ježíše Nazaretského Ukřižovaného.

Není ho tady, vstal z mrtvých, jak pravil... “

Předváděli jej kněží, kteří se v tu chvíli proměnili v postavy tří Marií a anděla. Z diva-
delního hlediska nechybělo oslovení postav a divák zažíval pocit spolupřítomnosti dávného
děje, legendy, mýtu.

Počátky liturgických textů můžeme rozeznat ve všech evropských zemích, jejich přenos
usnadnila latina jako oficiální jazyk bohoslužeb a také změna přístupu církve, kterou mů-
žeme zaznamenat zejména v 11. a 12. st.

Liturgické texty nacházíme ve sbírkách *Passio z Montecassina* (1160), *Carmina Burana*
(cca 1200).

Velkým posunem bylo proniknutí národních jazyků do latinské bohoslužby – urychlilo proměnu officí ve skutečné divadlo.

Podle jedné z teorií začaly do officí pronikat výstupy ze světskou tematikou a fraškovitými momenty (nakupování vonných mastí, scéna u mastičkáře přerostla v samostatný kramářský výstup, viz český text *Mastičkář*) a také konkrétní jazykové prvky (vulgarismy, odposlouchané repliky z tržiště).

Bohoslužba se tak začala neúměrně protahovat, proto postupně došlo k odloučení officí od liturgického obřadu. Officium se dostalo mimo kostel, kde splynulo s běžnými lidovými divadelními produkcemi – stává se z něj **ludus** = světská divadelní forma.

Středověké divadelní a dramatické žánrové formy

Mystéria

S církevní linií byla pevně spojena *mystéria* (ze slova 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 už v angličtině.

Většina textů neměla konkrétního autora, šířily se opisováním a přebíráním. Od 13. do 16. st. máme doklady o cyklech mystérií, tzv. *pašijových hrách*, ve všech evropských zemích: *miracles plays* (Anglie), *mysteres* (Francie), *sacre reppresentazioni* (Itálie), *autos sacramentales* (Španělsko), *Passionsspiele* (Německo). Vznikala herecká bratrstva se specializací na jejich provozování (Confrérie de la Passiion v Paříži). Ve vrcholné formě obsahovala mystéria celou biblickou minulost – od stvoření světa po poslední soud. Na jejich inscenování se často podílelo celé město, zapojovali se profesionálové i amatéři z řad občanů, řemeslnické cechy, narůstala výpravnost a spektakulárnost (běžné byly čichové a vizuální efekty).

Rozsáhlejší formu mystérií představovala *Velká frankfurtská pašijová hra* (1350), *Pašije* (autorem byl Eustach Mercadé z Arrasu, 1420), *Pašijová hra* (autor Jean Michel, 1450).

Vrcholnou podobu představují produkce mystérií ve Valenciennes (1547). V roce 1548 pařížský parlament mystéria (pro jejich přílišnou okázalost) zakázal.

Mirákly

Na základě náboženských témat vznikly *mirákly* (franc. výraz miracle – zázrak) = hry s náměty ze života světců. Předchůdkyní tohoto literárního žánru a zakladatelkou tzv. *učeních her* byla jeptiška Hrotsvitha z benediktinského kláštera v Gandersheimu (10. st.). 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 *Hra o sv. Mikuláši* (1170) nebo pařížský básník a herec Rutebeuf

Mirákl o Theofilovi (1270).

Morality

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 (obdoba agónu) s personifikovanými vlastnostmi a alegorickými postavami – Dobro, Zlo, Morálka, Bohatství, Krása, Lakota, Smrt aj.

Předchůdkyní byla Hildegarda z Bingen (11. st.) s latinským textem *Ordo virtutum* – *Hra o ctnostech* a opět jeptiška Hrotsvitha s latinským textem *Hra o pannách moudrých a pošetilých*.

Nejznámější moralitou je **Everyman (Kdokoliv, 15. st.)**, 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 literární a dramatická – např. Hans Sachs **Komedie o umírajícím boháči**, u nás **Věk člověka**, **Satira o bohatci** v Hradeckém rukopisu nebo v moderní verzi Ionescova hra **Král umírá**.

Dalším příkladem středověké morality, na kterou se odkazují alžbětínští autoři, byl *Hrad stálosti*.

Středověký divadelní prostor

Středověký divadelní prostor vycházel z charakteru a potřeb divadelních produkcí a měl několik podob:

1) Pro církevní linii se odvíjel od počátečního prostoru officí = východiskem bylo architektonické uspořádání chrámu, kde oltář byl hlavním dějištěm a v bočních výklencích (kaplích) se odehrávaly další výjevy (zvěstování, scéna u mastičkáře).

S rozvojem officí dochází ke stavbě jednotlivých stanovišť – základ tzv. *mansionového jeviště* (*mansion* = domeček). Centrem byla *platea*, *platz*, *playne* = centrální hrací prostor.

Mimo chrám se tento princip dál zdokonaloval – mansiony byly opatřeny oponou, vybaveny rekvizitami, důmyslnými stroji, akce v nich mohla probíhat *simultánně*.

Diváci přecházeli k jednotlivým stanovištím – mluvíme o občůzkovém charakteru produkcí.

Takto uspořádaný prostor se využíval u mystérií a pašijových cyklů – poloha mansionů byla stabilní (vlevo nebe, vpravo peklo znázorněné „tlamou pekelnou“).

Simultánní uspořádání bylo symbolem současné přítomnosti nebe, pekla a světového dění, tedy celistvosti křesťanského vesmíru a publikum bylo jeho součástí.

2) Mansionové jeviště mělo variantu ve *vozovém uspořádání*. Účinkující se přesunovali za diváky na vozech, každý vůz měl připraven vlastní výjev, v každém hráli jiní herci. Obliba tohoto prostoru byla v Anglii (pageants), v Holandsku (wagen), ve Španělsku (Fiesta de loss carros).

3) Výchozím prostorem pro světské divadlo prvního období (tradice mimu, jokulátoři) zůstal „magický“ kruh – prostor převzatý z antiky, vymezen hercem a jeho jednáním, obklopený diváky ze všech stran – *kruhový prostor*.

Zmiňovala jsem se v počátku výkladu o vzdělancích. Pokud mluvíme o středověkých vzdělaneckých a kulturních centrech, máme na mysli kláštery (529 založen klášter Monte Cassino), později také univerzity a královské dvory.

Na univerzitách a v kláštorech se dochovaly dramatické texty či komentáře, byly však určeny zřejmě pouze k předčítání, doklad o provozování představení k dispozici nemáme.

Ke středověkým formám s divadelními prvky patřily i řečnické komory (od 14. st.), spojené s prvními univerzitami a školami, se dvory byly spojeny dvorské zábavy s teatrálními prvky – turnaje, kuklení, mumraje, královské vjezdy, korunovace apod.

V 16. st. byla církev oslabena vnitřními konflikty a reformní hnutí navíc zpochybnilo autoritu katolické církve. Náboženské hry ustoupily do pozadí (někde byly dokonce zakázány), autoři se stále víc začali obracet ke světským látkám – začíná období humanismu a renesance.

– Podoba středověkého divadla vyrůstá z několika zdrojů:

a) z tradice antického mimu a frašky, které přes hranice epoch přenášeli potulní herci,

b) z křesťanské liturgie – tedy formy náboženského rituálu,

c) z pokusů středověkých vzdělců navázat na literární antické drama – v nich je založena linie pozdějšího školského a vzdělaneckého divadla a dramatu.

– Středověké divadlo se vyvíjelo paralelně v linii světské a církevní – obě linie měly oddělené počátky, během doby se však sbližují, prolínají a ovlivňují.

– Středověké divadlo nevytvořilo mimořádné literární texty, řada autorů opisovala z církevních předloh, u řady textů neznáme autora.

– Význam středověkého divadla je v zachování vývojové kontinuity a vytvoření nových žánrů.



KONTROLNÍ OTÁZKY

1. V jakých liniích se rozvíjelo středověké divadlo?
 2. Jaké znáte názvy pro středověké herce mimu, udržující neliterární, komediantskou tradici divadla?
 3. V jakých částech mše se začaly nejprve objevovat krátké dialogické a předváděné výstupy?
 4. Jaký je vztah mezi žánry officium a ludus?
 5. Co byly sotties, frašky či mystéria?
 6. Uveďte název nejznámější středověké morality, resp. její hlavní postavy.
 7. Jak označujeme středověký divadelní prostor, resp. co bylo jeho 'scénickým' základem?
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola seznámila s podobou divadla v období středověku: byla věnována jeho původu, rozvoji ve dvou samostatných liniích, postupně se propojujících, divadelnímu prostoru a celkové společenské situaci.

Klíčovou součástí výkladu bylo představení divadelních a dramatických žánrů, známých autorů a jejich dramatických textů.



ODPOVĚDI

1. Rozvíjelo se ve dvou liniích – světské a církevní/liturgické.
2. Histrion, mim, jokulátor, žakěč, blázen, minstrel, trubadúr, kejklíř, vagant i komediant.
3. Tropy, antifony.

4. Officium = liturgické drama, jehož realizace je spjata s chrámem a bohoslužbou. Jakmile se dostalo mimo kostel, splynulo s lidovými divadelními produkcemi a stává se z něj ludus = světská divadelní forma. Námět obojího je náboženský.

5. Žánry středověkého divadla.

6. Everyman.

7. Mansionové jeviště.

5 TYPY ITALSKÉHO DIVADLA A DRAMATU OD RENESANCE; DIVADELNÍ PROSTOR, SCÉNOGRAFIE. INTERMEZZA, DIVADLO DVORSKÉ, UČENÉ, LIDOVÉ, TANEČNÍ, ZPÍVANÉ, VÝTVARNÉ, KOMEDIE DELL'ARTE.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola poskytuje přehled o převratných změnách v divadle, souvisejících mimo jiné s obnovením divadla jako profesionální umělecké instituce. Představuje kulturní kontext humanismu a renesance, v němž se odrážela proměna myšlení a tematická nezávislost, které přinesly nové chápání divadla – jako „zrcadla“ doby a společnosti.

Vývoj renesančního divadla je předestřen v souvislosti s jeho odlišným vývojem v různých evropských zemích, který se nemůže obejít bez představení nejvýraznějších osobností a jejich děl, ale i reformátorů divadelního prostoru a scénografie, které měly zákonité dopady na podmínky a principy provozu divadla v jednotlivých zemích.

Dále je obsah kapitoly zaměřen na definování základních rysů barokní epochy a oblastí, ve kterých se rozvíjelo barokní divadelnictví. Klíčový význam zde náleží dvorské kultuře a jejímu stěžejnímu uměleckému druhu – opeře, která sehrála rovněž zásadní roli v rozvoji divadelní scénografie, jevištní techniky a architektury. Nezbytný prostor je proto věnován i dějinám barokní opery – prvním skladatelům a dílům spjatým s florentskou cameratou a významu Claudia Monteverdiho pro další vývoj opery.



CÍLE KAPITOLY

- obecně charakterizovat – se zdůrazněním vzájemných odlišností – epochy renesance a baroka
- vyjmenovat a popsat zdroje a základní linie italského renesančního divadla
- přiblížit klíčové dramatické autory a jejich díla
- popsat tzv. terentiovské jeviště a vyložit jeho princip
- charakterizovat commedii dell'arte a vyložit její význam pro rozvoj činohry
- vyložit vnik opery a představit hlavní operní skladatele
- vyjmenovat scénografické novinky, které s sebou přinesl rozmach opery, a rovněž jejich autory

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



školské divadlo, dvorské divadlo, lidové divadlo, commedia erudita, tragédie, pastorála, commedia dell'arte, opera, intermedia, terentiovské jeviště

RENESSANCE

Pojem odvozený od slova renaissance (znovuzrození) odkazuje svým názvem k antice, která představovala pro renesanční umění zásadní inspiraci. Jeho vzorem a cílem byla rovněž antická harmonie.

Renesance se rodí v Itálii již ve 14. století, do severní Evropy proniká na konci 15. století a zde se bohatě rozvíjí až do století sedmnáctého.

Významný impuls pro nástup nového uměleckého stylu představovaly některé události světového významu:

- zeměpisné objevy (Kolumbus objevil Ameriku 1492), které podnítily rozvoj obchodu a přinesly nové informace o světě;
- astronomické objevy (Koperník popsal heliocentrickou sluneční soustavu 1507), které narušily dosavadní církevní dogma a povzbudily obecnou nedůvěru v církevní 'pravdy';
- vynález knihtisku (Gutenberg 1445), který urychlil šíření informací i nových myšlenek a rozšířil možnost vzdělávání (vznikají univerzity, městské školy).

Renesance je první z velkých epoch novověku. Zrodila velké osobnosti umělců i filozofů, přinesla zeměpisné a přírodovědecké objevy, převrat v myšlení, odklon od středověkých církevních dogmat a především – v důsledku toho všeho – obnovenou důvěru ve schopnosti individua.

Italské renesanční divadlo (quattrocento, cinquecento – 15. a 16. st.)

Itálie byla v této době rozdrobena do řady městských států – knížectví. Téměř v každém centru byla univerzita, kterou podporovaly panovnické rody (Urbino, Florencie, Padova,

Typy italského divadla a dramatu od renesance; divadelní prostor, scénografie. Intermezza, divadlo dvorské, učené, lidové, taneční, zpívané, výtvarné, komedie dell'arte.

Řím, Milán, Benátky) – ty současně samy rozvíjely na svých dvorech divadelní aktivity (budované na textových základech kněží, univerzitních profesorů, diplomatů ad.).

Nástup renesance je úzce spojen s rozšířením *humanismu* – myšlenkového hnutí příznačného zájmem o člověka, o svobodný rozvoj jeho osobnosti, o vzdělanost, o antický ideál. Humanismus vzniká v Itálii už ve 13. a 14. století – viz díla Danteho, Petrarcova, Boccacciova.

Heslo humanistů *ad fontes* ('k pramenům') vyjadřovalo zájem o studium antických textů, o historii, filologii, filozofii i mytologii.

Italské divadlo se rozvíjelo ve třech liniích:

- a) školské humanistické divadlo (divadlo učenců), vycházející ze studia textů římských autorů Seneky, Plauta a Terentia;
- b) dvorské divadlo (u knížecích dvorů), okázalé a zábavné, rozvíjející nové divadelní druhy a žánry (mezihra, pastorála, balet);
- c) lidové divadlo, navazující na středověké pouliční divadlo a vrcholící v *commedii dell'arte*.

Školské divadlo

Školské divadlo – pěstované studenty, profesory a vzdělanci – navazovalo na středověká mystéria (*sacra rappresentazione*) provozovaná řádovými a školskými bratrstvy. Nový tematický okruh vnesly objevy antických textů, které sloužily zpočátku pro řečnická cvičení, později k literárním pokusům.

První texty byly psány latinsky, jejich autoři napodobovali dramatickou strukturu 'vzorových' antických děl (komedií a tragédií): např. Enea Silvio Piccolomini (komedie *Chrysis*, 1444), Angelo Poliziano (tragédie *Orfeus*, 1480), Giangiorgio Trissino (tragédie *Sofonisba*, 1515).

Na univerzitách v Padově, Pise, Pavii se dochovaly anonymní (zřejmě studentské) texty napodobující strukturu římských autorů, existují doklady o inscenování Plautových

a Terentiových komedií ve Ferrare (15. st.) nebo na Akademii v Římě (veřejná prezentace výsledků studia).

Dvorské divadlo

Se školskou linií se prolínalo divadlo dvorské, protože některé panovnické rody nejenže měly zálibu v uvádění antických autorů, ale také podporovaly překlady i původní autorskou tvorbu. Centrem dvorského divadla byla Ferrara spjatá s rodem d'Este (tzv. ferrarská dílna – překlady Senekových, Plautových a Terentiových textů).

Obecně v italském divadle převládl komediální žánr, který zrodil tzv. učenou komedii.

Commedia erudita

Hra *Calandria* (1513) jednoho z prvních autorů učené komedie – kardinála **Bibiény** – byla označena jako „moderní“, protože byla psána již italsky a prózou. V jejím prologu rovněž Bibiena předložil své názory na divadlo. Inspirací mu byly Plautovy komedie, odkud převzal princip záměny dvojčat, hybnou silou děje byla postava sluhy. *Calandria* se stala vzorem pro další dramatické pokusy.

Ludovico Ariosto, který působil na ferrarském dvoře, je autorem her *Černokněžník*, *Lena* či nejznámější *Komedie o truhle*. Ta čerpala z Terentia (budování druhého plánu = dvojí příběh) a sama se stala jednou z předloh Molierova *Lakomce*. Obsahovala množství zápletek a intrik, centrálními postavami byli sluhové.

Nejvýznamnějším a také nejhranějším autorem tohoto období je **Niccollo Machiavelli**,

kteřý působil ve Florencii a ve své době byl znám a vnímán především jako politik a historik. Z jeho textů se dochovaly pouze dvě komedie: dodnes uváděná *Mandragora* (z období 1504–1520), jejíž struktura vycházela z římské komedie a frivolním námětem i zpracováním se blížila spíše středověké frašce (později ji církve zakázala pro znevažování kněžského stavu), a *Clitia* (1525), která dosáhla menší popularity.

16. st. přineslo rovněž teoretickou reflexi dramatické tvorby – a s ní i první vymezení *klasicistických zásad*. Ty vycházely z Horatiova díla *O umění básnickém* a především z Aristotelovy *Poetiky*, která byla přeložena a vydána i s komentářem v roce 1549. Na tento počín navázaly práce Antonia Mintura či Lidovica Castelveta, kteří vymezili striktní pravidla italské dramatiky.

Komedie měla obsahovat *pět jednání*, *dodržovat jednotu místa, času a děje*, prospět divákům a spojit *příjemné s vhodným* (prospěšným). Těmito požadavky se komedie odlišovala od nižších forem (frašky, intermezza), jejichž námět, děj i situace vycházely jinak z podobných zdrojů.

K autorům, kteří tato pravidla porušovali, patřil talentovaný autor **Pietro Aretino**, který psal satiru, verše i ódy na objednávku. Jeho kritické texty zesměšňovaly dvorské mravy, jako např. hra *Dvořané* (1525), *Podkoní* (1533) či *Pokrytec* (1545), v leccem předjímající Molierova *Tartuffa*.

Tragédie

Tragédie byla vnímána (a provozována) především jako žánr literární, určený k předčítání. Na první pokusy (Trissinova *Sofinisba*) navázali i autoři komedií – např. zmíněný Pietro Aretino napsal tragédii s antickým námětem (či spíše historické drama) *Horatius* (1546).

Typy italského divadla a dramatu od renesance; divadelní prostor, scénografie. Intermezza, divadlo dvorské, učené, lidové, taneční, zpívané, výtvarné, komedie dell'arte.

První úspěšný autor tragédií – **Giovan Battista Giraldi** – žil ve Ferrare a patřil k okruhu univerzitních vzdělavců. Jeho tragédie *Rebeka* měla několik repríz a získala tak 'status' první jevištně inscenované italské tragédie.

Dalším autorem – jehož dílo vnímáme jako spojnicí mezi commedii erudita a commedii dell'arte – byl herec a principál malé kočovné společnosti. **Angello Beolco**, přezdívaný **Ruzzante** z Padovy (podle postavy, kterou hrál), psal scénáře krátkých zábavných výstupů doplněných písněmi. Jeho texty evokující venkovské frašky byly psány obhroublým jazykem s vulgarismy a s prvky nářečí, obsahovaly řadu parodických a komických narážek, mezi jejich základní znaky patřila i přesná typologie postav a prostor pro hereckou improvizaci – jak ukazují např. jeho *Dialogy v řeči lidové*, *Komedie s krávou*, *Řeči Ruzzanta* (monology sluhy), *Pastorála* (parodie na pastorální idyly).

Originální formou spojenou s renesančním dvorským divadlem byla **pastorála** založená na přebírání literárních schémat, syžetů i principů. Odrážela zájem o satyrské drama, další inspirací byly římské příběhy s venkovskou tematikou (eklogy, bukolická lyrika – Vergilius: *Bucolica*). Významnou úlohu zde hrálo antické božstvo, satyrové, nymfy, sirény, pastýři. Vytvořila si i vlastní typologii postav (starý pastýř, satyr a žárlivá nymfa – intrikáni, pastýři a nymfy s atributy aristokracie) a stabilní motivy (převleky, záměna dvou osob, sebevražedné pokusy, odmítaná láska). Děj často zobrazoval i realitu u ferrarského dvora (některá jména, reálie). Hra se vyznačovala kultivovaným, básnickým jazykem, důležitou roli měl chór a hudební, taneční a pěvecké složky.

Právě pro svou hudební složku je pastorála považována za počáteční impulz k opeře, která ve svých počátcích často hledala model pro svá libreta právě v pastorálách.

Uznávaný autor **Torquato Tasso** je autorem díla *Aminta* (1573), předkládajícího příběh o lásce pastýře Aminty k odmítavé nymfě Silvii.

Tassovým rivalem byl **Giovan Battista Quarini**. Jeho pastorální tragikomedie *Věrný pastýř* opakovala motivy a rozvíjela dvě dějové linie – příběh dvou dvojic – tj. schéma, které najdeme v Shakespearově hře *Sen noci svatojánské*.

Mezi žánry dvorského divadla patřily také **intermedia** či **mezihry** (historicky navazující na *interludia*, tedy vsunuté komické výstupy v mystériích). Jednoaktový útvar vycházel z libret pro kostýmované výstupy často s alegorickým obsahem, základním rysem jevištního provedení byla bohatá výpravnost, strhující scénografie s využitím důmyslných strojů (a není bez souvislosti, že intermedia nemusela dodržovat klasické normy). Intermedia se tak stala jedním z důležitých impulzů pro bouřlivý rozvoj italské scénografie. Také ona byla 'vsunuta', a to mezi jednotlivé akty komedií či pastorál – a pro diváky se stávala často mnohem atraktivnější než 'hlavní' inscenovaná hra.

Renesanční divadelní prostor

Divadelní prostor v renesanci odrážel společenskou strukturu a splňoval zájem tehdejšího divadla i potřeb divadelního projevu. V Itálii byl nejdříve využíván exteriérový prostor

nádvoří a hodovních síní, který navazoval na středověký mansionový simultánní prostor. Zúžením okruhu diváků (vzdělanci, panovnický dvůr) rostla pak potřeba hrát v uzavřených sálech.

V humanistických počátcích inscenování antických autorů byly pro interiér upraveny opět mansiony – umístěny vedle sebe v počtu 3–5, odděleny přepážkami či sloupky, každý z nich opatřen oponkou a jménem postavy, která z něj vycházela. Jejich souvislé uspořádání tvořilo horizont, v prostoru před nimi se hrálo. Vzniklo tzv. *terentiovské jeviště* – první typ stabilního divadelního prostoru, který byl využíván pro školské i dvorské divadlo.

Návrat k antice přinesl i seznámení s dílem římského architekta Vitruvia. Jeho *Deset knih o architektuře* bylo vydáno v roce 1486 a stalo se podkladem pro rozsáhlou polemiku a posléze stavbu prvních stálých divadelních budov v Itálii.

Převratným objevem pro divadlo se stal také *princip perspektivy*, který začala scénografie využívat od konce 15. století a vytvořila tak předpoklady pro vznik *iluzivního divadla*, uplatňovaného dodnes.

Na prosazení perspektivy se podíleli i slavní malíři Raffael nebo Leonardo da Vinci.

Údajně poprvé byla perspektiva využita pro úpravu sálu v římském paláci kardinála Riaria, na níž se podílel malíř Raffael v roce 1492. V miniaturní replice antického divadla zde bylo poprvé použito malované dekorace.

Stálé divadelní budovy

První divadelní budovy byly dřevěné, proces proměny vyvrcholil výstavbou prvních zděných budov určených výhradně pro divadelní účely a vybavených divadelní technikou. Teatro Olimpico ve Vicenze (1585) a Teatro Farnese v Parmě (1618) se staly uskutečněním reformních snah italských scénografů.

Italští reformátoři divadelního prostoru a scénografie

Nejvýznamnější z nich – **Sebastiano Serlio** – ovlivnil způsob vytváření scénických dekorací i divadelní architekturu, podobu novodobého jeviště i hlediště. Základem tzv. *serliovské scény* se stalo široké hrací pódium před dekoracemi 'předstírajícími' hlubší prostor (perspektiva) díky zadnímu prospektu (pět do dále vedoucích ulic s průhledy a vchody) a šikmo umístěným kulisám.

Serlio vycházel z Vitruvia a své celoživotní dílo vydal pod názvem *Pět knih o architektuře* (1545). Pojednává zde o třech typech dekorací – *komické* (ulice, měšťanské domy), *tragické* (palác), *satyrské* (příroda) –, o způsobu jejich výměny pomocí otočných hranolů (tzv. *telary*, které byly obdobou antických periaktů) atd. Při řešení hlediště vycházel z podoby amfiteátru, v orchestře umístil sedadla pro vznešené publikum a vzadu galerie pro chudé. Proskénium zachoval, oddělovalo jeviště od hlediště.

Typy italského divadla a dramatu od renesance; divadelní prostor, scénografie. Intermezza, divadlo dvorské, učené, lidové, taneční, zpívané, výtvarné, komedie dell'arte.

Praktickým využitím Serliových reforem se stalo **Teatro Olimpico**, které architekt Andrea Palladio dokončil v roce 1585 (otevřeno příznačně Sofoklovým *Králem Oidipem*).

Zatímco architektonické řešení budovy Teatro Olimpico působilo ještě jako miniatura římského divadla přenesená do interiéru, **Teatro Farnese** (poprvé použité roku 1628) se stalo prototypem moderního jeviště: posunulo antickou tradici směrem k iluzivnímu kukátkovému prostoru, který se prosadil a dále rozvíjel především v baroku.

Jeviště bylo široce otevřeno, uzavřeno pevným portálem, další rám byl v hloubi jeviště – tak se mohl zvětšovat a zmenšovat viditelný jevištní prostor. Boční kulisy a podhledový závěs v horní části portálu přispívaly k vytváření iluze uzavřeného světa, do něhož diváci měli možnost pouze *nahlížet* z hlediště ve tvaru úzké podkovy. Iluzi reality pomáhal vytvářet také portál, který zároveň maskoval mechanismy, které pomáhaly tuto iluzi vytvářet.

V tomto řešení se odráželo jiné vnímání prostoru v období renesance: oproti simultánnímu vnímání ve středověku byl renesanční prostor ohraničený, konečný.

Na scénografických proměnách se podílel i **Bernardo Buontalenti**, který vytvářel kostýmy, nákladné dekorace a stroje pro slavnosti rodu Medicejských ve Florencii (16. st.), dále architekt **Niccolo Sabbatini**, který prosadil mechanismus listových kulis (17. st.), a **Josef Furtenbach**, který vyřešil mechanismus jevištního osvětlení. K dokonalosti pak došel scénickou techniku **Giacomo Torelli**, jehož objevem byl výměnný systém podvozků a rámců pro dekorace.

Pro další rozvoj scénografie měla velký význam opera: divadelní druh s kořeny v renesanci a rozvíjející se především v baroku. Už ve druhé polovině 16. st. vznikaly operní domy vybavené hledištěm s lóžemi, parterem, galeriemi a složitou jevištní mašinérií, která umožňovala vytvářet velkolepou iluzi. Divadlo dostalo kouzlo magické podívané.

– Rozvoj italského renesančního divadla ovlivnil evropské divadlo po dobu dalších dvou století.

– Přinesl proměnu divadelního prostoru, perspektivní scénu, techniku interiérového osvětlení, jevištní mašinérii – tedy scénografické prvky, které jsou cestou k iluzivnímu kukátkovému divadlu.

– Jeho význam spočívá ve vzniku originálních žánrů, které připravily půdu pro vznik opery – výpravné pastorály a intermezza.

COMMEDIA DELL'ARTE

Historický druh a žánr italského profesionálního divadla 16. století ovládl evropské divadlo ve století šestnáctém a sedmnáctém a dodnes jej inspiruje. Jiné názvy pro tento druh lidového divadla jsou *commedia a soggetto* (komedie podle scénáře), *commedia all'improvviso* (improvizovaná komedie) či *commedia di maschere* (komedie masek).

Oproti *commedii eruditě*, která byla dílem vzdělanců a měla literární základ, vyrůstala *commedia dell'arte* (CDA) z improvizace, bez literárního textu. Vytvořila se jako opoziční, *lidová* forma italského divadla, zato plně *profesionální a umělecká*.

Jejími dvěma klíčovými vlastnostmi jsou *improvizace* a *typy*.

Zdroje CDA či impulzy pro její vznik nacházíme v několika oblastech:

- 1) Odkazuje k tradici lidového starořímského divadla, tzn. lokální frašky provozované populárními kejklíři.
- 4) Vychází ze středověkého divadla, přičemž nezapomínejme na kontinuitu vývoje a propojenost římského mimu a římské lidové frašky (atelany) s divadlem středověkým.
- 3) Čerpá z italského karnevalu, ve kterém se objevovaly postavy Zanniho nebo Pulcinelly.
- 2) Je do jisté míry vulgarizací *commedie erudity*, s níž měla CDA stejné zápletky a postavy.

Typologie postav CDA

Výrazem *typ* označujeme postavu s dominantní, zveličenou lidskou vlastností (nadsázka), tímto způsobem karikovanou a z tohoto důvodu v CDA také komickou.

Postavy CDA označujeme též jako *masky* – což se vztahuje (v návaznosti na *typ*) k fyziognomii postavy, jejímu ustálenému kostýmu, gestům i k obličejové 'masce' (to vše zvyšovalo komičnost figury).

V typologii CDA rozlišujeme postavy na *staré* (otcové, nápadníci), *mladé* (milenecké páry – *inamorato* a *inamorata*) – obě skupiny stojí proti sobě (stejně jako v Plautových komediích) – a sluhy (*zanniové*).

Staré komické postavy

Tito většinou otcové dospělých dětí bývali lakomí, podezřívaví, záletní či zamilovaní. Nejznámějšími jsou *Pantalone*, *Dottore* a *Capitano*.

Pantalone – kupec z Benátek, zamilovaný vdovec nebo podváděný manžel, lakomý, krutý a samolibý, vždy přelstěný. Ustálený kostým – přiléhavé kalhoty, punčochy, krátká vestička, plášť, čepička a pantofle. Herec nosil obličejovou polomasku s výraznýmnosem, vousy a knír.

Dottore – typ učence z Boloně, chrlicího poučky a latinské citáty, které ovšem komolil a sám se tak usvědčoval z nevzdělanosti. Nosil černý talár a polomasku, která nezakrývala nos a tváře – ty měl načerveneň na důkaz nadměrného pití.

Capitano – parodie milovníka navazující na postavu (*typ*) chlubitivého vojáka z římského mimu. Hlupák, mluvka a zbabělec, který většinou dostal výprask. Předobraz barona Prášila.

*Typy italského divadla a dramatu od renesance; divadelní prostor, scénografie.
Intermezza, divadlo dvorské, učené, lidové, taneční, zpívané, výtvarné, komedie dell'arte.*

Zanni

Pod obecným pojmenováním pro sluhy, kteří většinou vystupovali v typické komické dvojici *primo* – *secondo* (první aktivní, druhý prostředek) a byli hlavními komickými postavami CDA i hybateli děje, se skrývají různá jména. Jejich nositelé se postupem času rozvíjeli – leckdy až do samostatného typu.

Nejproslavenější sluha **Arlecchino/Harlekyn** původně vstoupil do CDA jako *secondo* – přihlouplý sluha z venkova se sedláckými manýry. Později převzal aktivitu, vymýšlel intriky a léčky, byl nepostradatelný pro svého pána. Jeho původní oděv – plátěná halena a záplatované kalhoty – se v průběhu doby proměnil na strakatý kostým sešitý z barevných trojúhelníků. Součástí masky byla i černá škraboška (odkaz ke středověkým interludiím a postavám komických ďáblů).

V hereckých společnostech hrál tuto roli vždy nejlepší herec souboru (většinou princípal) a dědila se z otce na syna. Nejslavnějšími představiteli byli Simone Bologna či Tristano Martinelli.

Postupně se vytvářely další varianty této postavy a také (s přechodem do francouzského prostředí v 17. st.) varianty jejího jéna (Trivellino, Pedrolino, Trufaldino).

Další ze skupiny sluhů – vychytralý **Brighela** (franc. Scapino) – vstoupil do CDA jako *primo* –, zatímco **Pulcinella** (hrbáč) coby *secondo* vnášel do děje aktuální poznámky (ztělesňoval 'živé noviny').

Spojením Pulcinelly a dalšího ze skupiny sluhů – Coviella – pak zřejmě vznikla ve francouzské modifikaci slavná postava melancholického **Pierota**.

Ženské protějšky sluhů bývaly označovány jako *fantasca* a měly různá jména: Kolombína, Pasquetta, Smeraldina či Mirandolina (franc.).

Milenecké páry

Milovníci (*innamorato*) vnášeli do CDA lyrické výstupy, básnickou řeč, zpívané pasáže, milostné monology. Byli nesmělí, nezkušení, úspěchu dosahovali jen s pomocí sluhů. Jmenovali se nejčastěji Leandro, Lélío, Flávio, Florindo.

Jejich ženské protějšky (*innamorata*) mívaly jméno Isabella (podle nejslavnější představitelky, herečky společnosti Gelosi Isabelly Andreini) a většinou se jim dvořil jak mladý, tak starý milovník.

Protože často docházelo k oblíbenému zdvojení mileneckých párů v rámci děje, rozlišovaly se obory první a druhý milovník, první a druhá milovnice (*prima donna*, *secondo donna*).

Postavy milovníků hráli herci bez obličejové masky.

Divadelní společnosti

Italské kočovné profesionální společnosti – trupy – jsou doloženy od poloviny 16. století. Měly v průměru 10–12 členů. Typická skupina měla 7–8 herců a 3–4 herečky. Každá skupina měla svou vlastní sestavu postav, v níž byly zastoupeny základní typy (dva páry milenců, dva zanni, dva starší komické typy, jedna fantasca) – ale celkové rozdělení bylo specifické. Od toho se pak odvíjel i repertoár každé trupy.

Společnosti vznikaly pod ochranou šlechtických dvorů (Společnost Nejjasnějšího vévody Mantovského, 1578–1640), pojmenovány byly podle jména svého principála nebo dominantní postavy (Společnost Frattellinova).

Hrály na jarmarcích i v palácích, na repertoáru měly i učené komedie a pastorály.

Mezi nejslavnější patřil soubor *Gelosi/Nadšenci* (1568–1604), jehož principálem byl Francesco Andreini, a Společnost *Fedeli/Věrní* 1601–1652), která hostovala i v Praze (1627).

Scénografie CDA si vystačila s jednoduchým pódium se schody a plátěným malovaným zadním proscenem, v němž byly otvory pro příchody a odchody herců.

Herecké postupy

Herci CDA ovládali tzv. *syntetické herectví*, tj. herectví spojující několik různých schopností, dovedností či samostatných profesí (zpěv, recitace, pantomima, žonglování, akrobacie, hra na hudební nástroj).

Nejvýznamnějšími byly *improvizace* (zahrnující i hru s publikem), *tanec* (dvorský, dobový, karikující) a *pantomima* (obličejová mimika, gesta, stylizovaný pohyb).

Mimořádné oblibě se těšily tzv. *lazzi* (pojem vzniklý zkomolením spojení „*la actione*“ = akce, jednání), označující jevištní vtíp, gag, šokující pointu. *Lazzi* mohly být slovní, pohybové či situační, herci si je vycizelovali a vkládali do příběhu rozvíjeného improvizací (na základě předem připraveného děje) jako pevně vybudované položky - a jako takové si je chránili coby svá autorská čísla.

Scénáře

Pojem *scenario* (scénář) označoval zápis jednotlivých situací s pokyny pro hereckou akci.

Scénář zachycoval dějovou kostru, herci vycházeli v (improvizovaném) jednání z typologie postav.

CDA měla obvykle tři dějství, v každém byl děj veden k výraznému pointování – tzv. *aktšlusu*. Náměty pocházely z antické komedie (rozdělení sourozenců, záměny) nebo komedie erudity (zamilovaný stařík zesměšněný sluhou).

Typy italského divadla a dramatu od renesance; divadelní prostor, scénografie. Intermezza, divadlo dvorské, učené, lidové, taneční, zpívané, výtvarné, komedie dell'arte.

CDA v Evropě

CDA, která se stala v Itálii tradičním národním divadlem, se v 17. st. rozšířila do celé Evropy. Od roku 1660 hrála italská společnost v Palais Royal v Paříži (Stará společnost italské komedie) – nejprve v mezihrách, později se střídala s Molierovou společností.

CDA ovlivnila tradiční francouzské žánry – frašku, literární komedii. Ve francouzské verzi dochází ke kultivaci typů a k výpravnější scénografii, která již obsahovala i barokní prvky.

Dovršení CDA

V 18. století začala commedia dell'arte ztrácet na své životaschopnosti. V zájmu jejího povzbuzení přibývalo vedlejších postav, hudby i podívané, přesto v období narůstajícího sentimentalismu působila ve své původní podobě jednoduše, banálně, surově. K její reformě přikročil **Carlo Goldoni**, který ji proměnil v *komedii charakterovou*.

Goldoni napadl četné konvence a postupy CDA, s nimiž nesouhlasil a které považoval za zastaralé, ve své zdramatizované poetice *Komické divadlo* (1750). Zde především požadoval zrušení improvizace a její nahrazení pevným a závazným textem s rozepsanými dialogy. Namísto tradičních masek požadoval individualizované, psychologicky propracované postavy, dále odstranění vulgárnosti a náměty ze současného života.

Jako umělecký 'doprovod' svých požadavků vytvořil texty *Sluha dvou pánů* (který však v nejdůležitějších rysech ještě zachovává schéma CDA, 1745), *Kavárnička* (1750), *Trependery* (1751), *Mirandolina* (1753), *Poprask na laguně* (1762) či *Vějíř* (1765).

Goldoniho reforma se ve své době stala předmětem mnoha sporů. Jedním z jejich nejvýznamnějších odpůrců byl **Carlo Gozzi**, jehož protiútok vzal na sebe podobu tzv. *fiabe teatrali* (dramatických pohádek).

Gozzi jich napsal celkem deset, např. známá díla *Láska ke třem pomerančům* (1761), *Král jelenem* či *Turandot* (obě 1762). Pro tento specifický Gozziho žánr je charakteristické zejména prolnutí tragiky a komiky. Gozzi zdůrazňoval ty prvky, které se Goldoni snažil nejvíce potlačovat: fantastiku, kouzlo a improvizaci. Rehabilitoval také staré masky CDA – jejich 'dotažení' pak ponechával na hercích, jejich improvizacím umění, zatímco party hlavních postav rozepisoval. Tímto způsobem sice opět zavedl ostupy *comédie dell'arte*, ale probudit k životu se mu ji nepodařilo.

Tradice CDA následně ožívá ve fraškách Johanna Nepomuka Nestroye, v cirkusové klaundě i v němé grotesce.

- *Commedia dell'arte* vyrostla jak z italské tradice antických komedií a mimu, tak z tradice středověkých frašek a karnevalu a po tři století vládla italskému a evropskému divadlu.

- CDA označuje historický žánr/druh lidového profesionálního uměleckého divadla, který představoval neliterární, neakademickou formu divadla.
- Základními znaky CDA jsou improvizace, pevná typologie postav a syntetické herectví.
- CDA nevytvořila literární hodnoty, ale měla nesmírný vliv na další vývoj francouzské a italské literární komedie (Molière, Goldoni, Gozzi).

BAROKO

Na sklonku 16. století se v Itálii začíná formovat nový umělecký sloh. Během 17. století se baroko rozšířilo po celé Evropě a zasáhlo i Latinskou Ameriku. Jeho pozdní projevy spadají až do poloviny 18. století.

Barokní umění dominovalo zejména v katolických zemích, kde doprovázelo protireformační snahy katolické církve po Tridentském koncilu (1545–1563). Nebylo však spjata jen s reprezentací a sebeprezentací *církve*, ale i *feudální třídy*, která tak manifestovala svůj životní postoj a ideologii. Skrze barokní umění demonstrovaly tedy obě společenské síly svou absolutistickou moc. Proto je také základním rysem barokních uměleckých děl snaha *ohromit* – nádhrou, bohatstvím, velkolepostí, hloubkou, okázalostí, virtuozitou formy a výrazu. Příznačné je stírání hranic mezi architekturou, sochařstvím a malbou s cílem vytvořit jednotný společný účín.

Ať už sloužilo barokní umění k šíření křesťanských myšlenek nebo opěvovalo svět pozemských slastí a radostí, vždy obsahovalo jistý exhibicionismus a *divadelnost*. *Teatralita* prorůstala nejrůznějšími projevy doby, divadlo samotné bylo pak jednou z nejdůležitějších uměleckých oblastí barokní epochy a v jejím průběhu dospělo k mohutnému rozmachu: proměňuje se divadelní prostor, architektura a jevištní technika, rozvíjejí se nové divadelní druhy a žánry.

Barokní divadlo se rozvíjelo ve třech základních liniích:

- a) dvorské (vznik opery, rozvoj divadelní architektury),
- b) náboženské (zvláště jezuitské, sloužící jak k propagaci katolického náboženství, tak ke školení mladých jezuitských adeptů),
- c) lidové, navazující na období renesance (*commedia dell'arte*).

Italské dvorské divadlo a opera

V Itálii představovala nejvýznamnější druh dvorské kultury, libující si v podívané a divadelních zábavách všeho druhu, už od dob renesance až do konce 16. století tzv. *intermezza*: krátké hudebně divadelní výstupy mezi akty pravidelného dramatu, vyznačující se bohatou výpravností a množstvím jevištních efektů.

Typy italského divadla a dramatu od renesance; divadelní prostor, scénografie. Intermezza, divadlo dvorské, učené, lidové, taneční, zpívané, výtvarné, komedie dell'arte.

Počátkem 17. století vystřídal pak intermezza v popularitě nový umělecký druh – *opera*. Díky 'vynálezu' opery si Itálie zajistila postavení kulturní velmoci po celé období baroka.

Operu můžeme charakterizovat jako vyspělejší formu intermezza, ze kterého do značné míry vzešla. I ona byla tvořena složkou slovesnou (libreto), hudební, výtvarnou a hereckou. Oproti intermezzu se však vyznačovala pevnější hudebně dramatickou strukturou, prioritním postavením zpěvu a rozvinutějším dějem.

První operní díla vzešla z umělecké skupiny označované jako *Florentská Camerata*. Vůbec první (nedochovanou) operou v evropských dějinách je *Dafne* (1597 nebo 1598), jejíž text napsal **Ottavio Rinuccini** a hudbu **Jacopo Peri**. Prvním dochovaným operním dílem je pak *Eurydika* (1600) od týchž autorů. Náměty raně barokních oper čerpaly z antické řecké mytologie, která byla poté ještě dlouho hlavním zdrojem operních libret.

Prvním velkým operním skladatelem, který vzešel z doby baroka, je **Claudio Monteverdi**, jehož první opera *Orfeus* (1607) na libreto **Alessandra Striggia** je zároveň považována za nejstarší kompletně dochované operní dílo. Monteverdiho dílem vrcholným je pak *Korunovace Poppey*, která byla poprvé uvedena v benátském Divadle sv. Jana a Pavla roku 1642.

V průběhu 17. století se italská opera rozšířila prakticky do celé Evropy a vytvořila tak předpoklady k formování domácí operní tvorby.

Barokní opera ohromovala nádherou dekorací a kostýmů i vynalézavostí scénických efektů, manýrismus přinášel snahu o maximální stylizaci až deformaci skutečnosti, zálibu v okázalosti a bizarnosti, proměnlivosti a pohybu. Nadpřirozené postavy (bohové či démoni vznášející se na oblacích), jeviště hemžící se účinkujícími maskovanými do podoby opic, satyrů či kentaurů, senzační scény (bitvy a přírodní pohromy) – to vše přinášelo aristokratickému divákovi co největší *smyslový zážitek*.

Spektakulárnost závisela do značné míry na mechanismech pro létání, které umožňovaly aktérům pohyb ve vzduchu po celé ploše jeviště. Jiné efekty využívaly propadla. Nepostradatelnou součástí produkcí byla též pyrotechnická kouzla s využitím ohně a dýmu.

Slávu italské opery šířili doma i v zahraničí věhlasní výtvarníci a architekti, často celé umělecké rody.

Giacomo Torelli provedl významnou *inovaci výměnného systému kulisové dekorace*, a to (poprvé) v benátském operním divadle *Teatro Novissimo* ve 40. letech 17. století. Kulisy tak mohly být vyměněny hladce a rychle, zároveň bylo možné během jediné operace vyměnit všechny prvky zároveň (každá součást dekorace byla připevněna ke společnému rumpálu, jímž stačilo pouze otočit). Tato novinka se brzy ujala v celé Evropě.

Torelli byl rovněž významným prostředníkem mezi barokním divadlem v Itálii a ve Francii. Přijal Mazarinovo pozvání do Paříže, aby zde zavedl nové postupy italské scénografie: v rámci toho přestavěl palác Petit Bourbon (instaloval zde i svůj výměnný systém

dekorace), záhy i Palais Royal a svým uměním výrazně ovlivnil zdejší výtvarníky (např. **Jean Berain**).

Na Torelliho dílo ve Francii navazovala rovněž italská rodina Vigaraniů. **Gaspere Vigarani** byl architektem tehdy největšího divadla v Evropě, *Salle des Machines* v paláci Tuilerie (1660).

Jeden z nejznámějších benátských výtvarníků **Giovanni Burnacini** zase šířil postupy italského barokního divadla ve Vídni, která se stala od druhé poloviny 17. století (po dalších sto let) nejvýznamnějším evropským centrem italské opery. Ještě větší věhlas získal **Lodovico Burnacini**, který je jako výtvarník mj. podepsán pod karnevalovou operou *Il pomo d'oro* (*Zlaté jablko*), provedenou na císařském dvoře roku 1668. Tato událost je některými historiky považována za vyvrcholení barokní podívané.

Mantovský architekt **Fabrizio Motta** – autor díla *Stavba divadel a divadelní mašinerie* (1668) – jako první vyslovil požadavek, aby divadelní architektura sloužila herci a podpořila jeho herecký výkon. Zasloužil se také o bezpečnost a zvýšení pohodlí protagonistů i diváků tím, že při stavbě divadelních budov počítal s několika východy, šatnami pro herce i prostorami pro divadelní rekvizity.

V první polovině 18. století ovlivňoval inscenační praxi takřka po celé Evropě rod **Galli-Bibienů**, jehož příslušníci zavedli řadu nových postupů. V jejich tvorbě dosáhla barokní scénografie vrcholu.

Se jménem **Ferdinando Galli-Bibiena** je spjata *scena per angolo* (víceúběžníková perspektiva): namísto jediného úběžníku v pozadí použil dvou či více úběžníků po stranách – oproti dosavadní praxi středového výhledu (centrální perspektiva) umístil budovy, hradby, sochy či nádvoří doprostřed obrazu s výhledy vedoucími do stran.

Další bibienovská inovace přinesla *zvětšení měřítka dekorace* – kulisy nejbližší divákovi byly ztvárněny tak, jako by byly pouze dolní částí budov tak ohromných, že se nevešly do těsného rámce portálu.

Návrhy Bibienů se vyznačovaly barokní ornamentálností, pompézností, celkovou monumentalitou a dobře se uplatnily ve spojení s dvorskou operou. Poptávka po Bibiitech se tak probouzela všude, kde se projevil zájem o operu – vedle Itálie působili především ve Francii, v Německu, Rakousku či Anglii.

Velký význam měla inscenace opery Johanna Josepha Fuxe *Constanza e Fortezza* (Stálost a síla), díky níž se Praha poprvé dostala do světových dějin operního divadla. Dílo čerpající děj z historie starověkého Říma bylo provedeno roku 1723 u příležitosti pražské korunovace Karla VI.

Typy italského divadla a dramatu od renesance; divadelní prostor, scénografie. Intermezza, divadlo dvorské, učené, lidové, taneční, zpívané, výtvarné, komedie dell'arte.

Pro tento účel navrhl Giuseppe Galli-Bibiena divadlo obrovských rozměrů, které bylo zbudováno na cvičišti tzv. Letní jízdárny za Pražským hradem. Půdorys upomínal na italskou renesanční divadelní architekturu (Aleottiho divadlo v Parmě), hlediště pojalo přes 3000 diváků.

Barokně přepychová výprava navozovala iluzi nekonečnosti scénického prostoru. Jediný dojem z představení umocňovaly nevídané efekty, které produkovala složitá jevištní mašinerie. Nadšení vzbuzoval též hojně zastoupený tanec a virtuózní pěvecké výkony předních italských zpěváků té doby v čele s Gaetanem Orsinim a Giovannim Carestinim. V operě vystoupilo celkem 10 různých sborů, rovněž orchestr byl nebývale mohutný.

Italská barokní opera přinesla nejen rozvoj scénografie a spolu s ním úpravu jeviště, ale také *inovaci hlediště*. Ta souvisí s otevřením *prvního veřejného operního divadla* v Benátkách roku 1637 – *Teatro San Cassiano*.

Do tohoto data se opera provozovala jen v uzavřeném aristokratickém prostředí, u příležitosti výjimečných událostí. Otevřením veřejného divadla se zpřístupňuje široké veřejnosti.

Hlediště divadla *San Cassiano* se výrazně odlišovalo od hlediště konvenčního dvorského divadla (se stadionovým uspořádáním do tvaru písmene U): disponovalo *lůžemi* uspořádanými do jednotlivých pořadí.

Jediný dochovaný plán benátského operního domu ze 17. století poskytuje *Divadlo svatého Jana a Pavla* (1639): každé z pěti podlaží obsahovalo 29 lůží, z nichž první dvě byla nejdražší a určená nejzámožnějším vrstvám, zbylá tři pak využívali lidé nižšího stavu a skromnějších majetkových poměrů, zatímco prostor v přízemí (parter) byl vyhrazen nemanjetným.

Praktičnost tohoto uspořádání hlediště spočívala v tom, že umožňovalo najednou shromáždit velké množství lidí ze všech sociálních vrstev – zároveň však tuto sociální rozdílnost zohledňovalo.

Tento způsob členění jeviště přejala i další, nově budovaná veřejná operní divadla v Benátkách, posléze se rozšířil po celé Itálii a velmi rychle i do jiných částí Evropy, kde dominoval až do konce 19. století a je běžným dodnes.

KONTROLNÍ OTÁZKY

1. Co vyjadřovalo heslo humanistů 'ad fontes'?
2. Kterí římsí autoři sloužili jako základ školského humanistického divadla?
3. Uveďte žánry italského dvorského divadla.

4. Jmenujte některé významné autory commedie erudity.
 5. V čem spočívá vývojová mimořádnost tzv. terentiovského jeviště? Uveďte dva důvody – obecný a konkrétní.
 6. Uveďte dva základní rysy commedie dell'arte.
 7. Kdo tento specifický typ divadla dovršil či reformoval pro oblast činohry? Jakým způsobem? Uveďte příklady děl.
 8. Jak se jmenovala umělecká skupina, z níž vzešla první operní díla?
 9. Kdo složil operu považovanou za historicky nejstarší kompletně dochované operní dílo?
 10. Který výtvarný rod ovlivňoval v první polovině 18. století inscenační praxi po celé Evropě, přinesl řadu scénografických novinek (např. víceúběžníková perspektiva) a v jeho tvorbě dosáhla barokní scénografie vrcholu?
 11. Kdo byl autorem opery *Constanza e Fortezza*, díky níž se Praha poprvé ocitla na světové mapě operního divadla?
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola poskytla přehled o převratných změnách v divadle, souvisejících mimo jiné s obnovením divadla jako profesionální umělecké instituce. Představila kulturní kontext humanismu a renesance, odrážející proměnu myšlení a tematickou nezávislost, které přinesly nové chápání divadla – jako „zrcadla“ doby a společnosti.

Vývoj renesančního divadla byl predestřen v souvislosti s jeho odlišným vývojem v různých evropských zemích, což se nemohlo obejít bez představení nejvýraznějších osobností a jejich děl, ale i reformátorů divadelního prostoru a scénografie, které měly zákonité dopady na podmínky a principy provozu divadla v jednotlivých zemích.

Dále byl obsah kapitoly zaměřen na definování základních rysů barokní epochy a oblastí, ve kterých se rozvíjelo barokní divadelnictví. Klíčový význam zde náleží dvorské kultuře a jejímu stěžejnímu uměleckému druhu – opeře, která sehrála rovněž zásadní roli v rozvoji divadelní scénografie, jevištní techniky a architektury. Nezbytný prostor byl proto věnován i dějinám barokní opery – prvním skladatelům a dílům spjatým s florentskou cameratou a významu Claudia Monteverdiho pro další vývoj opery.



ODPOVĚDI

1. Návrat 'k pramenům', tj. zájem o studium antických textů, o antickou historii, filologii, filozofii i mytologii.
 2. Seneca, Terentius a Plautus.
 3. Commedia erudita, tragédie, intermedia či mezihry.
 4. Kardinál Bibiena, Ludovico Ariosto, Nicollo Machiavelli.
 5. (1.) První typ stabilního divadelního prostoru, který byl využíván pro školské i dvorské divadlo. (2.) Princip perspektivy.
 6. Improvizace a typy.
 7. Carlo Goldoni, který ji proměnil v komedii charakterovou (Sluha dvou pánů). Carlo Gozzi, který psal tzv. fiabe teatrali – dramatické pohádky (Turandot).
 8. Florentská Camerata.
 9. Claudio Monteverdi.
 10. Rod Galli-Bibienů
 11. Johann Joseph Fux.
-

6 ANGLICKÉ DIVADLO A DRAMA; DIVADELNÍ PROFESIONÁLOVÉ; SHAKESPEARE. TYPY SOUBORŮ, FINANCOVÁNÍ A VLÁDNÍ REGULACE DIVADLA.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola seznamuje s renesanční podobou anglického veřejného divadla, s podmínkami a průběhem představení.

Představuje hlavní dramatické osobnosti, charakter dramatické tvorby i její vliv na divadelní praxi. Klíčové postavení zde zaujímá samozřejmě William Shakespeare.

Právě tak se věnuje vývoji divadelního prostoru v renesanční Anglii a postupnému pronikání vlivu italské renesanční scénografie.

CÍLE KAPITOLY



- vyjmenovat tři linie anglického renesančního divadla spolu s jejich typickým divadelním prostorem
- popsat architekturu veřejného divadla a zde uplatňované scénické principy
- charakterizovat jednotlivé divadelní žánry
- vyjmenovat předchůdce Williama Shakespeara a zaměřit se na jeho vlastní tvorbu, tvůrčí specifika a vývojový význam (ten doložit konkrétními příklady z díla pozdějších inscenátorů)
- pochopit a při interpretaci dramatických děl využít principy soudobého herectví

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



alžbětinské drama a divadlo, dvorská maska, Faust, Shakespeare

ANGLICKÉ RENESANČNÍ DIVADLO

Časové vymezení

Etapu vymezujeme časově od 15. století, ale znaky proměny objevíme už ve 14. stol. – v mystériích a středověkých teatrálně laděných slavnostech a maškarádách.

V užším vymezení nazýváme tuto etapu *alžbětinským divadlem*, podle období největšího rozkvětu za vlády Alžběty I., i když závěr spadá do období vlády Jakuba I. a Karla I.

Konec anglického renesančního divadla je stanoven přesným datem – 1642 (parlament vydal zákaz divadelních produkcí).

V důsledku válek a vnitřních konfliktů se vliv italského humanismu a renesance projevil v Anglii opožděně až za vlády Jindřicha VII., který založil tudorovskou dynastii. Současně zahájil cestu k hospodářskému rozvoji, který vyvrcholil za panování Alžběty I. (1533–1603). Alžběta se opírala o nižší šlechtu a měšťanstvo a dokončila rozchod s katolickou církví a Římem – což vedlo k rozdílnému uměleckému a kulturnímu rozvoji od ostatní katolické Evropy. Díky zahraničním výbojům se Anglie stala obchodní velmocí. Nástup Alžběty znamenal i zákaz náboženských látek na jevišti – a spolu s tím impulz k zájmu o Senecu a italské autory, kteří se stávají inspirací pro anglické drama.

Zatímco italské renesanční divadlo navazuje na antiku, to anglické čerpalo ze středověké tradice mystérií, jejichž kompozice se odrážela ve struktuře nově vznikajících dramát, a moralit, které ovlivnily jejich příběh, resp. konflikt pramenící se sporu myšlenek a ideálů. Pozůstatky miráklů pak v nových dramatických textech vedou k individuálně charakterizovaným dramatickým postavám. Tradice středověku se projevila i v řešení divadelního prostoru, který vycházel z kruhového uspořádání a simultánní mansionové dekorace.

Vývojové linie

Anglické renesanční divadlo se rozvíjí ve třech liniích:

- a) veřejné divadlo – stavba budov za hradbami města určených pro profesionální produkce;
- b) dvorské divadlo – vznik specifického útvaru amatérského divadla, *masky (masque)*;
- c) soukromé divadlo – sály pro uzavřené produkce spojené s tradicí dětského divadla i profesionálními soubory.

Základ anglického renesančního divadla představuje vědomí, že člověk je středobodem světa a divadlo je zrcadlem doby. Společnost vnímala těsnou spojitost mezi reálným světem a světem divadla jako jeho zmenšeným modelem, nabízejícím obraz světa v celistvosti vztahů a komplexnosti problémů. Tato myšlenka platí o divadlu jako celku: ovlivňovala

nejen témata dramát Williama Shakespeara a dalších alžbětinských dramatiků (zachycení historických událostí a společenských vztahů napříč sociálními vrstvami), ale i divadelní prostor, systém inscenování a vztah publika k divadlu.

Odtud i známá Shakespearova slova z komedie Jak se vám líbí: „Celý svět je jeviště a všichni, muži, ženy, jsou jenom herci.“

Vztah divadla a společnosti

Postavení divadla bylo dvojí – a to zcela protichůdné:

- dvůr byl divadlu nakloněn, divadlo tak získalo komerční charakter a bylo podporováno mecenáši a přímluvci, kteří zaštiťovali profesionální soubory (Služebníci lorda Komořího, Služebníci královi, Herci lorda Admirála);
- měšťané/puritáni divadlo pronásledovali, viděli v něm riziko morové nákazy a mravního úpadku.

Veřejné divadlo – alžbětinský divadelní prostor

Londýnská veřejná divadla byla stavěna za hradbami města. První z nich postavil tesař James Burbage v roce 1576, budova dostala jméno The Theatre – Divadlo. Další pak vznikaly rychle za sebou: The Rose (Růže), The Swan (Labuť), The Globe (Svět, Zeměkoule), The Fortune (Štěstěna).

Jejich podoba ukazuje, že se alžbětinské divadlo navrátilo ke stabilnímu, architektonicky účelovému a uzavřenému divadelnímu prostoru, umožňujícímu vytvoření vlastního divadelního/fiktivního mikrosvěta:

- půdorys byl ve tvaru mnohoúhelníku (výjimečně kruhu či čtverce), jedna ze stran byla tvořena jevištěm a šatnou,
- hlavní jeviště bylo vyvýšené, kryté, vybíhalo do dvorany určené stojícímu publiku (2000–3000 míst), které obklopovalo jeviště ze tří stran,
- nad jevištěm byly kruhové galerie, balkón pro hudebníky i pro herce, součástí jeviště byla schodištní věž (vchody na galerii a balkón),
- čelní stěna šatny tvořila pozadí (jako u proskénia) a mohla skrývat zadní hrací prostor.

Představení trvalo několik hodin, hrálo se za denního světla na téměř holém jevišti, používaly se pouze náznakové rekvizity (vzhledem k jejich ustálené symbolice zapojovalo publikum fantazii a představivost – tj. aktivně spolupracovalo): např. meče zabodnuté do podlahy (válka), květiny rozhozené po podlaze (zahradka).

Anglické divadlo a drama; divadelní profesionálové; Shakespeare. Typy souborů, financování a vládní regulace divadla.

Řada fiktivních obrazů dramatického děje (a prostoru) byla obsažena již v autorově textu (nebylo tedy třeba je na jevišti 'dublovat'), používaly se také cedule s označením místa či jeho změny.

Např. ve hře Sen noci svatojánské je divákovi dáno veršem vodítko k určení denní doby takto: „V zlé chvíli, Titánie troufalá, se setkáváme v záři měsíčné...“. Slávu si pak získal „slovní obraz bouře“ v Králi Learovi. Apod.

Alžbětinské divadlo neznalo oponu. Před začátkem představení byla na věž vytažena vlajka a trubač ohlašoval jeho začátek i konec. Představení bylo uzavřeno modlitbou za královnu a tancem. – Všechny tyto 'antiiluzivní' prvky naznačují propojování reality a fikce, které bylo pro alžbětinské divadlo vsutku typické. Rovněž zde nehrály ženy (v ženských rolích vystupovali mladí chlapi).

Herci ovládali ustálená gesta, tanec, hru na hudební nástroj, zpěv, recitaci, šerm. Kostýmy vycházely z dobové módy, dbalo se na jejich reprezentativnost, herci je získávali většinou darem nebo si je pořizovali sami.

K nejznámějším patřili např. herec **Tailor** (první představitel Jaga či Falstaffa) nebo **Richard Burbage** (vytvořil titulní postavy v Shakespearových dramatech *Othello*, *Král Lear*, *Richard III.*, *Hamlet*).

Dvorská maska

Termínem maska (masque) označujeme specifický žánr dvorského divadla/zábavy, jehož hlavními složkami jsou hudba, tanec, bohatá scénografie a kostýmy i jevištní efekty. Šlo o útvar interiérový, amatérský, nonverbální, výtvarný a pohybový.

Původně šlo o dvorskou zábavu doloženou na anglickém dvoře už ve 14. st., jejíž kořeny tkví v rozšířeném používání masek v lidových zvycích a slavnostech.

Tradici dvorské masky založil Jindřich VIII., který si na Tři krále 1512 údajně oblékl kostým a vyzval přítomné v sále k tanci. Za Alžbětiny vlády se pak maska rozvíjela a vrcholu dosáhla za Jakuba I. a Karla I. – mluvíme o tzv. stuartovské maškarádě. V ní se již renesanční projev plynule proměňoval do okázalé barokní podoby.

Maska měla ustálenou strukturu:

1. prolog (tzv. *antimaska*) představoval svět chaosu, vystupovaly v něm groteskní a pohádkové bytosti (čarodějnice, satyrové, blázni);
2. *maska* – slavnostní maškaráda s postavami z antické mytologie, často představovanými panovníkem a jeho rodinou (např. královna Alžběta jako Příroda či Královna jara, léta); postupně se uplatňovaly i alegorické vozy, rafinované stroje a mašinerie či pyrotechnické efekty, odkazující již k barokní velkoleposti;
3. závěr – *hold* panovníkovi.

Maska byla provozována amatéry z řad aristokracie, s její oblibou však narůstal i podíl profesionálů (při přípravě libreta, výpravy, hudby a zpěvu).

Jedním z nejproslulejších autorů scénářů byl **Inigo Jones**, který často navštěvoval Evropu a poznával zde práci italských scénografů (na začátku 17. st. např. jako první navrhl perspektivní scénu). Jeho zásluhou začala Anglie dohánět evropský vývoj.

Tento pokrok se týkal pouze dvorského divadla. V divadlech veřejných přetrvávala mansionová středověká dekorace, podobně jako v divadlech soukromých.

Vzrůstající obliba masky se však projevila v textech alžbětinských autorů. William Shakespeare využíval tohoto motivu s oblibou – a to v různých podobách: od náznaku (Romeo a Julie) přes zapojení do děje (Marná lásky snaha, Sen noci svatojánské) až po bohaté rozvedení obrazu dvorské masky jako svatební scény (Bouře).

Soukromá divadla

Tyto sály uvnitř Londýna, spojené především s tradicí chlapeckých chrámových sborů (k nejslavnějším patřily sbor od sv. Pavla nebo Děti královské kaple), byly až do roku 1609 využívány výhradně k těmto produkcím. Dětské skupiny podporovala přímo královna Alžběta, která pro ně nechala psát dramatické texty.

Ve srovnání s veřejnými divadly byly soukromé sály menší – se vstupným podstatně vyšším. Zahrnovala pouze místa k sezení, denní světlo posilovaly svíčky.

V Londýně existovalo osm soukromých divadel. K nejslavnějším patřilo divadlo U černých bratří (The Blackfriars), postavené roku 1596 Jamesem Burbagem (údajně právě pro toto divadlo vznikaly Shakespearovy texty z posledního období tvorby, neboť si je pronajímala společnost, jejímž podílníkem byl), dále divadlo Svatopavelské, U bílých bratří, Kouhoutí aréna v Drury Lane nebo Salisbury Court.

Po roce 1609 přešla soukromá divadla do majetku společností dospělých herců.

Dramatická tvorba

Anglické renesanční drama navazuje na aktivity okruhu vzdělanců soustředěných kolem politika a utopisty **Thomase Moora** na konci 15. st., k němuž patřili i dramatikové **John Heywood** či **Henry Medwall**. Oba psali ještě texty poplatné středověkým žánrům (interludia, morality), ale již zbavené náboženských látek. Alegorické postavy se v nich měnily v realisticky pojaté individuality, dialog byl živější, objevovaly se fraškovité situace.

Většina historiků rozlišuje alžbětinské autory vzhledem k výjimečnému zjevu Williama Shakespeara.

Předchůdci

Anglické divadlo a drama; divadelní profesionálové; Shakespeare. Typy souborů, financování a vládní regulace divadla.

První texty vznikaly pod vlivem pronikajících humanistických tendencí a v návaznosti na studium antických autorů.

Za první anglickou tragédii je považována původní hra senekovského typu *Gorboduc aneb Ferrex a Porrex* (1562) s námětem z historie Británie, jejíž autoři **Thomas Norton** a **Thomas Sackvill** použili poprvé *blankvers* = nerýmovaný pětistopý jambický verš, který se brzy stal pro alžbětinské texty příznačný.

Současníci

Thomas Kyd (1558–1594) se proslavil především jako autor *Španělské tragédie* (1589), v níž opět vytvořil drama ve stylu senekovské krvavé tragédie plné vášní, krutých činů, pomsty a žárlivosti. Stala se jednou z předloh Shakespearova *Hamleta*.

Robert Greene (1558–1592) psal pastorální a romantické komedie, z nichž populární se stala především hra *Otec Bacon a otec Bungay* (1589).

Před svou smrtí sepsal Greene dílko Za groš vtipu vykoupeného milionem kajcnosti, v němž varoval před nespolehlivostí herců a také před „povýšeneckou vránou, příkrášlenou naším peřím“: měl na mysli Williama Shakespeara – jedná se o první literární narážku na jeho dramatickou tvorbu, o níž je známo, že si vypůjčovala motivy, situace a náměty z nej-různějších literárních zdrojů (a současně jde o nepřímý doklad Shakespearovy divadelní aktivity v Londýně v roce 1592).

John Lyly (1554–1606) psal texty pro dvorské divadlo a chlapecké společnosti, naplněné pohádkovými a mytologickými postavami a motivy. K nejúspěšnějším patřila hra *Alexandr a Kampaspé* (1584), jejíž námět pocházel ze života Alexandra Velikého, šlo přitom o hold královně Alžbětě.

Ben Jonson (1572–1637), přední dramatik Společnosti lorda Admirála, psal texty i pro Shakespearovu Společnost lorda Komořího a pro dětský soubor bonifantů u sv. Pavla. V roce 1616 se stal dvorním autorem libret k maskám.

Jeho hry obsahovaly společenskou kritiku: proti puritánskému pokrytectví byla zaměřena komedie *Každý podle svého humoru* (1598), jejíž pokračování napsal o rok později pod názvem *Každý mimo svůj humor*. Nejzdařilejší dílo – komedie *Volpone aneb Lišák* (uvedená v divadle Globe 1606) – tepalo zbohatlíky, lidskou hrabivost, vypočítavost a faleš. Hra obsahující motiv mastičkáře, předstírané smrti, dědictví i prozrazení má blízko francouzským fraškám i ke commedii dell'arte, navazovala na antické autory i na italské texty Ariostovy.

Ve druhé nejúspěšnější Jonsonově hře – *Alchymistovi* (1610) – přebírají šarlatán a lstivý sluha v době pánovy nepřítomnosti roli kuplířů. Komický účinek pramení z opakování situací, v nichž se tyto postavy musejí uchýlovat ke stále novým lžím. Odtud vzejde i pointa, kdy každý podvádí každého.

Nejvýznamnější autor této skupiny – básník, dramatik (kmenový autor divadla Rose a člen Společnosti lorda Admirála, kde zřejmě i hrál) a překladatel **Christopher Marlowe** (1564–1593) – napsal pouhých sedm tragédií. Jako první překročil model senekovské tragédie a zahájil radikální proměnu alžbětinské dramatiky.

Zdokonalil blankvers a jazyk jeho her se stal základem pro literární angličtinu. Tematicky se v nich zaměřil na příběhy silných individualit, nadprůměrných jedinců, odhalující problematičnost, rozpornost jejich povahových rysů. Tito hrdinové často překračovali konvence v oblasti morálky, Marlowovy hry obecně charakterizuje velká otevřenost i kritičnost.

K unikátním dílům patří *Tragická historie o doktoru Faustovi* (zřejmě v rozmezí 1588–1589), v níž Marlowe vytvořil první podobu archetypu evropské literatury. Proslavil se i dalšími tituly: *Maltský žid* (1592), dvoudílný *Tamerlán Veliký* (1587), *Edward II.* (1593).

Podobnost námětů s Shakespearem (resp. přebírání motivů) je součástí hlubší provázanosti: Marlowe Shakespearovi vlastně otevřel cestu k proměně kompoziční struktury, jazyka i tematiky dramatu.

WILLIAM SHAKESPEARE (1564–1616)

Dílo autora, který inspiroval divadlo romantické, naturalistické i divadlo 20. století (je považován za otce moderního dramatu), navazovalo na předchozí trendy, přesto je výlučné. Ve své době vytváří nový styl a osobitý divadelní tvar.

Shakespeare viděl svět v pohybu – to tvoří podle historika Jana Kopeckého základ jeho tvorby: je v ní obsažen nejvlastnější obraz renesanční společnosti, obraz světa bouřlivých přeměn, nových objevů, konfliktů, dynamika i chaos doby, překračování hranic a odtud pramenící konflikty starého a nového řádu.

I když také v Anglii byl vysloven aristotelský požadavek tří jednot (viz spis Ludovica Castelveta z roku 1570), Shakespeare tyto normy nepřijal.

V jeho hrách se děj stěhuje z místa na místo, čas je zhuštěn do zkratky, v níž se jednotlivé situace střídají rychlostí filmového střihu, žánrová nejednotnost se přibližuje dnešnímu postmodernímu mísení tragických a komických rovin, lyrických a groteskních tónů, básnické vznešenosti a plebejské neomalenosti.

Dramatické texty psal Shakespeare většinou pro Společnost lorda Komořího, jejímž byl členem a později i podílníkem. Můžeme je rozdělit do tří tvůrčích období a několika žánrových skupin: na tragédie, komedie, historické hry a romance či tragikomické pastorály.

Periodizace Shakespearovy tvorby

1) **První etapa** byla ve znamení *historických her* – s náměty ze starých kronik a historické beletrie (*Jindřich VI., Richard III.*) či s antickou tematikou (*Titus Andronikus*). Charakteristická je individualizace postav, které vždy jednají tak, jak určuje jejich povaha. Dalším žánrem tohoto období byly *komedie* (*Komedie omylů, Dva šlechtici z Verony, Marná lásky snaha, Zkrocení zlé ženy, Večer tříkrálový* ad.). Pro ty je příznačné mísení vytříbeného jazyka renesanční poezie s jadrností lidové mluvy. Obraz světa je podáván v podobě karnevalového veselí.

2) **Druhá tvůrčí etapa** byla ve znamení vrcholných *tragédií*: na samém počátku stojí *Romeo a Julie* – námět Shakespeare převzal z italské novely, aby dosáhl hodnot antické tragédie, jejíž model osudového předurčení však překonal vytvořením tragédie postavené na lidských vášních a konfliktech. V dalších dílech – *Hamlet, Othello, Macbeth, Král Lear* – vytvořil rozporuplné, komplikované postavy plné lidských slabostí a chyb, vystavené tlaku okolí i vlastního svědomí. Ústřední téma představuje rozpad starého řádu, který s sebou nese zběsilost a nelidskost činů. Typickým prvkem je kontrastní zařazení komického prvku (např. chůva v *Romeovi a Julii*, dialog hrobníků v *Hamletovi*, opilý vrátný v *Macbethovi*).

3) **V závěrečné etapě** převážily *romance* (či 'pastorály', žánr tolik oblíbený v renesanci, ovšem u Shakespeara, odmítajícího čistou žánrovou formu, šlo pak spíše o pastorálu tragikomickou). Etapu předznamenalo dílo *Jak se vám líbí*, v němž dramatik přenesl model společenských vztahů tehdejší společnosti do Ardenského lesa, aby ho zde konfrontoval s opravdovostí a upřímností.

Následovaly hry *Zimní pohádka, Cymbelín, Perikles, Bouře*.

Romance vykazují mnoho společných rysů s dvorskou maskou, v každé z nich je také maska umně zakomponována a umožňuje působivé inscenování.

Základní znaky romancí:

- generační téma (vztah rodičů a dětí),
- jeho paralela ve střídání období v lidském životě a smíření se s tímto procesem (obnovení řádu),
- množství nadpřirozených sil a bohů, nahromadění magických prvků,
- 'neuchopitelný', z reality vymaněný dramatický prostor, v němž hrdinové putují z místa na místo (archetyp cesty).

V romancích se rovněž objevují motivy z předchozích her, ale v odlišném vyznění – např. v *Bouři* se uplatňuje v lásce mladé dvojice motiv nesmiřitelnosti rodičů: na rozdíl od hry *Romeo a Julie* není však tentokrát řešen tragicky, ale smírem – ovšem v důsledku kouzla.

Poslední období Shakespearovy tvorby je některými historiky vysvětlováno osobní krizí, jistě však souvisí i s přechodem jeho herecké společnosti do uzavřeného prostoru divadla U černých bratří. Ten totiž umožňoval scénograficky náročnější inscenace, využití scénických efektů, prolnutí s výtvarnými, hudebními a tanečními prvky. Lze tedy říci, že právě pro tento prostor začal Shakespeare psát nový typ her.

V českém divadle započal systematickou tradici shakespeareovského repertoáru na počátku 20. století Jaroslav Kvapil, který v roce 1916 rovněž uvedl v pražském Národním divadle cyklus inscenací v překladu Josefa Václava Sládka.

*Ke slavné inscenaci hry *Romeo a Julie* (1963) v režii Otomara Krejči v Národním divadle (s Janem Třískou a Marií Tomášovou v hlavních rolích) vznikl nový překlad Josefa Topola.*

V současném divadle se setkáme i se staršími překlady – Zdeňka Urbánka, Emila Adolfa Saudka, Alois Bejblíka –, preferovány jsou však modernější převody z pera Milana Lukeše, Antonína Přídala a především Martina Hilského a Jiřího Joska.

*Ze světového kontextu zmiňme herce a režiséra Laurence Oliviera nebo legendu světového divadla Petera Brooka, v jehož režii vznikla inscenace *Bouře* v Mezinárodním středisku divadelního výzkumu v Paříži v roce 1990. Brook, který označil tuto hru za Shakespearovu nejmámivější, se rozhodl, že ji nebude interpretovat přes výklad veršů: klíč hledal ve výběru herců z nejrůznějších kultur – africké, evropské, asijské.*

Shakespearovi následovníci

Mezi texty autorů, jejichž tvorba spadá do období vlády Jakuba I. a Karla I. (tzv. jakubovští a karolinští dramatikové), nalezneme tragikomedie s vyumělkovanými happyendy. Velký důraz kladli na senzačnost témat a obratné budování vzrušující zápletky – na úkor hlubší charakteristiky postav a myšlenkové propracovanosti. K úspěšným autorům patřili **John Webster** (1580–1634), jehož tragédie navazovaly na alžbětinské drama (*Bílá d'áblice, Vévodkyně z Amalfi*), a **Francis Beaumont**, který psal dramata společně s **Johnem Fletchere**m. Vyznačovaly se senzačností a dramatičností motivů a uváděly se zejména v období tzv. restaurace (1660–1700).

– Anglická renesance byla epochou, v níž vznikla provozně funkční podoba veřejného divadla.

– Vytvořil se specifický žánr dvorské masky – výpravné syntetické divadlo s alegorickým příběhem.

– Zformovala se novodobá anglická dramatika, která přinesla díla velkých autorských osobností s nadčasovou platností.



KONTROLNÍ OTÁZKY

1. V čem spočívá význam londýnského divadla s názvem Divadlo (The Theatre)?
 2. Který populární, specifický žánr dvorského divadla/zábavy můžeme dodnes rozpoznat v komediích i tragédiích alžbětinských autorů, včetně Shakespeara?
 3. V čem spočívá význam hry Tragická historie o doktoru Faustovi pro evropskou kulturu?
 4. Co je společným rysem výstupů chůvy v Romeovi a Julii, hrobníků v Hamletovi či opilého vrátného v Macbethovi?
 5. Kdo, kdy a kde započal v českém divadle systematickou tradici shakespearovského repertoáru?
 6. Jmenujte světové osobnosti shakespearovské interpretace.
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola seznámila s renesanční podobou anglického veřejného divadla, s podmínkami a průběhem představení.

Představila hlavní dramatické osobnosti, charakter dramatické tvorby i její vliv na divadelní praxi. Klíčové postavení zde proto zaujímá William Shakespeare.

Právě tak se věnovala vývoji divadelního prostoru v renesanční Anglii a postupnému pronikání vlivu italské renesanční scénografie.



ODPOVĚDI

1. Bylo to první z veřejných londýnských divadel, stavěných za hradbami města (1576).
2. Maska.
3. Christopher Marlowe zde vytvořil první podobu archetypu Fausta.
4. Kontrastní zařazení komického prvku (resp. návaznost na komediantskou linii divadla).
5. Jaroslav Kvapil na počátku 20. století v pražském Národním divadle.
6. Laurence Olivier, Peter Brook,

Španělské divadlo a drama; náboženské a výchovné divadlo; baroko. Autos sacramentale, jezuitské divadlo, Komenský, Evropané: Don Quijote, Don Juan, Faust.

7 ŠPANĚLSKÉ DIVADLO A DRAMA; NÁBOŽENSKÉ A VÝCHOVNÉ DIVADLO; BAROKO. AUTOS SACRAMENTALE, JEZUITSKÉ DIVADLO, KOMENSKÝ, EVROPANÉ: DON QUIJOTE, DON JUAN, FAUST.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola přibližuje významnou epochu španělského divadla, jehož prudký rozvoj započal na konci 15. století (časově tedy v renesanci), ale které dosáhlo v krátké době svými výsledky (i díky své specifčnosti) úrovně srovnatelné s evropským vývojem.

Rovněž je představen rozmanitý vývoj v oblasti divadelního prostoru a nejdůležitější dramatická tvorbě, v níž se s předstihem začínají projevovat základní znaky barokního stylu a jejíž mnohé položky jsou aktuální a inscenované dodnes.



CÍLE KAPITOLY

- charakterizovat období tzv. zlatého věku španělského divadla a podstatu jeho specifčnosti
- popsat divadelní prostor daného období
- vysvětlit pojmy corrales, autos sacramentales, loa
- představit tvorbu ústředních autorů daného období



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

španělské divadlo zlatého věku, corrales, autos sacramentales, Calderón, Cervantes, Lope de Vega, Don Juan

Španělské divadlo „zlatého věku“

Počátek tzv. zlatého věku španělského divadla s vrcholem v 16. a 17. století spadá do období renesance (přelom 15. a 16. st.), rysy či charakterem patří však už spíše do následující etapy, do níž renesance plynule přechází, tj. do baroka.

Zdeněk Hořínek označil zlatý věk španělského divadla za údobí, v němž se (obdobně jako v alžbětinském divadle) pestrost lidských osudů nadřazovala nad estetická pravidla a v němž tragické a komické se navzájem prolínalo. Viz: HOŘÍNEK, Zdeněk. 2004. Duchovní dimenze divadla. Praha: Pražská scéna, s. 92–100.

Kulturní rozmach země byl podmíněn vzestupem mocenským a ekonomickým. Vývoj divadla můžeme rozdělit časově do tří etap:

1) období reconquisty – od roku 1492 (vítězství nad Maury) do roku 1556. Důležité byly výboje do Itálie a ovlivnění italským divadlem. Ve stejném roce objevil Kolumbus Ameriku a otevřel tak Španělsku cestu k bohatství,

2) období vlády Filipa II. a III. (do roku 1621) představovalo vrchol bohatství a dohánění evropského vývoje především v dramatické tvorbě, současně je to i začátek krize – proti španělské koloniální politice se postavily ostatní evropské země, začalo období válek, ke kterým se přidaly epidemie moru,

3) vláda Filipa IV. (do konce 17. st.), kdy sílí vliv inkvizice a cenzury – mluvíme o barokní dramatiice a divadlu.

Španělské divadlo zlatého věku bylo svým charakterem divadlem *lidovým*. Převládaly v něm veřejné produkce, na něž publikum spontánně a hlučně reagovalo: bylo pánem představení a chtělo se především bavit. Očekávalo napínavý dobrodružný děj s náhlými zvraty, spoustu tragiky i spoustu komiky. Autor většinou představení zahajoval veršovaným prologem (*loa*), ve kterém žádal o pozornost a přízeň. Následovalo představení, které mělo většinou tři dějství proložené komickou mezihrou (*entremés, pasos*), často bylo zakončeno ještě básnickou romancí.

Kořeny španělského divadla zlatého věku spočívají zřetelně ve středověku, kdy se těšily oblibě tzv. *autos sacramentales*, tedy alegorické hry Božího těla (mystéria, provozované církevními bratrstvy. O světských produkcích se pak v církevních a královských zákazech mluvilo jako o „hrách hanlivých“.

Veřejné divadlo – divadelní prostor

Autos sacramentales se ve Španělsku v 16. st. uváděly na různě upravených vozech (včetně rozvinutého typu, kde v dolním patře vozů se herci převlékali). Diváci sledovali produkci z oken protilehlých domů.

Hrálo se v pravidelných intervalech na sv. Božího těla a představení byla podporována církví.

Španělské divadlo a drama; náboženské a výchovné divadlo; baroko. Autos sacramentale, jezuitské divadlo, Komenský, Evropané: Don Quijote, Don Juan, Faust.

Hlavním veřejným divadelním prostorem byly tzv. *corrales* – dvory, které začaly vznikat na konci 16. st. v Madridu a byly v mnohém podobné alžbětinskému prostoru: Čtvercový či obdélníkový prostor mezi domy 'zastřešovala' natažená plachta, na konci dvora stálo jeviště bez opony a dekorací, okna a balkóny protějšího domu sloužily jako lóže (muži a ženy seděli odděleně), v prostorném dvoře (*patio*) byla místa ke stání (*mosquetoros*), přímo před jevištěm stála řada laviček (*taburetes*), které byly od *patia* odděleny zábradlím. V zadní části *patia* byla samostatná galerie pro ženy (*cazuela*).

Prvním stálým divadlem v Madridu bylo *Corral de la Cruz* (otevřeno 1579), následně vzniklo *Corral del Príncipe*. Kapacita divadel se pohybovala kolem 2000 diváků.

Také jevištní konvence se podobaly alžbětinskému divadlu – využívalo se tři druhů scénického prostoru: průčelní stěny jako pozadí, rozhrnutím závěsů vznikl zadní hrací prostor, po stranách jeviště se stavěly mansiony.

S postupujícím rozvojem se začaly používat malované kulisy a jeviště bylo opatřeno propadly a létacími stroji, které byly v oblibě zejména v druhé polovině 17. století.

Dvorské divadlo

Královský dvůr Filipa IV., který byl milovníkem divadla a mecenášem umění, měl vlastní prostor k pořádání dvorských produkcí v zámku Buen Retiro v Madridu: divadlo Koloseum (*Coliseo de las Comedias*) – multifunkční prostor s důmyslnou technikou (na létání bohů, ztroskotávání lodí apod.) a iluzionistickou barokní výzdobou.

V zámeckém parku se pak konala exteriérová představení, pro něž architekt Cosme Lotti z Florencie postavil jeviště plovoucí na jezeře; diváci přihlíželi na gondolách.

Divadelní soubory a žánry

Zároveň se stabilními prostory se vytvářely i první soubory, sestavované většinou z potulných herců (jedním z prvních byl Navarro de Toledo). Herecké společnosti se dělily podle počtu herců a žánrů, které měly na repertoáru.

Nejmenší společnost měla jednoho herce (*bululú*), který recitoval monology. Průměrné skupiny (*compañía*) měly 16 herců (včetně žen) a na repertoáru pak 40–60 her. Téměř všechny kočovaly a v žádném městě se nezdržely dlouho.

Samotné divadelní a dramatické žánry byly pak přesně rozděleny do kategorií:

– celovečerní hry: *tragédie, komedie* (včetně specifického žánru španělské dramatiky – *komedie pláště a dýky/meče*), *tragikomedie*;

– střední formy: *frašky, mystéria*;

– krátké formy a mezihry: *entremés, pasos, loa (chvály)*.

Španělské drama zlatého věku

Na prahu španělské dramatiky stojí hra *Celestina* (asi 1492–1497), připisovaná **Fernardu de Rojas**. Jejím názorovým východiskem je renesanční víra v prioritu lidských citů.

Nejzvučnějším jménem prvního období je **Miguel de Cervantes y Saavedra** (1547–1616). Jeho dramatická tvorba čerpala z italského divadla, základ tvoří situace z každodenního života, vtipné dialogy a komediální momenty.

V roce 1615 vyšel soubor jeho textů s názvem *Osm her a osm meziher*, obsahující hry dodnes uváděné: *Zázračné divadlo*, *Volba rychtářů* či komedii pláště a dýky s názvem *Vydržovaná*.

Cervantes se do historie divadla zapsal především dvěma texty: *Šťastný darebák* (hra označovaná jako „barokní drama boží milosti“) a *Lišák Pedro* (text postavený na motivu divadla, umožňujícího člověku vstoupit do 'snu' – do kouzelného světa iluze).

Nejvýznamnější dramatik zlatého věku – **Lope de Vega** (1562–1635), celým jménem Lope Félix de Vega Carpio – prosadil ve svých hrách proti akademickému pravidlu tří jednot tzv. *syntetizující styl*, příznačný žánrovou rozmanitostí, uvolněností a orientací na španělskou námětovou oblast (národní legendy i současnost).

Své názory objasnil v teoretickém spise *Nové umění skládat divadelní hry* (1609), kde odmítal žánrovou čistotu, hlásal estetický prožitek jako jádro díla a za svůj cíl označil tvorbu moderního národního dramatu.

Odhaduje se, že napsal kolem 1800 her: náboženské hry, pastorální komedie, historické hry a komedie pláště a dýky (zápletkové komedie), z nichž k nejslavnějším hrám patří *Fuente Ovejuna* (1613), *Zahradníkův pes*, *Rytíř z Olmeda*, *Pošetilá dáma*, *Císařův mim*. Typickou postavou je komický sluha – *grasioso*, který vítězí vtipem, mazaností a odvahou.

V hrách Lope de Vegy se odráží renesanční víra v právo na lidské štěstí, ve spravedlivý řád, v ušlechtilost a čest. Svět zachycuje v jeho rozmanitosti jako uzavřený tvar, v němž vládne logika a spravedlnost prosazovaná osvícenými vůdci.

Autorem tvořícím přechod k vrcholnému období s rysy již barokními je **Tirso de Molina** (1584–1648). Jeho tvorba obsahuje ještě autos sacramentales a hry s náměty z legend, ale již 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, která následně prochází světovou dramatikou ve zpracování dalších významných autorů (Moliere, Goldoni, Grabbe, Puškin). Tirso de Molina vytvářel své postavy se satirickým nadhledem, proslavil se i důmyslnými zápletkami.

Za již jednoznačně barokního dramatika je považován **Pedro Calderón de la Barca** (1600–1681). Jeho dílo vycházelo z převládajícího náboženského přesvědčení o marnivosti

Španělské divadlo a drama; náboženské a výchovné divadlo; baroko. Autos sacramentale, jezuitské divadlo, Komenský, Evropané: Don Quijote, Don Juan, Faust.

a pomíjivosti pozemského dění a ze skepse z politického i ekonomického úpadku Španělska. Jeho tvorba představuje syntézu dosavadních tendencí, navazoval na předchozí náměty, témata i žánry: psal zápletkové komedie, dramata cti, mytologická autos, mravoličné komedie, tragédie.

Calderón se zaměřil především na psychologii postav a na otázky po smyslu života, které spojoval s vírou a odpovědností člověka za svět (viz alžbětinskou paralelu světa s divadlem, kde je každému svěřena role). Ve svých hrách vytvářel nový model světa – *divadlo světa/teatrum mundi* –, v němž hledal pevný bod: nacházel jej ve víře v Boha a v sebepoznání člověka.

V nejčastěji uváděném Calderónově filozofickém dramatu *Život je sen*, označovaném za vrcholné barokní dílo, lze nalézt dovršení této teze. Příběh prince Sigismunda je vystaven jako konflikt mezi snem a skutečností, jehož cílem je poznání úlohy a síly člověka v sobě samém.

Teatrum mundi – základní metafora barokního divadla – ukazuje, že život je hra, svět je jeviště, Bůh je autor a režisér, který rozděluje role. Lidé jsou herci. Divadlo se tak stalo častým tématem a klíčovým metaforickým modelem, umožňujícím člověku prohlédnout, pochopit a smířit se.

Ke stěžejním textům světového dramatu patří dále Calderónovy hry *Lékař své cti* (drama cti), *Dáma skřítek* (intriková komedie), *Zalamejský rychtář* (mravoličná komedie), *Zázračný mág* (faustovský motiv), *Vytrvalý princ* (mučednický mirákl) a *Znamení kříže*.

Calderónovy texty se vracejí v posledních letech na česká jeviště stále častěji – viz například oceňované inscenace režisérky Hany Burešové Znamení kříže (Městské divadlo Brno, 2005) a Lékařem své cti (Divadlo v Dlouhé, 2009).

– Španělské renesanční divadlo – divadlo „zlatého věku“ začíná později a téměř plynule přechází k barokní estetice.

– V oblasti divadelního prostoru a scénografie je až překvapivě podobné alžbětinskému divadlu.

– Vznikly nadčasové texty s archetypálními tématy světové dramatiky.



KONTROLNÍ OTÁZKY

1. Do jakého období spadá tzv. španělské divadlo zlatého věku?
2. V jakém středověkém žánru spočívají jeho kořeny?
3. Co bylo hlavním španělským veřejným divadelním prostorem?
4. Kdo a kde vytvořil archetyp postavy dona Juana?

5. Jak zní základní heslo/metafora barokního divadla vyjadřující, že svět je jeviště atd.?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola přiblížila významnou epochu španělského divadla, jehož prudký rozvoj započal na konci 15. století (časově tedy v renesanci), ale které dosáhlo v krátké době svými výsledky (i díky své specifčnosti) úrovně srovnatelné s evropským vývojem.

Rovněž byl představen rozmanitý vývoj v oblasti divadelního prostoru a nejdůležitější dramatická tvorbě, v níž se s předstihem začaly projevovat základní znaky barokního stylu a jejíž mnohé položky jsou aktuální a inscenované dodnes.

ODPOVĚDI



1. Časově spadá svým počátkem do renesance, rysy či charakterem patří už spíše do baroka.
2. Autos sacramentales,
3. Tzv. corrales – dvory.
4. Tirso de Molina ve hře Sevillský svůdce a kamenný host (1630),
5. Teatrum mundi.

Francouzské divadlo a drama 1500-1800; vznik, trvání a proměny stylu. Co působí na formování divadla? Normativní estetika, politika, filozofie, konkurence (oficiální vs. neoficiální divadla), monopoly, organizace hereckých společností, reformy herectví, sp

8 FRANCOUZSKÉ DIVADLO A DRAMA 1500-1800; VZNIK, TRVÁNÍ A PROMĚNY STYLU. CO PŮSOBÍ NA FORMOVÁNÍ DIVADLA? NORMATIVNÍ ESTETIKA, POLITIKA, FILOZOFIE, KONKURENCE (OFICIÁLNÍ VS. NEOFICIÁLNÍ DIVADLA), MONOPOLY, ORGANIZACE HERECKÝCH SPOLEČNOSTÍ, REFORMY HERECTVÍ, SPISY O DIVADLE.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitolu seznamující se situací divadla v epoše baroka otevírá stručný popis dobové sociálně-politické, ekonomické a kulturní situace.

Představuje a vysvětluje specifčnost vývoje ve Francii, kde umění od 17. století podléhalo tzv. klasicistické doktríně, a s poukazem na konkrétní díla francouzské dramatiky 17. století shrnuje normy, které měly být striktně dodržovány při tvorbě tragédie a komedie.

Dále kapitola přibližuje podstatu myšlenkového proudu označovaného jako osvícenství, který se promítl do vývoje dramatických žánrů, a proces emancipace měšťanské vrstvy, která se projevila v inscenační oblasti – zejména herectví. V souvislosti s tím je zdůrazněn význam díla Denise Diderota – a to díla dramatického i teoretického – pro vývoj iluzivního divadla a měšťanského dramatu.



CÍLE KAPITOLY

- vysvětlit podstatu baroka, klasicismu a osvícenství, jak se postupně projevovaly ve francouzské dramatice
- charakterizovat dramatickou tvorbu Moliérovu a popsat jeho konkrétní díla
- popsat, jakým způsobem zasáhl do vývoje dramatu a divadla Denis Diderot
- vysvětlit na historickém pozadí pojmy či ustálená spojení 'spor o Cida', 'čtvrtá stěna', 'herecký paradox', 'typ sluhy'
- objasnit specifčnost sentimentalismu

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



osvícenství, klasicismus, Molière, Diderot, spor o Cida, umění básnické čtvrtá stěna, Figaro, sentimentalismus

Francouzské klasicistní drama 17. století

Francouzské divadlo 17. století – na rozdíl od divadla italského – je charakteristické především rozvojem *kvalitní dramatické tvorby*; zatímco v Itálii té doby vyrostlo jen málo významných dramatiků, což v nemalé míře souviselo se žádaností a vysokou prestiží opery, ve Francii nastal rozkvět.

Francouzský klasicismus dostoupil vrcholu za absolutistické vlády Ludvíka XIV. Byl výrazem ideologie centralizované moci a vyjadřoval úsilí o pevný a jednotný řád. Tvořil osobitý protipól italského baroka, z jehož podnětů do jisté míry čerpal. Barokní expresivitu, vnitřní neklid a nepravidelnost podřizuje *rozumové kázni* a přísným pravidlům odvozeným z *antického umění*. Hlavní cíl umění spatřuje v *nápodobě přírody*, která spojuje pravdu, krásu a rozum.

Francouzská dramatika podléhala přibližně od 20. let 17. století tzv. klasicistické doktríně, která platila i pro všechna ostatní umění. Umělecká pravidla odvozená zejména z Aristotela však dogmaticky proměňuje v závazné *estetické normy*.

Za teoretického zákonodárce klasicismu je považován **Nicolas Boileau-Despréaux** (1636–1713), který ve svém spise *Umění básnické (L'art poétique, 1674)* zpracoval veršovanou formou pravidla klasicistické literatury. Dílo rozdělil do čtyř zpěvů, z nichž první obsahuje obecné rady autorům, druhý je věnován básnickým formám a žánrům, třetí divadlu a čtvrtý kritice.

Důraz je položen na harmonickou souměrnost, logickou jasnost, přesnost jazykového vyjádření a dodržování stylu vzhledem ke zvolenému žánru. Přísná hierarchie a formální i obsahová (před)určenost literárních druhů a žánrů je pro francouzský klasicismus charakteristickým požadavkem. Konkrétně:

- Žánry se dělí na vysoké (tragédie, óda, epos) a nízké (bajka, satira či komedie).

Francouzské divadlo a drama 1500-1800; vznik, trvání a proměny stylu. Co působí na formování divadla? Normativní estetika, politika, filozofie, konkurence (oficiální vs. neoficiální divadla), monopoly, organizace hereckých společností, reformy herectví, sp

- Vysoké žánry mohou zpracovávat pouze náměty vznešené a zobrazovat jednání lidí urozených.

- Nízkým žánrům odpovídají náměty ze života nearistokratických vrstev – pouze jednání lidí neurozených mohlo být komické. (Ovšem např. vesničané se směli objevovat jen v žánrech nejnižších – fraška.)

- Mísení a slučování vysokého s nízkým je nepřípustné.

Nejvyšší místo v hierarchii druhů a žánrů zaujímala *tragédie*. I pro tu platily závazné normy:

- Náměty musejí čerpat z antiky či historie (časový odstup je žádoucí z hlediska dodržení podmínky divadelní iluze).

- Děj, postavy a jejich jednání mají odpovídat zásadě pravděpodobnosti.

- Úkolem tragédie je předvádění nejvyšší ctnosti – plnění povinností (vůči státu a morálce), které je nutno postavit nad osobní, soukromý zájem jedince.

- Tragédie má být rozčleněna do 5 aktů a musí dodržovat trojici dramatických jednot (místa, času a děje).

- Jediným veršovým rozměrem je alexandrín.

První vrchol francouzského klasicistního dramatu je spjat se jménem **Pierre Corneille** (1606–1684). Dramatik a básník, který svá největší díla napsal od druhé poloviny 30. let, se zapsal do historie především svou pětiaktovou hrou *Cid* z roku 1636. Její děj čerpá ze španělského rytířského prostředí a odvíjí se od ryze klasicistického konfliktu mezi citem a povinností. Ten je však vyřešen 'protiklasicisticky' smírně – ve prospěch rodové a osobní cti a současně vyšších, nadosobních zájmů.

Nejen šťastný konec v podobě naplněné lásky, ale také nedodržení dalších klasicistických požadavků (pravděpodobnost, dekorum) vyvolaly značnou kritiku ze strany nedávno založené literární Akademie a vlivného kardinála Richelieua. Událost, která vstoupila do divadelních dějin jako *spor o Cida*, pak trvala následující dva roky – aby skončila v podstatě smírně: autor byl pochválen za ty prvky svého díla, ve kterých doktrínu dodržel, zatímco jako 'chybná' mu byla vytknuta místa, na kterých se od jejich požadavků vzdaluje.

V následných hrách čerpal Corneille především z římských dějin (*Horatius*, 1640, *Cinna*, 1640, *Polyeuktos*, 1642, či *Smrt Pompejova*, 1643) a celkově se snažil o větší soulad s novou doktrínou. Vydobyl si tak až do padesátých let místo prvního dramatika Francie.

V českém prostředí byl *Cid* uveden několikrát, mj. v Městském divadle Brno v režii Romana Poláka roku 2012 s použitím nového překladu Vladimíra Mikeše.

Novou energii získalo francouzské drama až po roce 1650 – v tvorbě Jeana Racina. O období 1667–1677 pak můžeme hovořit jako o skutečném vrcholu francouzské klasicistické tragédie.

Jean-Baptiste Racine (1639–1699), vychovaný v přísném církevním prostředí a po příchodu do Paříže velký přítel Molièra (který uváděl jeho první tragédie), pocíťoval již od svých prvních dramatických pokusů odpor o generaci staršího Corneilla, který v něm přirozeně rozpoznal konkurenci. V letech 1667–1677 napsal pak Racine své nejvýznamnější tragédie, všechny inspirované antikou: *Andromaché* (1667), *Britannikus* (1669), *Berenika* (1670), *Ifigenie v Aulidě* (1674) – a zejména *Faidra* (1677), která je vnímána jako Racinovo veledílo.

Silný účín této hry pramení především z autorovy schopnosti rozvinout působivý dramatický děj z vnitřního, psychologického zápasu hlavní hrdinky. Vnější události jsou méně důležité než to, co se odehrává ve Faidřině nitru. Konflikt mezi povinností a osobními city je zde vyhrocen do krajnosti, neboť ve *Faidře* jsou lidé vydáni napospas svým nekontrolovatelným vášním.

Při své premiéře se však stala *Faidra* obětí intrik. Racinovi nepřátelé, Corneillovi stoupenici, skoupili vstupenky na několik představení a divadlo zůstalo prázdné. Tato událost ovlivnila Racinovu tvorbu a život: ze světa divadla se stáhl do ústraní a stal se královským historiografem.

Stejně jako tragédie dosáhla ve Francii i komedie svého vrcholu v 60. a 70. letech, a to díky poslednímu z trojice slavných francouzských dramatiků 17. století.

Molière, vlastním jménem **Jean-Baptiste Poquelin** (1622–1673), pocházel z rodiny královského čalouníka. Odmítl však pokračovat v rodinné živnosti, která mu – coby prvozenému synovi – náležela. Ve svých jednadvaceti letech založil spolu s herečkou **Madeleinou Bějartovou** svůj první divadelní soubor a s ohledem na svou rodinu začal používat pseudonym Molière. Po této první, spíše neúspěšné éře principála sbírá divadelní zkušenosti v různých kočovných společnostech putujících po celé Francii.

Hry začíná psát po roce 1651, kdy zakládá další kočující hereckou společnost. Díky náklonnosti Ludvíka XIV. se může usadit se souborem v Paříži, od roku 1660 působí v Palais Royal. Roku 1665 pak oficiálně vstupuje do královských služeb.

Základ repertoáru tvořila Molièrova vlastní dramatická tvorba, která se vyznačuje žánrovou a stylovou rozmanitostí. Řada jeho frašek a komedií je inspirována stylem *commedie dell'arte*: např. populární *Sganarel aneb Domnělý paroháč* (1660), hra *Lékařem proti své vůli* (1666) či *Skapinova šibalství* (1671).

Další skupina her vznikla na objednávku pro dvorské slavnosti, především tzv. *komedie – balety*, vytvořené většinou ve spolupráci se skladatelem Jeanem-Baptistem Lullym: např. *Protivové* (1661), *Sňatek z donucení* (1664), *Pán z Prasečkova* (1669) či *Měšťák šlechticem* (1670). Mezi dvorní balety patří i charakterová komedie *Zdravý nemocný* (1673).

Francouzské divadlo a drama 1500-1800; vznik, trvání a proměny stylu. Co působí na formování divadla? Normativní estetika, politika, filozofie, konkurence (oficiální vs. neoficiální divadla), monopoly, organizace hereckých společností, reformy herectví, sp

Dalším typem práce pro dvůr byly tzv. mašinistické hry, připravené pro velkou podívanou (*Amfitryon*, 1668, *Psyché*, 1671).

K rekonstrukci tohoto výpravného baletu zesměšňujícího měšťanskou povýšenost přistoupil v nedávných letech soubor mladých umělců Poème Harmonique. Jejich práci zma-
poval roku 2005 režisér Martin Fraudreau ve francouzském dokumentu *Děti Molièra a Lullyho*.

Vrchol Molièrovy dramatické tvorby představují žánry *komedie charakterů* a *komedie mravů*, jejichž prostřednictvím autor vyrostl v pronikavého satirika, vtipného kritika tehdejšího společenského života.

Komedie charakterová staví do centra pozornosti jeden ústřední dramatický charakter, resp. typ – tedy postavu, která je zcela v područí jedné své velké neřesti. Právě podle ní bývá hra často i pojmenována. S nadsázkou lze říci, že ostatní postavy, dramatické situace a zápletka slouží pak hlavně k tomu, aby titulní postava mohla svou 'atrofovanou vlastnost' náležitě 'předvést'.

Mezi Molièrovy charakterové komedie patří *Tartuffe* (ve třech verzích z roku 1664, 1667 a 1669), *Misanthrop* (1666), *Lakomec* (1668) a *Zdravý nemocný* (1673) – satira zaměřená proti hypochondrům a šarlatánům. Hra se stala Molièrovým epitafem – zemřel záhy po jedné z repríz, v níž hrál hlavní, 'titulní' postavu starého Argana.

Molièrovy charakterové komedie se dodnes těší veliké oblibě ve světě i u nás: z českých provedení jmenujme Hilarovu inscenaci *Zdravého nemocného* v Národním divadle v Praze roku 1921 nebo aktualizované osobité provedení *Misanropa* brněnským souborem Buranteatr roku 2010 (viz *Misanthrop* – Jan Šotkovský, Zetel a BURANTEATR podle Molièra, in: *Disk*, 2011, č. 36, s. 57–75).

Komedie mravů (neboli mravoličná) kriticky předvádí mravy (a neřesti) společnosti nebo nešvary typické pro určitou společenskou skupinu. V centru dramatického dění zde nestojí tedy jedinec, jako je tomu v charakterové komedii, ale daná sociální vrstva.

Např. v mravoličné komedii *Směšné preciozky* (1659) autor zesměšnil dobovou preciozitu, tj. afektovaný způsob konverzace a chování spjatý s životním stylem vzdělaneckých kruhů. V *Učených ženách* (1672) se pak pustil do hlubší analýzy preciozity.

Společenskokritické zaměření Molièrova díla nezůstalo bez odezvy: autor čelil četným konfliktům – především s aristokracií či církví. Významná bitva se strhla kolem hry *Škola pro ženy* (1662), na niž Molière odpověděl dvěma dalšími – *Kritikou Školy pro ženy* a *Versailleskou improvizací* (obě 1663). Nejzuřivější spor ovšem vyvolal *Tartuffe*, který Molièrovi vysloužil nenávisť církve a hře zákaz provozování. Autor musel hru dvakrát přepracovat, než byla shledána jako vyhovující.

Také Molière rozsáhle narušoval konvence klasicistického dramatu (míchá vysoký styl s nízkým, rozbíjí pravidlo tří jednot atd.) –, což ovšem v jeho době a navíc v případě komedie nebylo vnímáno natolik fatálně (na rozdíl od samotného kritického ostnu, velmi aktuálního).

Současně se v tomto období začíná ve Francii rozvíjet *osvícenství*, které započalo v 17. století v Holandsku a Anglii a později se rozšířilo do dalších vyspělých evropských zemí. 18. století tak představuje v dějinách Evropy dobu hlubokých proměn sociálně-politických, ekonomických i kulturních. V tomto století začíná průmyslová revoluce, spojená s převratnými vědecko-technickými vynálezy. Sílí vliv měšťanstva, které se bouří proti šlechtě a církvi, dochází k rozkladu feudalismu a rozvoji kapitalistických výrobních vztahů. Právě v hnutí označovaném jako osvícenství nachází svůj ideový výraz emancipující se buržoazie: po stránce hospodářské, politické, duchovní i kulturní.

Pro osvícenské hnutí byla charakteristická víra v rozum (tzv. osvícenský racionalismus), odpor ke konzervativismu a despotismu, prosazování svobody myšlení i přirozené rovnosti lidí a náboženské tolerance. S tím souvisela potřeba vzdělání a osvěty, kterou osvícenci také zdůrazňovali. Umění vycházelo z principů *klasicismu*, jehož racionalistický a objektivistický ráz se stal nyní základem pro šíření osvícenských reformních myšlenek. Divadlo se v období tzv. osvícenského klasicismu stává jednou z nejdůležitějších uměleckých oblastí. Významné místo začínají zaujímat i teoretické spory o smyslu a poslání divadelního umění, objevují se teoreticky fundované koncepce herectví. Postupně se začínají objevovat i otázky ohledně nové organizace uvnitř divadel, jejich provozu i sociální funkce.

Osvícenství se nejvýrazněji projevovalo právě ve Francii. Důležitým počinem zde bylo vydávání *Encyklopedie* (1751–1772), do níž přispěli největší myslitelé doby: Voltaire, Diderot, d'Alembert, Rousseau. Cílem ambiciózního projektu bylo zprostředkovat veškeré lidské znalosti a dovednosti své doby.

Komedie prodělala více změn než tragédie. Molierův vliv, který v 1. třetině 18. století převládal, je patrný na hrách několika předních komediografů počátku století: nejvýznamnějším z nich byl prozaik a dramatik **Alain-René Lesage** (1668–1747), autor satirického dramatu a zároveň první velké francouzské komedie mravů *Turcaret* (1709).

Vliv sentimentalismu se pak výrazněji odrazil v dílech Marivauxových a La Chausséových.

Pierre (Carlet de Chamblain) **Marivaux** (1688–1763) psal především rokokové galantní milostné komedie, které bývají označovány jako 'poetické'. Působivě a chytře si v nich pohrává s dialogem i postavami, duchaplně, svižně a se smyslem pro scénický účinek obměňuje témata a příběhy lásky (např. *Hra lásky a náhody*, 1730, *Falešné důvěrnosti*, 1737 aj.). Svou pozornost zaměřuje spíše na jemné proměny citů a pocitů v nitru postav než na vnější intriku – tento zájem o vnitřní psychologické konflikty z něj činí jednoho z průkopníků moderního dramatu.

Francouzské divadlo a drama 1500-1800; vznik, trvání a proměny stylu. Co působí na formování divadla? Normativní estetika, politika, filozofie, konkurence (oficiální vs. neoficiální divadla), monopoly, organizace hereckých společností, reformy herectví, sp

Marivaux psal své hry tzv. na tělo – tedy pro konkrétní herce: a to herce pařížského Italského divadla (Comédie-Italienne), jejichž herecký styl dobře korespondoval se zmíněnou jemnou hrou citů.

V dalších svých komediích Marivaux např. kritizuje měšťany kupující si aristokratické tituly, hlásá myšlenku rovnosti občanů či rovnoprávnosti žen (např. *Ostrov otroků*, 1725).

Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée byl tvůrcem zřejmě nejpobulárnějšího dramatického žánru ve Francii od 30. let do poloviny 18. století – tzv. *plačtivé komedie* (*comédie larmoyante*). Jeho hry působící dojmem jakési přešlechtěnosti a delikátnosti – např. *Klamná antipatie* (1733), *Módní předsudek* (1735) ad. – typicky obsahují zápletky založené na utajených informacích. Svým veršovaným dialogem se podobají tragédii, zatímco šťastným koncem komedii: ctnostní hrdinové čelící řadě protiventství, jimiž mají vzbudit u diváka sympatie a soucit, jsou v závěru zachráněni a za svou vytrvalost odměněni.

Na konci 18. století tvořil další významný francouzský dramatik – **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais** (1732–1799), původním povoláním královský hodinář. Slávu mu zajistila především dvě dramata: *Lazebník sevillský* (1775) a *Figarova svatba* (1781). Poslední nepříliš zdařilý díl trilogie (*Provinilá matka*) upadl v zapomnění.

V zápletkové komedii *Lazebník sevillský* uvedl Beaumarchais na scénu slavného Figara – vrchol komických sluhů francouzského divadla. Dílo, které získalo proslulost především až díky opernímu zpracování **Gioacchina Rossiniho** (1816), obsahovalo ve své původní verzi mnohem výraznější sociálně-kritický osten, v opeře velmi zmírněný.

Ve *Figarově svatbě*, která se stala jakousi předzvěstí francouzské revoluce, napadl Beaumarchais současné mravy aristokracie a královskou politiku. Čerpal z molierovské tradice, z intrikové komedie a komedie mravů (záměny postav, složitá zápletky, vrstvení a propojování dějových pásem, důraz na psychologii ženských typů, mravoličná nota, situační humor) – ale tradiční formu naplňuje konkrétním a aktuálním společenskocritickým obsahem.

Přestože autor situoval děj do španělského prostředí, cenzura rozpoznala satiru na domácí poměry a premiéru v Comédie Française roku 1781 znemožnila. Veřejnost se tak mohla s dílem seznámit až roku 1784, o dva roky později pak podle něj zkomponoval **W. A. Mozart** svou slavnou stejnojmennou operu.

Širší pojetí dramatických žánrů propagoval encyklopedista **Denis Diderot** (1713–1784). V jeho hrách se také ve francouzském divadle poprvé ohlásil 'třetí stav'. Diderot totiž považoval klasicismus za příliš omezený, když akceptoval pouze dva žánry – tradiční komedii a tragédii –, a navrhoval přidat dva další, 'střední': *drame* (měšťanskou tragédii) a *komedii* zabývající se *ctností*, v nichž se spojuje komika a tragika jako v samotném životě.

Představitel měšťanské třídy pak uvádí Diderot na scénu ve svých hrách *Nemanželský syn* (1757) a *Otec rodiny* (1758). Obě jsou psány prózou a mají nekomplikovanou zápletku,

vytěženou ze současného života. Postavy v nich jednají nikoli na základě svých povahových vlastností, nýbrž ve shodě se svým sociálním zařazením.

Diderot své představy o měšťanském dramatu a divadle formuloval rovněž teoreticky, některé jeho stati zásadním způsobem ovlivnily vývoj divadla v dalších evropských zemích.

Právě v rámci měšťanského divadla se formovala i představa tzv. *iluzivního divadla*, které pak vyvrcholí v éře realismu a naturalismu. V jeho základu stojí snaha podnitit divákovu *zaangažovanost* na předváděných dějích, a to ve smyslu *vcítění* a *dojetí*. Aby toho divák mohl dosáhnout, musel nabýt dojmu, že to, co se na jevišti odehrává, je skutečnost.

Teoretickou definici iluzivního divadla vypracoval Denis Diderot v díle *Pojednání o dramatickém básnictví* (1758), kde navrhl představu tzv. *čtvrté stěny*. Dramatikům i hercům zde doporučuje, aby nemysleli na diváka: „Představte si na kraji jeviště vysokou zeď, která vás odděluje od hlediště. Hrajte, jako by se opona nezvedla.“

Herectví, na kterém především závisel dojem iluze skutečnosti, Diderot věnoval i samostatnou úvahu – dnes vnímanou jako nejvýznamnější z jeho textů o divadle – s názvem *Herecký paradox* (1773, publikováno až 1830). V díle napsaném formou dialogu mezi Prvým a Druhým rozmlouvajícím (obhajovatelem a oponentem) autor vysvětluje podstatu iluzivního herectví. To spočívá podle něj v tom, že zatímco divák má dojem, že se na scéně odehrává skutečný příběh skutečných lidí s reálnými emocemi, herec zůstává při hře „chladný“. Nemá totiž svou roli prožívat, nemá se s ní ztotožňovat. Naopak drží své emoce dokonale pod kontrolou a při jevištním výstupu se řídí pouze svým rozumem a rozvahou: „Není to hercovo srdce, nýbrž hlava, na které všechno záleží.“

Dílem, k jehož sepsání Diderota inspirovala kniha *Garrick čili Angličtí herci* (1769) od Antonia Sticottiho (a také dvojí Garrickovo hostování ve Francii), autor předběhl svou dobu: zaznívají v něm už myšlenky Stanislavského i Brechta.

KONTROLNÍ OTÁZKY



1. Jak se jmenuje autor spisu *Umění básnické* (1674) a proč je považován za teoretického zákonodárce klasicismu?
2. Jak je označována významná francouzská událost divadelních dějin, která odhalila nedostatečnost omezených modelů 'umění podle norem'?
3. Na jakou významnou divadelní tradici navazuje Molière ve svých komediích a fraškách?
4. Jak se jmenuje postava/typ sluhy, proslavená především pozdějšími operními zpracováními? Kdo je jejím autorem a kdo autorem oper?

Francouzské divadlo a drama 1500-1800; vznik, trvání a proměny stylu. Co působí na formování divadla? Normativní estetika, politika, filozofie, konkurence (oficiální vs. neoficiální divadla), monopoly, organizace hereckých společností, reformy herectví, sp

5. Jak zasáhl do rozvoje žánrů francouzský filozof a encyklopedista Denis Diderot?

6. Co je cílem jeho představy tzv. čtvrté stěny?

7. Co je podstatou či cílem jeho 'hereckého paradoxu'?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitolu seznamující se situací divadla v epoše baroka otevřel stručný popis dobové sociálně-politické, ekonomické a kulturní situace.

Představila a vysvětlila specifičnost vývoje ve Francii, kde umění od 17. století podléhalo tzv. klasicistické doktríně, a s poukazem na konkrétní díla francouzské dramatiky 17. století shrnula normy, které měly být striktně dodržovány při tvorbě tragédie a komedie.

Dále kapitola přiblížila podstatu myšlenkového proudu označovaného jako osvícenství, který se promítl do vývoje dramatických žánrů, a proces emancipace měšťanské vrstvy, která se projevila v inscenační oblasti – zejména herectví. V souvislosti s tím byl zdůrazněn význam díla Denise Diderota – a to dramatického i teoretického – pro vývoj iluzivního divadla a měšťanského dramatu.



ODPOVĚDI

1. Nicolas Boileau-Despréau. Prosadil zde pravidla klasicistické literatury, včetně dělení žánrů na vysoké a nízké.

2. Spor o Cida (autorem díla je Pierre Corneille).

3. Na commedii dell'arte.

4. Figaro. Beaumarchais. Rossini a Mozart.

5. Teoreticky i jako dramatik prosazoval širší pojetí dramatických žánrů. V jeho vlastních hrách se rovněž ve francouzském divadle poprvé ohlásil 'třetí stav'.

6. Vytvořit iluzi skutečnosti.

7. Zatímco divák má dojem, že se na scéně odehrává skutečný příběh skutečných lidí s reálnými emocemi, herec zůstává při hře „chladný“: svou roli neprožívá, neztotožňuje se s ní, při výstupu se řídí rozumem a rozvahou.

9 NĚMECKÉ DIVADLO A DRAMA A JEHO REFORMY; FENOMÉN NÁRODNÍCH DIVADEL (FUNKCE DRAMATURGA).



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola představuje fascinující vývoj německého divadla od jeho 'importovaných' počátků po mimořádnou dramaturgu velikánů Goetheho a Schillera.

Přibližuje reformy dvojice Gottsched–Neuberová a vysvětluje význam Gottholda Ephraima Lessinga pro vývoj iluzivního divadla, a to i s využitím jeho významných dramatických a teoretických prací.

Zvláštní pozornost je věnována hnutím/epochám Sturm und Drang a „výmarský klasicismus“, které daly světové dramatice dodnes uváděné klenoty v podobě dramatické (i teoretické) tvorby Schillerovy a Goethovy.



CÍLE KAPITOLY

- definovat typ Hanswursta a jeho postavení v divadelní kultuře
 - popsat osvícenskou reformu německého divadla a představit její realizátory
 - představit dramaturgu Lessingovu, Goetheho, Schillerovu
 - charakterizovat hnutí Sturm und Drang a výmarský klasicismus, vystihnout jejich specifika
 - vysvětlit postavení J. W. Goetha v dějinách režie
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Hanswurst, Gottsched, Neuberová, Lessing, Sturm und Drang, Goethe, Schiller, výmarský klasicismus

Měšťanské divadlo

V 18. století se v Evropě vytvořila nová, měšťanská veřejnost, která se považovala za vědomou alternativu reprezentativní dvorské společnosti. Divadlo se mělo stát významným nástrojem sebe prezentace této vrstvy. Nejdříve si měšťané osvojili divadlo v Anglii.

Tragédie **George Lilla** bývají považovány za první pokus o tzv. *měšťanskou truchlohru* (viz např. *Londýnský kupec* z roku 1731). Lillo zvolil námět ze všedního, privátního života střední vrstvy. Soudil, že buržoazní divák si musí vzít z dramatického příběhu ponaučení, proto mu nelze předestírat tragédie v duchu francouzského klasicismu, vybírající si hrdiny z aristokratických kruhů.

Ačkoli v Anglii Lillo nenašel mnoho pokračovatelů, navazovali na něj autoři z jiných zemí. Dva z nich – Diderot a Lessing – na základě Lillova podnětu vytvořili ucelenou *dramaturgickou koncepci* měšťanského divadla.

Oba vycházeli z přesvědčení, že divadlo má být jakousi „*morální školou*“ měšťanů, má činit diváka lepším, mravně i duchovně ho povznášet. Úkolem divadla je podle nich učit lidi moudrosti, štěstí, lásky, soucitu, podněcovat v nich pravé občanské ctnosti jako smysl pro rodinu, ohleduplnost k bližním, toleranci i lásku k vlasti. Divák musí odcházet z divadla *poučen*. Předpokladem toho ovšem je, že bude schopen *vcítit se* do zobrazovaných postav a jejich osudů, *identifikovat se* s nimi. Měšťanské drama tedy zavrhuje francouzské klasicistní drama a namísto heroických příběhů ze šlechtické společnosti čerpá z běžného života měšťanů. V centru pozornosti je měšťanská rodina. V tomto duchu píše Diderot v letech 1757–1758 *Nemanželského syna* a *Otce rodiny*.

V německých zemích byla situace divadla o mnoho složitější než v Anglii, Francii i dalších kulturně vyspělých zemích Evropy. V této její části panovala po třicetileté válce celková nestabilita, Německo bylo rozdrobeno do mnoha nezávislých útvarů. Po celé 17. století se tu sice hojně pěstovalo dvorské a jezuitské divadlo, linie divadla profesionálního však zaostávala.

Německé profesionální divadlo se zformovalo z kočovných společností, které si vytvořily svérázný repertoár založený na dvou žánrech: *burlesce* a *hauptakci*. V nich obou se postupně stal klíčovou postavou *Hanswurst* – klaun, přecházející jako ustálený typ ze hry do hry, který vznikl syntézou Harlekýna, středověkého blázna či šaška anglické provenience.

Komickým žánrem byla *burleska*, lokálně zabarvené divadlo bujných situací a hrubého humoru, žánrem 'tragickým' pak tzv. *hauptakce* (od „Haupt- und Staatsaktionen“, tedy česky „hlavní a státní akce“), předvádějící příběhy vladaře a jeho doprovodu (tedy 'velkých tohoto světa'). Ve své podstatě jarmareční divadlo, představující směsici vážných i komických scén plných bombastu a násilí, zlotřilých intrik i šťastných úniků, navazovalo i na

Německé divadlo a drama a jeho reformy; fenomén národních divadel (funkce dramaturga).

dřívější masopustní slavnosti. Pokleslý repertoár často provázela nevalná inscenační úroveň, na které se mimo jiné podepsaly špatné existenční a provozní podmínky hereckých společností.

Nejdříve to byli *angličtí herci*, kteří začali kočovat po Německu kolem roku 1586. Byli synonymem vysoké kvality, úděl těchto kočovných trup nebyl však snadný. Aby získaly širší německy mluvící publikum, musely zjednodušovat zápletky her uváděných v anglickém jazyce, přidávat fraškovitý humor, pantomimu a hudbu. Od samého počátku si však německé lidové publikum oblíbilo jejich klauny: mezi nejslavnější patřili *Johan Posset*, *Stockfisch* a *Pickelhering*.

Kolem roku 1600 začaly pak anglické společnosti přidávat do svých produkcí již i německé promluvy a celé scény – a po roce 1620 začaly zaměstnávat německé herce. V polovině 17. století existovalo již několik zcela německých společností – a angličtí herci zanedlouho z Německa vymizeli.

Z prvních plně německých kočovných souborů vynikl soubor univerzitního Mistra Johannese Veltena, který se snažil povznést úroveň německého divadla – především prostřednictvím adaptací her Corneilla či Moliéra. Za stávající situace mohl však být úspěšný jen ve velmi omezené míře. Trupy musely stále kočovat a vyhledávat nové diváky, aby si zajistily existenci. Hrály na městském rynku, v hospodách či kdekoli pro to byl prostor – stálé divadelní budovy dosud neexistovaly.

Koncem 17. století se jejich program skládal z jedné dlouhé hry a z dohry (*Nachspiel*). Hlavním pořadem večera byla *hauptakce*; ať už jakkoli vážná, její nejvýraznější postavou byl vždy klaun. Kolem roku 1700 splynuli všichni dosavadní klauni v postavě Hanswurstu.

Základními rysy jej obdařil herec a principál **Joseph Anton Stranitzky** (1676–1726), který působil od roku 1684 v divadelní společnosti C. E. Veltenové, později jako loutkář v Bavorsku a od počátku 18. století především ve Vídni, kde roku 1711 otevřel jako první se svým německým souborem stálé divadlo – Divadlo u Korutanské brány. Stranitzkého '*vídeňský Hanswurst*' byl bodrý sedlák a pivař s bavorským akcentem, nosil špičatý zelený klobouk, červenou kazajku, dlouhé žluté kalhoty a bílé okružní. Nejčastěji vystupoval jako komický sluha, nezapírající svůj plebejský původ ani karnevalovou bujnost. Převracel drze a neomaleně všechno vznešené do vulgární reality, směřoval vždy k ukojení základních životních potřeb: jídla, pití, spánku, sexu. I když se některé Hanswurstovy atributy v různých německy mluvících oblastech specificky lišily, základní rysy vytyčené Stranitzkým zůstávaly stejné.

V 18. století se projevila i v německém divadle snaha o obrodu v souladu s osvícenskými idejemi. Prvotní impuls k tomu dali univerzitní profesor a později rektor **Johann Christoph Gottsched** (1700–1766) a principálka lipské kočovné společnosti **Caroline Neuber** (1692–1760). Společně se ve 20.–30. letech pokusili o reformu německého repertoáru i divadelního inscenování.

Gottsched spatřoval možnost nápravy dramatické tvorby v nápodobě francouzských klasicistních tragédií, o jejichž tvorbu se sám pokusil, např. ve hře *Umírající Cato* (1731). Vydával rovněž časopisy inspirované anglickým osvícencem Addisonem, v nichž vyslovoval požadavky výchovného působení divadla a prosazoval dodržování tří jednot a čistoty žánrů. Hauptakce, improvizace, burlesky a hanswurštíady měly být z divadla vykázány.

Neuberová si vzala za úkol zvýšit úroveň inscenací. Zrušila improvizaci a zavedla systém pečlivého zkoušení, vzorné disciplíny a pevného vnitřního řádu.

Společná iniciativa Gottscheda a Neuberové, která vyvrcholila roku 1737 demonstrativním vyhnáním Hanswursta ze scény, brzy uvadla. Ale přestože se jim ambiciózních cílů, které si předsevzali, nepodařilo plně dosáhnout, pravidelné drama v duchu klasicistických norem i vyspělejší inscenační postupy se v německém divadle brzy prosadily.

Osvícenství v německém divadle pak dovršil **Gotthold Ephraim Lessing** (1729–1781), autor měšťanských dramát i kritického spisu *Hamburská dramaturgie*. Zmíněné Diderotovy hry předběhl ještě o pár let svým dílem *Miss Sára Sampsonová* (1755), které můžeme označit za první německou měšťanskou truchlohru a které současně představuje modelovou ukázkou žánru.

Základem příběhu odehrávajícího se v Anglii je milostný trojúhelník – tj. nezdravé mezilidské vztahy a jednání v rozporu s pravidly lidské společnosti.

Ústřední postavou je Mellefont, který se závažně prohřešil proti měšťanské morálce. Opustil svou ženu Marwood, k níž byl připoután i společným dítětem, a poté unesl svou snoubenku Sáru. Ačkoli Mellefont má svědomí, jehož náporům v průběhu děje vzdoruje, nápravy svých skutků není schopen. V důsledku jeho nemorálního postoje nakonec umírá i nevinná Sára, kterou Marwood v zoufalství ze ztráty Mellefonta otráví. V tomto okamžiku již Mellefont neunesl tíhu svého několikanásobného provinění a probodne se dýkou. Hra končí velkorysým rozhodnutím Sárina otce vzít do výchovy Arabellu, Mellefontovo a Marwoodino dítě. Smysl závěru je zřejmý: Arabella může očistit své rodiče, když z ní vyrostе (bude vychován) zodpovědný a poctivý člověk.

V další významné Lessingově truchlohrě s názvem *Emilia Galotti* (1772) je předestřen ideál ctnosti měšťanstva, který stojí v ostrém protikladu k nemravnému počínání absolutistických vladařů: hrdinka neunesla hrozbu, že bude zneuctěna tyranem, a raději volí dobrovolnou smrt (příznačné je, že ji přijímá z rukou vlastního otce). V Praze se inscenací této měšťanské tragédie otevíralo roku 1882 Stavovské divadlo.

Lessing je rovněž autorem hry, která je považována za první německou národní veselohru.

Mína z Barnhelmu čili Vojákovo štěstí (1767) se odehrává těsně po sedmileté válce a hlavní postavou hry je pruský major Tellheim, který se vrací domů s pošramocenou pověstí (provinil se podplacením). Je proto přesvědčen, že nemůže vstoupit do manželství, neboť

Německé divadlo a drama a jeho reformy; fenomén národních divadel (funkce dramaturga).

v očích společnosti ztratil lidskou hodnotu. Vyústění kusu je pak zcela v souladu s osvícenskou morálkou: Tellheim může napravit své provinění vůči společnosti naplněním závazků ve sféře privátní. Tím, že si bere snoubenku, kterou k sobě slibem manželství dříve připoutal, je prakticky očištěn. Své nové štěstí tak nachází právě v Míně – Mína je ono „vojákovovo štěstí“.

Výlučné postavení mezi Lessingovými dramaty zaujímá dramatická báseň „*Moudrý Nathan*“ (1780): první velké německé dílo psané blankversem, kterým Lessing završil svůj osvícenský odkaz.

Lessingův přínos spočíval rovněž v oblasti divadelně praktické, kritické a teoretické. Souvisela s jeho působením v prvním stálém divadle v Německu – v hamburském *Národním divadle*, založeném roku 1767 dvanácti bohatými měšťanskými mecenáši.

Národní divadlo v Hamburku 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. Ačkoli tato instituce existovala necelé dva roky, stala se mezníkem v německých divadelních dějinách a vzorem pro vznik dalších německých divadel v následujících letech (Gotha, Vídeň, Mannheim, Kolín nad Rýnem, Mohuč, Salcburk, Výmar či Berlín).

Lessing působil v hamburském Národním divadle jako literární a umělecký poradce a lektor her. Program divadla formuloval v *Hamburské dramaturgii*, pravidelně vycházejícím a později souborně vydaném periodiku. Prosazoval zde měšťanské drama jako základ repertoáru, neboť věřil v jeho schopnost působit na lidskou morálku. Posláním tragédie má být očištné působení prostřednictvím vzrušeného soucitu, komedie pak má utvrzovat zdraví obecnostva tím, že se vysměje lidským neřestem. Ve svých příspěvcích Lessing hodnotil také literární kvality her či přínos jednotlivých autorů (vyzdvíhal například dílo Shakespearovo, zatímco velmi kritický byl k tvorbě Voltairově). Naopak o hereckých výkonech v *Hamburské dramaturgii* zprávy nepodává, protože si soubor divadla zapověděl jakékoliv vlastní hodnocení v tomto směru.

V 70. a 80. letech 18. století bylo německé divadlo pod vlivem hnutí *Sturm und Drang*, v jehož čele stáli dva velikáni německé literatury, **Friedrich Schiller** a **Johann Wolfgang Goethe**. Oba autoři se v posledním desetiletí 18. století stali rovněž protagonisty opačné tendence či koncepce, označované jako výmarský klasicismus.

Sturm und Drang

Literární hnutí *Sturm und Drang* (Bouře a vzdor), vymežované léty 1767–1787 (s vrcholem v 70. letech), bylo v Německu *předzvěstí* romantismu, který se zde později i zformoval jako uvědomělé hnutí (aby pak v průběhu 1. poloviny 19. století zachvátil všechny evropské země).

Svůj název dostalo podle titulu dramatu **Friedricha Maximiliana Klingera** (1752–1831) z roku 1776 a ideově odpovídalo údobí příprav a výbuchu francouzské buržoazní

revoluce, jejíž myšlenky nacházely u spisovatelů a dramatiků v Německu souhlasnou odezvou.

Hnutí se projevilo individuálními vzpourami uměleckých osobností v duchu hesla 'in tyrannos' (proti tyranům), buřičstvím a protesty proti feudální zvrhlosti a měšťácké morálce a přizpůsobivosti. Vyzvedávalo nebojácný *odboj individua*; prostředkem protestu byla často smrt nebo i sebevražda hrdiny jako výraz nemožnosti jiného řešení v dané společenské a politické situaci. Náměty byly často šokující (vražda nemanželského dítěte, vzpoura syna proti otci). Po výrazové stránce byl typický emotivní výbušný jazyk, zdůrazňující citovou spontánnost, pracující zhusta s výkřiky a citoslovci. Inspiračním zdrojem bývala tradice německého středověku, uctívaným vzorem byl pak William Shakespeare.

Mezi početnými autory tohoto hnutí vynikl po umělecké stránce **Heinrich Leopold Wagner** (1747–1779) např. hrou *Vraždědkyně dítěte* (1776) či **Jakob Michael Reinhold Lenz** (1751–1792). Jeho hry *Domácí učitel* (1774) a *Vojáci* (1776) však zůstaly současníky nedoceny. Významným datem byl rok 1774, kdy bylo v Berlíně uvedeno Goethovo drama *Götz z Berlichingenu*. V roce 1782 zase došlo v Mannheimu k triumfálnímu uvedení Schillerových *Loupežníků*. Obě hry se staly klíčovými díly tohoto hnutí.

Goethe ve své hře uvedl na jeviště hrdinu, který je rozhodnut raději zemřít, než aby obětoval svou svobodu a nezávislost. Revoluční byl nejen obsah, ale též forma dramatu.

Goethe rozvíjí zápletku v rychle se střídajících krátkých scénách a zcela rozbíjí dramatický princip tří jednot. Schillerovi se v *Loupežnících* podařilo stvořit drásavý obraz doby. Tematizace generačního konfliktu se tu snoubí s emancipací individua v propojení s nadčasovými filozofickými otázkami. Na konto premiéry zazněla z úst jednoho ze Schillerových současníků tato výstižná slova: „Divadlo se podobá blázinci, vykulené oči, zaťaté pěsti, dupot a chraptivé výkřiky z jeviště. Vzlykající cizí lidé si padají navzájem do náručí, ženy padají do mdlob. Byl to všeobecný třesk jako v chaosu, z jehož mlh vzniklo nové dílo.“ Schiller líčí příběh dvou nerovnoprávných hraběcích synů ve dvou dějových pásmech, která jsou však umně propojena.

Druhorozený syn Franz Moor, trpící komplexem ošklivosti a druhořadosti, splétá v otcovském sídle intriky proti staršímu počestnému Karlovi, který nakonec díky nim skončí coby vůdce loupežnické bandy. V této nové roli chce prosadit spravedlnost, teroristické prostředky nicméně jeho počestný záměr stále více diskreditují. Poté, co v citově drásavém finále přichází nejen o celou rodinu, ale též o svou věrnou milenkou, rozhodne se vydat justici. Udělá to přitom tak, aby alespoň částečně, dobrým skutkem, odčinil napáchané nepravosti: nechá se udat chudákem, který za něj dostane peníze.

Z dalších Goethových děl radících se k *Sturm und Drang* jmenujme hry *Clavigo* (1774) či *Stella* (1775). Schiller pak je autorem *Spiknutí Fieska v Janově* (1782) a *Úkladů a lásky* (1784).

Německé divadlo a drama a jeho reformy; fenomén národních divadel (funkce dramaturga).

Friedrich Schiller a Johann Wolfgang Goethe se stali v posledním desetiletí 18. století rovněž protagonisty opačné tendence či koncepce, označované jako výmarský klasicismus. Ten se rozvíjel jako protipól měšťanskému iluzivnímu divadlu, které se v druhé polovině století v Německu rozšířilo a jehož program definoval Lessing. Místem realizace nové Schillerovy a Goetheho aktivity bylo v letech 1794-1805 *Dvorní divadlo ve Výmaru*. Goethe se Schillerem zde stojí v opozici jak vůči měšťanskému osvícenskému dramatu a divadlu, tak vůči svým vlastním raným dílům z éry Sturm und Drang.

Výmarský klasicismus

Jak Goethe, tak Schiller prošel v 80. letech významným názorovým obratem od ideálů *Sturm und Drang* zpět ke klasicismu. Goethe učinil tento obrat pod dojmem návštěvy Itálie, která ho přivedla k novému ocenění antické minulosti, a rozhodující krok pak v dramatu *Ifigénie v Tauridě* (1787). V témže roce rehabilitoval klasicistické ideály i Schiller v díle *Don Carlos*. Roku 1794 se pak Goethe se Schillerem velmi sblížili (Goethe v té době již působil jako ředitel Dvorního divadla ve Výmaru, Schiller jako profesor historie v nedaleké Jeně) a od tohoto roku se datuje i jejich vzájemný vliv.

Schiller v roce 1799 přichází za Goethem do Výmaru, aby mu pomohl v naplňování jejich společného uměleckého programu. Do roku 1805, kdy Schiller umírá, se jim podařilo vytvořit z výmarského divadla jednu z nejslavnějších německých scén.

V základech jejich divadelního programu stálo přesvědčení, že divadlo má spíše než tvořit iluzi skutečného života uvádět diváka do říše umělecké dokonalosti a krásy. I tento program v sobě obsahoval výchovnou intenci, stejně jako program Lessingův. Goethe se Schillerem však upřednostňují *estetickou hodnotu* divadla – před zraky diváka má být stvořen *harmonický svět ideální krásy a pravdy*, který v člověku probouzí *vnitřní svobodu* a *skutečné lidství*.

Goethovo a Schillerovo prvořadé úsilí patřilo vytvoření nové dramatiky. Tak jako před nimi Gottsched i oni se opět vrátili k uzavřené formě francouzského klasicistního dramatu. Prózu nahradili patetickým jambickým veršem, postavy ze středních vrstev idealizovanými hrdiny z historie či mytologie.

Schillerovy hry z tohoto údobí jsou velmi složitá díla, v nichž se prolínají filozofické, historické a individuální konflikty. Pro většinu z nich si **Johann Christoph Friedrich Schiller** (1759–1805) zvolil náměty představující *historické zvraty*. Trilogie *Valdštejn* (*Valdštejnův tábor*, 1798, *Piccolominiové*, 1799, *Valdštejnova smrt*, 1799), kde sáhl po námětu z třicetileté války, obsahuje všechny znaky, které jsou příznačné pro velikost jeho dramatiky: *pateticky vášnivé dialogy, umně a logicky konstruovaný děj, bohatství dramatických konfliktů*. Tzv. valdštejnská trilogie je dějinným dramatem v dvojím smyslu: tragédie výjimečné osobnosti, které není umožněno dosáhnout vytčeného cíle, a zároveň tragédie vyplývající z bezútešného chodu dějin. Také v následujících hrách – *Marie Stuartovna* (1800), *Panna Orleánská* (1801) či *Vilém Tell* (1804) – zvolil Schiller historickou látku. Realističnost historického syžetu přitom vždy dokázal povýšit do *básnické roviny*.

To se obzvláště podařilo v *Marii Stuartovně*. Do této tragédie ztvárňující mocenský boj dvou královen – anglické královny Alžběty I. a skotské královny Marie Stuartovny – Schiller vpravil coby *poetizující* prvek Mariinu hlubokou křesťanskou víru. Díky ní odchází na popraviště smířená a s pokorou. Jakkoli jsou tedy předpoklady tragédie naplněny, pro hrdinku není konec ze subjektivního hlediska tragický. Podobně jako v řadě dalších Schillerových her zaznívá i zde myšlenka, že dějinnou nutnost lze překonat jen ve smrti – svoboda je u Schillera myslitelná vždy pouze v *transcendentálním smyslu*.

Básník, prozaik a dramatik **Johann Wolfgang Goethe** (1749–1832) vystudoval práva, ale celý život projevoval zájem o téměř všechny druhy umění i různé vědecké disciplíny. Z jeho her klasického údobí, spadajícího do doby jeho působení ve Výmaru (1791–1817), vyniká kromě *Ifigénie v Tauridě* (napsané roku 1779 pro krásnou zpěvačku a tragédku Coronu Schröterovou, přičemž sám Goethe nastudoval coby amatérský herec roli Oresta) a *Egmonta* (z období povstání Nizozemců proti Španělům, 1788) hra *Torquato Tasso* z roku 1790. Jde o Goethovu nejosobnější dramatickou výpověď.

Autor se zračí v této hře ve dvou protikladných postavách. První z nich je renesanční básník, autor velkolepého eposu *Osvobozený Jeruzalém* Torquato Tasso, který představuje přecitlivělého a 'společensky nepřizpůsobivého' génia. Tu druhou pak představuje střízlivý, moudrý a rozvážný dvorní sekretář Antonio. Oba přitom mají pravdu: jak umělec, který nemůže jinak než následovat své vlastní ideály, tak státník, který musí prosazovat nutnost přizpůsobení se společenským konvencím. Přesto z konfliktu mezi nimi vychází jako poražený Tasso, podléhající své citové rozervanosti a subjektivnímu pocitu zavržení. Goethe poukazuje jejich prostřednictvím ke klasicistickému ideálu *harmonického* člověka, ve kterém se sdružují životní postoje a typy, ve hře dualisticky rozpojené: cit a rozum, vášnivost a klid či básnický vznět a státnická rozvaha.

U nás nastudoval *Torquata Tassa* např. režisér Karel Dostal v období protektorátu roku 1942 – v Národním divadle v Praze s Eduardem Kohoutem v titulní roli.

Vrcholným dílem Goethovým 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. *Urf Faust*, pochází z Goethova mládí – napsána byla už na počátku sedmdesátých let), dílo představuje syntézu jeho životního poznání a filozofický (i divadelní) odkaz. Inspiroval se v něm starou pověstí zapsanou v lidových knížkách, ale i prvním dramatickým zpracováním z pera alžbětinského autora Christophera Marlowa.

Ojedinělé dílo vymykající se příručkové klasifikaci vyjadřuje jak lidskou touhu po poznání, tak přesvědčení, že smyslem lidské existence je činorodá práce ve prospěch života a pro blaho lidí. Směřuje již za hranice klasicismu a blíží se pracím romantických dramatiků. Tragédie jako celek posunuje podstatně smysl tradičního faustovského námětu. Hrdina je vybaven rozkolísaností, která není vlastní jeho předobrazu. Goethův Faust v sobě nese touhu po poznání i puzení k moci, tíhnutí k tvůrčí aktivitě a ke kráse. Faustova pout' životem přerůstá v dramatické podobenství o bloudění člověka, jenž je zmítán v trvalé neuspokojenosti a neukojitelné touze po naplnění smyslu existence.

Německé divadlo a drama a jeho reformy; fenomén národních divadel (funkce dramaturga).

První díl, líčící příběh Fausta a Markétky, je uveden třemi vstupy – *Věnováním* (vzpomínka na *Urfausta*), *Předehrou na divadle* (v níž postavy ředitele, básníka a komika tlumočí autorovy úvahy o umění) a *Prologem v nebi* (kde dochází k sázce mezi Hospodinem a Mefistofelem o Faustovu duši).

Druhý díl je mnohem mystičtější a alegoričtější než první, pojednává o Faustově lásce k oživené Heleně Trójské, s níž má syna Euforiona, či o jeho působení na dvoře německého císaře. Pokračování z roku 1832 také nebylo ve své době jednoznačně přijato a pro svou inscenační a interpretační náročnost nebývá inscenováno tak často jako díl první.

Z českých faustovských inscenací zmiňme tu Hilarovu v Národním divadle v Praze (1928), nastudování prvního dílu Karlem Dostalem tamtéž (1939), slavné zpracování Zdeňka Potužila v pražském Divadle na okraji (1984) či *Faustissimo* režiséra Petera Scherhaufera v Divadle Husa na provázku v Brně (1991).

Přestože Goethovy a Schillerovy hry tvořily významnou část repertoáru výmarského divadla, snažil se Goethe dostat na jeviště rovněž zásadní díla různých epoch i kultur. Vedle Shakespearova *Macbetha* uvedl např. Voltairovu hru *Tankréd*, Gozziho *Turandot* či Racinovu *Faidru*, díla Plauta a Terentia, Sofokla a Euripída, Calderóna, Moliera, Marivauxe či Goldoniho. Jakožto hlavní režisér usiloval o naplnění uměleckého ideálu klasicismu, který tkvěl ve vytvoření *harmonického jevištního celku*.

Goethovy inscenace se vyznačovaly úsilím o vysoce estetický jevištní tvar, který byl adekvátní povaze inscenovaných dramát. Jeho krédem bylo, že „přírodu nestačí pouze jen napodobit, je třeba ji také ztvárnit ideálně“. Operoval pojmy jako „ušlechtilý projev“ či „řeč srdce“. Pro jeho režijní postupy jej lze považovat za jednoho z *prvních režisérů v moderním smyslu*. Hlavními prvky jeho divadelního stylu byly deklamace, harmonický pohyb a výtvarné aranžmá. Herci měli namísto *charakteristického* usilovat o *typické a ideální*.

Důležitým dokumentem Goethova inscenačního přístupu a toho, jak velkou pozornost věnoval herectví, jsou jeho „pravidla pro herce“. Do 91 paragrafů je uspořádal a roku 1824 publikoval J. P. Eckermann. Týkají se mluvy, držení těla, pohybu či herecké souhry. Goethe kladl důraz na pečlivé zkoušení (zavedl *čtené zkoušky*) a *individuální přípravu* každého herce. Byl náročný k mluvnímu přednesu, který korigoval po stránce rytmické i intonační; někdy údajně určoval rytmus jako dirigent. Stylizací se vyznačoval i herecký pohyb, inspirovaný mimo jiné dvorním tancem. Zároveň se Goethe snažil, aby si herci osvojili principy natolik, že na jevišti budou působit *přirozeně*: „Strojenost musí zmizet a pravidla se stanou pouhou skrytou základní linií živoucího jednání.“

V duchu klasického ideálu harmonické jednoty všech divadelních složek věnoval pozornost také výpravě. Na inscenacích se podíleli pouze ti výtvarníci, kteří dokázali dostat představě vyváženého a esteticky dokonalého scénického obrazu, který ve spojení s kultivovaným hereckým projevem přivede diváka k setkání s ideální krásou. Goethe – zjevně pod vlivem francouzského klasicismu – vyžadoval jednoduchou výpravu bez zbytečných efektů (Schiller jako režisér tíhl k větší divadelnosti a místy i naturalistickému ztvárnění).

Po Schillerově smrti Goetheho zájem o divadlo slábl, až roku 1817 odstoupil z funkce ředitele. Jeho herci však jako členové jiných souborů šířili principy výmarského klasicismu po jevištích celého Německa, až se stal jedním z vůdčích stylů období do sklonku 19. století.

KONTROLNÍ OTÁZKY



1. Co má společného komický žánr burleska s 'tragickým' žánrem hauptakce?
2. Kdo se jako první pokusil o obrodu německého divadla v souladu s osvícenskými idejemi?
3. Kdo dovršil osvícenství v německém divadle? Doložte dvěma vhodnými příklady děl.
4. Pokuste se vyhmátnout ústřední rysy hnutí Sturm und Drang a výmarský klasicismus, které nejlépe vystihnou jejich rozdílnost.
5. V čem můžeme spatřovat podobnost výmarského programu s programem Lessingovým?
6. Proč můžeme označit Goetheho rovněž za jednoho z prvních režisérů v moderním smyslu?
7. Které slavné Schillerovo dílo se stalo i operní předlohou?

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola představila fascinující vývoj německého divadla od jeho 'importovaných' počátků po mimořádnou dramaturgii velíků Goetheho a Schillera.

Přiblížila reformy dvojice Gottsched–Neuberová a vysvětlila význam Gottholda Ephraima Lessinga pro vývoj iluzivního divadla, a to i s využitím jeho významných dramatických a teoretických prací.

Zvláštní pozornost byla věnována hnutím/epochám Sturm und Drang a „výmarský klasicismus“, které daly světové dramaturgii dodnes uváděné klenoty v podobě dramatické (i teoretické) tvorby Schillerovy a Goethovy.

ODPOVĚDI



1. Hanswursta.

Německé divadlo a drama a jeho reformy; fenomén národních divadel (funkce dramaturga).

2. Johann Christoph Gottsched a Caroline Neuber.

3. Gotthold Ephraim Lessing. Emilia Galotti, Hamburská dramaturgie.

4. Buřičství či nebojácny odboj individua jako téma, šokující náměty, výbušný jazyk, herectví zdůrazňující emoce. X Úsilí vytvořit na jevišti harmonický svět ideální krásy a pravdy, uvést diváka do říše umělecké dokonalosti a krásy.

5. V jisté 'výchovné intenci'.

6. Usiloval o vytvoření harmonického jevištního celku.

7. Don Carlos.

10 EVROPSKÉ DIVADLO A DRAMA OD R. 1800 K POČÁTKŮM MODERNÍHO DIVADLA; DIVADLO UMĚLECKÉ X POPULÁRNÍ (OD ROMANTISMU K REALISMU). TYPY, ŽÁNRY: DRAMA, MELODRAMA, VAUDEVILLE, BURLESKA, FRAŠKA. DIVADELNÍ PROVOZ: HVĚZDNÝ SYSTÉM, TECHNICKÉ NOVINKY A DIVADLO.

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola představuje epochu romantismu a to, jak se projevila v oblasti dramatických žánrů a inscenačních postupů (v režii, scénografii, herectví). Ozřejmuje situaci divadla v jednotlivých centrech evropského divadelního vývoje (Německo a Rakousko, Anglie, Francie a Itálie, Rusko a Polsko).

Seznamuje s pojmy Mladé Německo, melodrama, dioráma, panoráma ad.

Ozřejmuje zrod divadelní režie jako nejmladší složky inscenačního procesu a rovněž rozvoj dobové scénografie a jevištní techniky, spjatý s francouzskou operou a jejími výtvarníky.

Přibližuje bohatou dramatickou tvorbu tohoto období, podrobněji seznamuje s díly Victora Huga a Michaila J. Lermontova.

CÍLE KAPITOLY



- vyložit rozdíl mezi osvícenstvím a romantismem a jejich projevy v divadle
- charakterizovat romantické divadlo německé, rakouské, francouzské, anglické, ruské a polské a představit jejich hlavní autory
- jmenovat a vysvětlit podstatu a smysl Daguerrových a Cicériho technických novinek
- popsat romantické herectví a představit jeho nejslavnější reprezentanty

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



2 hodiny

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo.



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

romantismus, Sturm und Drang, krabicová scéna, singšpíl, melodrama, romantické drama, vídeňské lidové divadlo, panoráma, dioráma

19. století přineslo nejradikálnější společenské a politické změny od dob renesance. Francouzská buržoazní revoluce otevřela novou etapu dějin. Po skončení napoleonských válek zavládly v Evropě *represivní režimy*, které se většinou snažily zajistit, aby se už nikdy neopakovala francouzská zkušenost.

Po roce 1815 nastalo rovněž období velkých ekonomických obtíží, protože napoleonské války značně vyčerpaly evropské zdroje. V relativně krátké době došlo k zavedení strojové tovární velkovýroby. Celý proces urbanizace přinesl bídné životní podmínky.

Všeobecné zklamání vedlo kolem roku 1830 k řadě bouří po celé Evropě; byly většinou neúspěšné, často po nich následovaly ještě tvrdší represe. Významnější změny započaly až po další sérii revolucí v letech 1848–1849, kdy industrializace vedla k mezinárodnímu soupeření o suroviny a trhy a podněcovala nacionalismus a imperialismus.

Kontext 1. poloviny 19. století ovlivňoval všechna odvětví umění. Kořeny romantismu – převládajícího stylu tohoto období – spočívají právě v rozporu mezi vznešenými revolučními ideály a prožívanou skutečností. Romantismus jej obecně řeší *aktivní vzpourou* nebo *únikem do ideální reality* (ať již do minulosti, přírody či světa legend, mýtů, pohádek a exotiky).

Romantické odmítají osvícenskou ideologii s jejím racionalismem, místo rozumu kladou důraz na *cit* a *instinkt*. Proti objektivitě, rozumové a formové kázni klasicismu prosazují *subjektivní* hledisko a přístup, *individuální svobodu* a spontaneitu tvoření, které nesmí být omezováno žádnými pravidly. V souladu s tím je charakteristickým rysem romantického divadla důraz na *emocionalitu*: jeviště bylo chápáno jako místo projekce citových a myšlenkových krizí individua.

V dramatické tvorbě se odmítnutí klasicistického ideálu projevilo charakteristicky především v popření pravidla tří dramatických jednot a přísného žánrového dělení.

Německo a Rakousko

Romantismus se jako uvědomělé hnutí formoval v Německu a v průběhu 1. poloviny 19. století ovládl všechny evropské země. Jeho *předzvěstí* bylo v Německu literární hnutí *Sturm und Drang* (Bouře a vzdor), vymezováno léty 1767–1787 (s vrcholem v 70. letech).

V raném období německého romantismu na počátku 19. století vynikli především dva autoři.

Johann Ludwig Tieck (1773–1853) proslul svými „fantastickými komediami“ na způsob

Gozziho pohádek. K nejnámějším patří *Modrovous* a *Kocour v botách* z roku 1797. V těchto komediích překvapivě moderního ladění slouží pohádková fabule jako odrazíště k satirickým komentářům racionalismu a divadelních praktik období klasicismu. Tieck psal také tragédie, z nichž patrně nejnámější je *Císař Oktavián* (1802).

Heinrich von Kleist (1777–1811), který dobrovolně ukončil svůj život v 34 letech, zůstal dlouho neznámý, doceněn byl až řadu let po své smrti. Dnes jej můžeme nazvat nejvýznamnějším německým dramatikem počátku 19. století. Jeho hry *Penthesilea* (1807), *Rozbitý džbán* či *Katynka z Heilbronnův čili Zkouška ohněm* (1808) mají v německém repertoáru své stálé místo. Do české divadelní historie se pak zapsala především slavná Hilarova inscenace *Penthesiley* (1914) v Divadle na Vinohradech, protiválečné nastudování *Prince Bedřicha Homburského* v režii Karla Dostala (1942) v pražském Národním divadle či vynikající zpracování *Katynky z Heilbronnův* režisérkou Evou Tálskou v brněnském Divadle Husa na provázku (1991).

Kleistovo dílo obsahuje množství motivů příznačných pro ranou německou romantiku, přičemž obsahové i stylistické hranice tohoto uměleckého hnutí překračuje.

Velkým tématem je pro Kleista *hledání pravdy*. Domyslel do důsledků Kantovu filozofii a vyvodil z ní závěr, že absolutní pravdy nelze dosáhnout rozumovým poznáním. Svým dílem popírá osvícenský, rozumový ideál lidské ušlechtilosti a nahrazuje jej představou člověka, jenž se může plně spoléhat pouze na vnitřní hlas vlastního *citu*. Proto hrdinové jeho her podléhají nevysvětlitelným podvědomým nutkáním, jejich vášně zůstávají nekorigovány rozumovou úvahou a vedou je k překvapivému jednání.

Kleistovo vrcholné dílo – pětiaktové drama *Princ Bedřich Homburský* (1811) – pojednává o mladém důstojníkovi, který je odsouzen k smrti, přestože jeho vojenská neposlušnost vedla k vítězství v bitvě. Po scéně, ve které prosí o život a připustí, že jeho jednání vedla ctižádost, je omilostněn. – Kleist pobouřil současníky tím, že rozbil klišé válečného hrdiny a ústřední postavu vybavil nevídanou citovostí a *snovostí*, která ji nutí jednat proti vnuceným pravidlům.

Do pozdějšího období spadá tvorba dalšího autora za života přehlíženého, který je dnes pokládán za předchůdce moderního dramatu a divadla a jehož síla spočívá v *grotesce* (viz např. i nerealistický požadavek při inscenování velkého davového dramatu *Napoleon aneb Sto dní* (1831), kde jeviště představuje evropský kontinent a protagonistou je tu lid).

Christian Dietrich Grabbe (1801–1836) se v raném období 20. let vyrovnával s osvícenským idealismem, který podle něj v soudobé realitě represivních a restauračních vztahů ztratil věrohodnost. Mezilidské vztahy se v období silícího kapitalismu stávají nelítostným

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo.

bojem všech proti všem. Možnost seberealizace je podle Grabbeho vyhrazena jen pár jedincům, disponujících asociálním a nemorálním cynismem. 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 z 20. let je *Don Juan a Faust* (1829).

Ve svém druhém tvůrčím období se Grabbe pod vlivem pařížské červencové revoluce 1830 zabývá problémem vztahu *individua a mas*. V *Hannibalovi* (1835) zobrazuje hrdinu jako oběť dějin. Vojevůdce sice má všechny předpoklady k tomu, aby porazil Římany, ale jakožto vůdce kramářským duchem ovládaného lidu je odsouzen k porážce.

Ve třicátých letech spolupracoval Grabbe s režisérem Karlem Immermanem v Düsseldorfu, ale kvůli kritickým výpadům vůči jeho tvorbě spolupráce skončila a Grabbe umírá v bídě, nemoci a osamění v pouhých 35 letech.

Po nezdařených revolucích roku 1830 vystoupilo do popředí nové hnutí – *Mladé Německo*. Ve 30. a 40. letech přineslo některé mimořádně polemické hry, v nichž zájem o současnou problematiku je jen chatrně maskován příběhy ze vzdálených časů a míst; proto měli autoři neustálé problémy s cenzurou. Vůdčími osobnostmi v oblasti dramatu zde byli **Karl Gutzkow** (*Uriel Acosta*, 1847) a **Heinrich Laube** (*Karlovi žáci*, 1846).

Trvalejší slávu si získal **Georg Büchner** (1813–1837), volně přiřazovaný k Mladému Německu – vášnivá osobnost otevřeně se angažující v revolučním hnutí své doby. Autor hlubokého sociálního citění založil roku 1834 Společnost pro lidská práva. Büchner napsal pouze tři hry, jejich význam je však mimořádný: drama *Dantonova smrt* (1835), lyrickou komedii *Leonce a Lena* (1836) a své bezesporu nejslavnější dílo *Vojcek* (1837). Na základě skutečné události z roku 1821 zde autor ukazuje postupný úpadek člověka v sociálně nespravedlivé společnosti.

Vojcek jako obyčejný voják patří do nejnižších vrstev společnosti. Aby uživil svoji milenkou a společné dítě, dobrovolně se podvolí lékařským experimentům cynického a lidmi opovrhujícího doktora. Vojcek je ubíjen psychicky i fyzicky, což má za následek, že se jeho milenkou spustí s tambormajorem. Když ji Vojcek v návalu zoufalství a bolesti zabije, ztrácí to jediné, co na světě měl. Zůstává absolutní osamění a nicota.

Hra je svým námětem již předzvěstí naturalismu, kompozičními prostředky anticipuje až expresionismus. Proto se k ní – vedle obou dalších autorových her – inscenátoři pravidelně vracejí a dokazují jejich modernost. Pozoruhodným českým příkladem je inscenace režiséra Daniela Špinara v pražském Divadle na Vinohradech z roku 2009, která získala Cenu Alfréda Radoka.

Na rozhraní romantismu a realismu stojí dílo **Friedricha Hebbela** (1813–1863), autora tragédií čerpajících převážně z historie (např. *Judita*, 1840, *Jenovéfa*, 1854, *Nibelungové*, 1861 ad.) a také měšťanských dramát *Marie Magdaléna* (1843) a *Agnes Bernauerová – dcera lazebníková* (1851).

Rakouský dramatik **Franz Grillparzer** (1791–1872) byl nejvýznamnějším představitelem oficiálního proudu vídeňského divadla – *divadla velkého stylu*. Tvořil především pro Dvorní a národní divadlo ve Vídni (založené roku 1776), které mělo vyšší dramatické ambice. Přesto měl neustálé potíže s cenzurou, až se rozhodl roku 1838 vyloučit svá dramata z provozování.

Grillparzer začal svou literární dráhu dílem *Praměti* (1817) – ve formě tehdy velmi oblíbeného *osudového dramatu*. Další dvě hry zpracovávají antické náměty: *Sapphó* (1818), kde je antická básnířka líčena jako šlechetná bytost obětující se pro štěstí své soupeřky, a trilogie *Zlaté rouno* (1821), oblíbená u předních hereček pro roli Médei. V historickém dramatu *Štěstí a pád krále Otakara* (1824) stvořil v postavě Rudolfa Habsburského svůj ideál skromného vladaře, zatímco v jeho protihráči, českém králi Otakarovi II., despota – což pobouřilo tehdejší českou inteligenci. Z českých dějin čerpal rovněž ve hře *Libuše*, kterou napsal v revolučním roce 1848. Dramatická pohádka *Sen jako život* (1831) odkazuje svým titulem ke Calderónově hře *Život je sen*. Ve své poslední hře *Židovka z Toleda* (1851) pak tematizoval protiklad mezi překypující smyslností a rigidním politickým řádem.

Král Alfons žije sebejistě ve stavu vnitřní vyrovnanosti, ale jen do chvíle, kdy se setkává s Ráchel. Zkušenost rozkoše rozbíjí jeho identitu. Je stále více odváděn od svých státnických povinností, až musí zasáhnout královna spolu s nejvyššími reprezentanty státu, kteří nechají Ráchel zavraždit. Státní moudrost tak vítězí nad privátním štěstím krále.

Námět *Židovky z Toleda* zpracoval do podoby stejnojmenného románu Lion Feuchtwanger.

Grillparzerovým dramatům je společný konflikt mezi nadčasovým řádem světa a touhou jednotlivce po naplnění svobodné vůle. Jeho postavy naplno prožívají touhu po svobodě, až propadají sebezničení. Jsou bezmocné vůči osudu – jejich citový svět ovládá rezignace, trdomyslnost a zoufalství.

Od začátku 18. století se ve Vídni rozvíjela tradice lidového divadla: zejména v Divadle v Leopoldstadtu, v Divadle na Vídeňce a v Divadle v Josefstadtu. Ze spojení mluveného slova s hudbou, tanečními výstupy, pantomimou a navíc okázalou podívanou se zrodila zábava pro téměř všechny vrstvy obyvatelstva.

Repertoár vídeňského lidového divadla tvořily *singspily* (hry se zpěvy), kouzelné fantastické hry, rytírný, lidové veselohry vídeňského koloritu a travestie her oficiálního divadla. Svůj umělecký vrchol zažilo v první polovině 19. století, a to díky Raimundovi a Nestroyovi.

Ferdinand Raimund (1790–1836) je autorem osmi her, které kombinují prvky mravoličných dramát a kouzelných pohádkových her. V těchto báchorkách jsou lidé napravováni zásahem nadpřirozených bytostí. Jejich důležitou složku tvořily kuplety podložené líbivou hudbou.

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo.

Nejzdařilejší hrou je *Alpský král a nelida* (1828). Hrdina jménem Rappelkopf (tedy potřeštěnec, blázen či „pan Třeštil“, jak se překládá do češtiny) trýzní svou hašteřivou nesnášenlivostí a misantropií celé své okolí. Aby ho 'uzdravil', snáší se na zem pohádkový alpský král, který Třeštila podrobuje jednak moudré, jednak divadelně účinné terapii: sám se proměňuje v Třeštila a Třeštila proměňuje v jeho švagra. Konfrontován sám se sebou poznává hrdina vlastní nesnesitelnost – a tím je vyléčen.

Zatímco Raimund moralizoval ve svých hrách humorným způsobem za pomoci pohádkového a kouzelného světa, **Johann Nepomuk Nestroy** (1801–1862) kritizoval lidské slabosti a panující poměry ostře satiricky. Přivedl-li na jeviště kouzelný prvek, pak aby jej vydal posměchu. Zatímco Raimundovy hry lze charakterizovat jako naivní, patetické a smířlivé, ty Nestroyovy jsou ironické, skeptické, jízlivé. Raimund ukazuje se vši shovívavostí člověka jako v zásadě dobrého – Nestroy veřejně prohlašoval (a jeho hry to dosvědčovaly), že si o lidech myslí jen to nejhorší.

Nestroy čerpal náměty ke svým hrám (napsal jich více než 80) např. z francouzského vaudevillu či z anglických a německých triviálních komedií. Geniálním způsobem dokázal přivést k novému životu tradiční komediální schémata, vynalézavě tvořil nové a nové variace banálních příběhů. Suverénně vládl různými jazykovými styly – postavy jeho her hovoří nejhrubším vídeňským dialektem i vybroušeným vysokým jazykem; podstatný díl jeho komiky pramení právě z rafinované jazykové hry. Většina jeho her je prodchnuta typicky 'nestroyovskou' britkostí, téměř hořkostí – navzdory faktu, že končívají šťastně. Nestroy často pracoval s nepřímými víceznačnými narážkami verbálního či gestického druhu, aby se vyhnul cenzuře. Důležitý prvek jeho komedií a lokálních frašek tvořily rovněž zpívané výstupy (*kuplety*, sbory, dueta), komentující děj.

Prvního velkého úspěchu jakožto dramatik dosáhl Nestroy kouzelnou hrou *Zlý duch Lumpácivagabundus aneb Darebácký trojlístek* (1833). Na první pohled se tato hra jeví jako hra o polepšení (*Besserungsstück*): tři tovaryšové – truhlář, švec a krejčí, kteří vedli nezřízený život – jsou zásahem nadpozemských sil napraveni. Při bližším pohledu se však ukazuje, že se věci mají jinak. Zcela nemotivovaná, blesková proměna Knejsa a Jehličky v zodpovědné biedermeierovské otce rodin je pouhým povrchním ústupkem žánru. Lidské chyby a nepravosti – jak ukazuje hra – jsou nenapravitelné. Duchové nemají nad nimi žádnou moc.

V následujících hrách se Nestroy vzdal motivu nadpřirozených sil a zcela se soustředil na zobrazení pozemského světa, obzvláště psychologických a sociálních rozdílů mezi lidmi. V dramatu *Přízemí a první patro* (1835) konfrontoval na simultánním jevišti osud bohaté rodiny obývající výstavní první patro s chudou rodinou z přízemí. Tento jevištní princip použil i ve hře *Dům čtyř letor* (1837), kde předvedl čtyři domácnosti s hlavou rodiny vždy jiného temperamentu (sangvinik, choleric, flegmatik a melancholik). V centru hry *Talisman* (1840) stojí postava zrzavého Tituse, který je kvůli barvě svých vlasů outsiderem společnosti (dokonce jej vydědí bohatý strýček). Titus však tento společenský předstudek prohlédne a rozhodne se jej využít ke svému prospěchu. Rozpor mezi touhou a jejím

naplněním demonstroval Nestroy ve frašce *A jde se řídit* (1842): obchodní příručí Weinberl se ve své honbě za požitky dostává do řady choulostivých situací – touha vymanit se z prázdnoty bytí ho zaplétá do neprohlédnutelných mechanismů velkoměsta. Tuto frašku zpracovali dvakrát Jiří Voskovec s Janem Werichem v Osvobozeném divadle (druhá verze *Hlavou proti mihuli* byla zakázána).

V hrách reagujících na revoluční události roku 1848 vystupňoval Nestroy sociálněkri- tické ostří. Ve frašce *Svoboda v Kocourkově* (1848) zobrazil současné překotné politické události revolučního roku: v Kocourkově (krycí název pro Vídeň) se odehrávají známé re- voluční procesy pohledem velkého satirika. Tříaktový děj zahrnuje jednotlivé fáze revoluce a dělí se na dvě části: „Revoluce“ líčí dozrávání situace k nevyhnutelnému povstání a vy- hlášení občanských svobod, „Reakce“ popisuje starostův pokus obnovit starý pořádek, ne- zdar tohoto pokusu a vítězství revoluce. Formálně hra pracuje se všemi obvyklými pro- středky frašky se zpěvy, většina postav má charakteristická jména. Rafinovaně koncipo- vaná zápletka spočívá na převlecích. Pro vířivý děj, komické situace, parodii a perzifláž využívá Nestroy všech možných aktuálních i historických podnětů.

Svoboda v Kocourkově je v podstatě satira na politické fušérství. Nestroy nesoudí revo- luci jako princip, nýbrž odhaluje nedostatečnost idejí tváří v tvář politické skutečnosti i frázo- vitý jazyk, kterým se tyto ideje vyjadřují. V zatuchlém Kocourkově se velikost poli- tického hnutí mění v komickou hru, satiricky demaskující lidi, kteří si s pokrokem a idejemi nevědí rady. Proto je ze hry cítit Nestroyovu skepsi k dalšímu osudu revoluce, které dal skutečný vývoj událostí za pravdu.

Po porážce revoluce namířil Nestroy své satirické útoky méně nebezpečným směrem – především na díla kolegů (např. v *Juditě a Holofernovi* z roku 1849 parodoval známou Hebbelovu tragédii). Jeho ústupem ze scény roku 1860 skončila éra rozkvětu vídeňského lidového divadla.

Nestroy nepřestává oslovovat divadelníky 20. a 21. století. Ať už se jedná o inscenování jeho textů (viz slavné nastudování *Provazu o jednom konci* režisérem Otomarem Krejčou roku 1967 v pražském Divadle Za branou, v úpravě Karla Krause a Zdeňka Mahlera) nebo o inspiraci jeho životem, názory a tvorbou v díle současného rakouského dramatika Petera Turriniho (*Můj Nestroy* z roku 2006 měl českou premiéru v Národním divadle v Brně již o dva roky později).

V průběhu 1. poloviny 19. století zaznamenalo divadlo v německy mluvících zemích řadu významných změn. Patří mezi ně i zvýšené úsilí o *historickou věrnost* kostýmů a scény. I když se většina dekorací nadále vytvářela pomocí kulis a prospektů, pro interiéry se občas použilo tzv. *krabicové scény*.

Její 'zdání' se utvářelo už v 18. století, kdykoli se mezi dvě kulisy vložily dveře či okno. Postupně se přidávaly další jednotky, až se hrací prostor zcela uzavřel. První úplná krabi- cová scéna byla použita již ve 20. letech 19. století v Berlíně (a ve 30. letech už mohl Nestroy pro svůj *Dům čtyř letor* vyžadovat scénu se dvěma pokojíky na úrovni jeviště a

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo. dvěma nad nimi). Jako běžné řešení interiéru se však krabicová scéna ujala až od poloviny 70. let.

V herectví se v tomto období kladl důraz na emocionalitu, ale též *věrohodnost*. Snaha o psychologické vystižení postavy a s ní spojená *detailní drobnokresba* byla v období romantismu ještě výraznější. V důsledku romantické glorifikace individuálního génia se kladl důraz na hvězdné herce. V 1. polovině 19. století vyrostlo v Německu mnoho vynikajících hereckých představitelů, za všechny jmenujme **Ludwiga Devrienta** (1784–1832), příslušníka známé herecké rodiny a významného představitele shakespearovských postav.

Devrient, který byl hvězdou berlínského i vídeňského divadla, vytvořil přes pět set postav a každá vyvolávala hluboký dojem jedinečnosti (obzvláště se proslavil svým Shylockem, Falstaffem, Learem a Franzem Moorem). Jeho herectví se vyznačovalo mimořádnou vášnivostí projevu a všestranností.

30. léta 19. století byla současně dobou zrození a vyhraňování funkce režie v moderním smyslu. Jak víme, její zárodky lze spatřovat u Goetha ve výmarském divadle, jeho odkaz dále rozvinuli umělci jako **Joseph Schreyvogel** a později **Heinrich Laube** ve Vídni, **Ernst August Klingemann** v Brunšviku, **Eduard Devrient** v Karlsruhe, **Ludwig Tieck** či **Karl Immermann** v Düsseldorfu.

Za nejdůležitějšího z nich bývá považován Karl Immermann. Immermann se proslavil inscenováním na oprostěné scéně v duchu shakespearovského divadla, která dávala vyniknout herecké složce. V protikladu k soudobému trendu prosadil *ansámblovou* hereckou práci. V duchu Goethovy metody kladl důraz na důkladnou hereckou přípravu, proto zavedl nový systém zkoušek. Usiloval o přesné ztvárnění a vyjádření autorovy myšlenky a zdůrazňoval nutnost integrity inscenace. Obrátil též pozornost k propracovanějšímu inscenování davových scén. A především – upevňoval význam režiséra jako ideově uměleckého vykladače inscenovaného díla.

Francie a Itálie

Ve Francii se romantické hnutí prosazovalo vzhledem k politickým poměrům jen zvolna. Prvním významným impulsem bylo vydání spisu **Madame de Staël** *O Německu*. Dílo vyšlo roku 1810, ale bylo okamžitě zakázáno. Nové vydání bylo možné až po Napoleonově pádu – jelikož však nepřátelství Napoleona a Madame de Staël bylo obecně známé, získala kniha publicitu a její ideje vstoupily v širokou známost. Kniha odstartovala debatu o relativních přednostech klasicismu na jedné straně a romantismu na straně druhé.

Druhým impulsem se pak stala **Stendhalova** stať *Racine a Shakespeare* z počátku 20. let 19. století, v níž jsou Shakespearovy hry prohlášeny za mnohem vhodnější jako vzor pro nové dramatiky než hry Racinovy. Nejvýznamnějším francouzským manifestem romantismu byla pak Hugova předmluva k jeho hře *Cromwell* z roku 1827. **Victor Hugo** (1802–1885) tu razil několik myšlenek, které v Německu, v Anglii ani jinde nebyly dosud běžné. 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*. Poněvadž pro Huga byla vznešenost výrazem duchovních kvalit a groteska výrazem animální přirozenosti, zastával názor, že pravdivé zobrazení člověka vyžaduje, aby bylo v literárních dílech vyjádřeno obojí. Doporučoval také střídání verše s prózou.

Diskuse vyvrcholila roku 1830 při představeních Hugovy hry *Hernani* v Comédie-Française. Nelítostná bitva romantiků s tradicionalisty, za které bylo herce sotva slyšet, zuřila několik večerů. V *Hernanim* Hugo záměrně porušil četná pravidla, která se zastánci klasicismu snažili uchovat: pozměnil alexandrín, který byl přijatou veršovou formou tragédie od 17. století, užil četných slov, která se odedávna považovala za nedůstojná pro tragédii, porušil jednoty místa a času, předváděl na jevišti násilí a smrt. A v neposlední řadě narušil normy klasicismu tím, že často měnil náladu, humor mísil s vážností.

Triumfem *Hernaniho* se obvykle datuje počátek francouzského romantismu. Hugova popularita dále rostla díky hrám jako *Král se baví* (1832, tento námět použil Giuseppe Verdi pro svou slavnou operu *Rigoletto*), *Marion Delorme* (1833), *Lucrezia Borgia* (1833) či *Ruy Blas* (1838), jedno z nejlepších Hugových dramát (odehrává se ve Španělsku 17. století).

Mezi významné francouzské romantické dramatiky dále patří **Alexandre Dumas starší** (1802–1870) a Alfred de Musset. Dumas psal jednak historické podívané, např. hru *Jindřich III. a jeho dvůr* (hra měla premiéru rok před *Hernanim*), jednak měšťanská dramata, např. hru *Antony* (1831). Zde zobrazil soudobého romantického hrdinu, který hyne v boji s klamnou morálkou společnosti; titulní hrdina hry *Kean* (1836) měl pak svůj předobraz v největším anglickém romantickém herci, po jehož smrti se drama hrálo s velkým úspěchem v Paříži po několik let.

U nás byla úprava této hry uvedena roku 2005 v pražském Divadle pod Palmovkou v režii Petra Hrušky s Jiřím Langmajerem v titulní roli.

Přestože **Alfred de Musset** (1810–1857) koncipoval své hry jako knižní dramata, prokazují trvale svou jevištní životnost. Z jeho konverzačních komedií platí za nejzdařilejší *S láskou nejsou žádné žerty* (1834), rovněž *Marianniny rozmary* (1833) se dodnes objevují na repertoáru. Musseta především zajímají – podobně jako např. Marivauxe, s nímž bývá často srovnáván – 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: v hamletovsky pojaté postavě Lorenza Medicejského se mu podařilo vytvořit věrohodný psychologický portrét hrdiny a na pozadí jeho příběhu vystihnout charakter historické epochy.

Roku 1969 vytvořil mimořádnou inscenaci *Lorenzaccia* režisér Otomar Krejča (viz Mas-son, Bernard: Krejčův *Lorenzaccio* v Divadle za branou, in: *Disk*, 2008, č. 23, s. 118–138).

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo.

Prosper Mérimée (1803–1870), advokát pocházející z umělecké rodiny, napsal roku 1825 soubor společenskokritických her pod pseudonymem fiktivní španělské herečky *Divadlo Kláry Gazulové*. Později k němu přidal další texty, z nichž především *Kočár nejsvětější svátosti* slaví úspěchy dodnes (u nás také díky televiznímu zpracování s Janem Werichem a Jaroslavou Adamovou v rolích peruánského místokrále a jeho chytré milenky). Mérimée je také autorem hry o středověké vzpouře *La Jacquerie* (1828).

Proslavil se však především jako prozaik: z jeho novel je nejznámější *Carmen* (1847), kterou využil roku 1874 Georges Bizet jako předlohu pro svou slavnou operu. Přeložil rovněž do francouzštiny díla velkých ruských autorů (Puškin, Turgeněv a další).

Alfred de Vigni (1797–1863) si svým romantickým dílem vysloužil kritiku přívrženců klasicistické vyumělkovanosti – ať už pro své moderní překlady Shakespeara, nebo pro původní dramatické texty. Z těch vyniká především *Chatterton* (1835), hra o anglickém básníkovi nepochopeném společností, při jejímž pařížském nastudování excelovala v roli **Kitty Marie Dorvalová** – jedna z největších hereček své doby (a de Vigniho milenka).

Zatímco zájem o *velké romantické drama* se ve Francii vyčerpal již ve 40. letech, prakticky po celé 19. století vzkvétala jeho pokleslá podoba – tzv. *melodrama*: jako žánr se konstitovalo již na sklonku 18. století a postupně ovládlo francouzská bulvární divadla. Melodrama razilo cestu francouzskému romantickému dramatu tím, že zpopularizovalo odklon od klasicistických norem a připravilo na nový druh dramatu velké potenciální publikum. Mělo takový vliv, že i mnozí romantičtí dramatikové přejímali jeho postupy.

Vůdčím reprezentantem melodramatu byl **René Charles Guilbert de Pixérécourt**, který mu dal – např. v hrách *Viktor aneb Dítě lesa* (1798) či *Coelina* (1800) – základní charakteristiku: ušlechtilý hrdina (či hrdinka) je pronásledován zlosynem a osvobodí se až poté, co překoná vážné ohrožení svého života, pověsti či štěstí; zápletka se rozvíjí obvykle ve třech aktech, z nichž každý má silné vyvrcholení (*klimax*); příběh je jednoduchý, ale maximálně napínavý s množstvím dobrodružných situací; typická zápletka využívá převleky, únosy, zakrývanou totožnost a šťastnou náhodu; postavy jsou schematické, komicou úlevu zajišťuje sluha či průvodce jedné z hlavních postav; všechny důležité události se odehrávají před zraky diváka, často v podobě rozvinuté scénické podívané (bitvy, záplavy, výbuchy, zemětřesení) a s využitím místního koloritu (*couleur locale*); zpěv, hudba a tanec přinášejí další zábavu a posilují emocionální náboj scén.

Jednoduchý a účinný příběh, nelomený mravní tón a atraktivní scénická podívaná byly zárukou obrovské popularity melodramat mezi lidovými vrstvami. Melodrama současně podnítilo obrovský rozvoj scénografie a jevištní techniky, režie i herectví – tento bulvární žánr se tak stal významným hybatelem inscenačního vývoje. Podobnou roli měla ve Francii také opera, zejm. typ tzv. velké opery (fr. *Grand opéra*). Úspěch inscenování jak melodramat, tak velkých oper spočíval ve vytvoření atraktivní podívané, která však zároveň měla působit věrohodně. Vedle spektakularity se tedy kladl důraz na reálný historický detail a místní kolorit – a také na *novost* podívané. Proto autoři zasazovali děj do nejrůznějších

dějinných období, do exotických i fantastických prostředí. Nebývalý rozvoj jevištní mašinerie, vyvolaný touhou ohromit diváka výjevy přírodních katastrof či bitev, byl srovnatelný s dobou baroka: např. v inscenaci Pixérécourtovy *Dcery exulantovy* (1819) mělo být publikum svědkem potopy, která vyvrací stromy, zaplavuje jeviště a unáší hrdinku na prkně.

V tomto období pokládali důležité základy dalšího vývoje dva výtvarníci – Daguerre a Cicéri. **Louis-Jacques-Mandé Daguerre** přiblížil iluzi realitě svým *pohyblivým panorámatem a diorámou*.

Panoráma navozovala *iluzi pohybu* postav či jiných objektů, zobrazených na malovaném plátně umístěném v pozadí jeviště; to se uvádělo do pohybu mechanickým navíjením jeho obou konců na vertikální válce či cívky. Tak se mohli lidé, lodě, koně či vozy zdánlivě přemísťovat před zraky diváků, aniž se změnila scéna (jak by bylo nutné za použití kulisové dekorace). *Dioráma* umožňovala předvádět neustálé změny obrazu za pomoci *světla*, manipulací s jeho směrem, intenzitou a barvou. Hotovou senzací vzbudila pak Daguerrem zdokonalená *dvojitá dioráma (diorama a double effet)* – s některými detaily malby zakreslenými na líci a jinými na rubu průsvitné látky; světelnými změnami bylo pak možné ty které zviditelnovat či činit neviditelnými. Jedna z nejslavnějších diorám, *Půlnoční mše v St. Etienne-du-Mont*, tímto způsobem předváděla – pouze pomocí malby a světla – kostel ve dne prázdný, pak postupně zaplňovaný věřícími na půlnoční mši, a opět se vyprazdňující.

Daguerre však nepracoval pouze s panorámatem a diorámou. Byl předním jevištním výtvarníkem své doby, jeho zájem o optiku pak vyvrcholil roku 1839 vynálezem první účinné formy fotografie (*daguerrotypie*).

Ještě větší divadelní slávy dosáhl jeho současník **Pierre-Luc-Charles Cicéri**, od roku 1810 hlavní scénograf a kostymér pařížské Opery: divadlo se za jeho působení stalo přední evropskou operní scénou, vynikající řadou scénografických a jevištně technických inovací. Tak v roce 1822 zde bylo zavedeno *plynové osvětlení*, umožňující realističtější světelné efekty. (A roku 1849 zde byla vůbec poprvé použita *elektrická oblouková lampa*.) Další specialitou pařížské Opery za Cicériho působení byl *vodovodní řad* pro tvorbu realistických kašen a vodopádů.

Cicéri byl nejen iniciátorem moderních jevištně technických prostředků a zařízení, ale i mistrem scénické malby. Jeho scénické návrhy vynikaly velkolepým obrazovým ztvárněním různých prostředí, na scéně pak dokázal vykouzlit malebná historická prostředí; měl jedinečný cit pro vystižení zvláštního místního koloritu. V návrzích kostýmů bral ohled na historickou věrnost. Jak kostýmy, tak scéna nabývaly v této době na realističnosti obecně.

Veliký zájem o výpravnou a historicky přesnou podívanou vedl k posílení a etablování režie jako samostatné umělecké disciplíny. Ve Francii to byl především Victor Hugo, který dbal – na rozdíl od jiných režisérů, zaměřených hlavně na koordinaci zvláštních efektů – i o hereckou souhru a celkovou kompozici inscenace.

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo.

V pařížských divadlech se kolem roku 1830 pořizovaly již *režijní knihy* (tzv. *livrets scéniques*). Obsahovaly detailní popis scény, hereckého jednání apod. Jejich součástí byly též návody na zjednodušení výpravy v divadlech méně technicky vybavených.

Od 90. let 18. století do poloviny století devatenáctého vyrostla ve Francii plejáda vynikajících herců. Před rokem 1825 to byl především **François-Joseph Talma**, často nazývaný největším francouzským hercem. Výsostný tragéd, svým založením romantik, proslul jako zastánce autenticity kostýmu a detailního studia každé role. Kromě pečlivosti vynikal intenzivním citem a energií. O něco později získal podobný věhlas **Frédéric Lemaître** (1800–1876), nejvšestrannější herec své doby, překvapující novou interpretací postav a výbuchy vášně; podobným temperamentem vábila **Mlle Rachel** (vl. jménem Élisabeth Félixová). Jeden z nejpobulárnějších pařížských herců první poloviny 19. století – po matce českého původu (narodil se v Kolíně) – byl mim **Jean-Baptiste Gaspard Deburau** (1796–1846).

Osudy těchto dvou velkých herců – Lemaître a Deburau – a zároveň atmosféru tehdejšího pařížského divadelního světa líčí francouzský poetický film *Les enfants du paradis* (*Děti ráje*) z roku 1945, který natočil režisér Marcel Carné podle scénáře Jacquese Préverta. Roli Deburaua v něm ztvárnil Jean-Louis Barrault.

Situace v **Itálii** v první polovině 19. století byla ovlivněna snahou o osvobození národa z područí Rakušanů a Francouzů. Revoluční hnutí karbonářů roku 1820 bylo poraženo a neúspěchem skončilo i Garibaldiho povstání ve 40. letech. V této bouřlivé době skládá své opery **Giuseppe Verdi** (1813–1901).

Mezi první italské romantické dramatiky patří **Ugo Foscolo** (1778–1827), jehož tragédie *Ajax* měla premiéru v Miláně roku 1811, ale okamžitě byla pro svůj protinapoleonský tón zakázána.

Další významný autor – milánský prozaik a dramatik **Alessandro Manzoni** (1785–1873) – napsal několik statí o romantismu. Ve svých tragédiích se pak obrací od mytologických námětů k historickým látkám, přičemž se opírá o důkladné studium pramenů. Jeho tragičtí hrdinové se vzpírají politické moci a jednájí dle svého morálního smýšlení a svědomí. Drama *Hrabě z Carmagnoly* (1816–1819), v jehož předmluvě Manzoni navrhuje pravidla francouzského klasicismu a vyzdvihuje dílo Shakespearovo, bylo uvedeno až roku 1823. Velcí italští herci si z něj ovšem vybírali jednotlivé monology (při pozdějším inscenování byl text rovněž výrazně krácen). O tři roky později vzniká tragédie *Adalgis* (1822), opět uvedená až později (1843). Své poslední drama *Spartakus* o povstání římských otroků autor nedokončil.

Básník a dramatik **Silvio Pellico** (1789–1854), po porážce karbonářského hnutí vězněn v nejtvrděších žalářích v Benátkách a na brněnském Špilberku, napsal ve svém raném tvůrčím období jednu z nejpůsobivějších romantických tragédií, která inspirovala řadu dalších autorů – *Francescu z Rimini* (1815). Hra, v níž zpracoval motiv z Dantovy *Božské komedie*, se udržela na repertoáru nejúspěšnějších italských herců přes půl století, ač ji část tehdejší

literární elity odmítla. Příběh vraždy dvou nevinných lidí (žárlivý manžel zabíjí krásnou Francescu a svého bratra Paola poté, co pozná, že se milují) byl prodchnut plamenným vlastenectvím. Osobností a dílem Silvia Pellica se velkou měrou inspiroval také lord George Gordon Byron.

Anglie

Podobně jako v Německu se i v Anglii nastupující éra romantismu ohlašovala již kolem roku 1770 v *preromantickém hnutí*. Vlastní nástup anglického romantismu pak souvisí se vznikem *Lyrických balad* (1798–1802) z pera Williama Wordswortha a Samuela Taylora Coleridge. K lyrice přibyl brzy další žánr charakteristický pro romantismus – historický román (jeho zakladatelem byl skotský básník a prozaik sir Walter Scott). Většina velkých anglických básníků 1. poloviny 19. století psala i dramata, jen málo z nich bylo však určeno k divadelnímu provedení. A došlo-li k němu, nemívala úspěch.

Za nejvýznamnějšího představitele anglického romantismu bývá považován **George Gordon Byron** (1788–1824), jehož díla charakterizuje hluboký subjektivně prožívaný rozpor svobodomyšlného jedince s realitou světa. Byronova tvorba dala vzniknout společensky revoltujícímu proudu evropské romantické literatury, v literární historii označovanému jako *byronismus* nebo též *titanismus*.

Byronova vrcholná díla jsou nesena tragicky hrdinským gestem *individuální vzpoury* proti tyranství a jakýmkoli řádům, lidským či božím. Je tomu tak i v dramatických básních *Manfréd* (1817) a *Kain* (1821).

Manfréd zobrazuje konflikt hlavní postavy s kosmickým a společenským řádem, který je pojat ve vrcholně obecné a statické podobě (konflikt 'titánský'). Manfréd, vládce na osamělém hradě v Bernských Alpách, se věnuje černokněžnickému a astrologickému studiu, aby dosáhl „zapomnění, sebezapomnění“. Jeho duši pronásleduje pocit tajemné viny za smrt milované bytosti – krásné Astarté, pravděpodobně vlastní sestry. Po dlouholetém hledání v magických knihách Manfréd vyvolává duchy kosmických a společenských sil a žádá je o lék na své utrpení. Toho se mu však nedostane, a Manfréd si uvědomí nesplnitelnost své touhy zapomenout na provinění. Rozhodne se tedy uniknout tlaku svědomí sebevraždou – v té mu však zabrání Lovec kamzíků. Manfréd prožívá *existenciální* muka: je mu odepřena možnost seberealizace, které může dosáhnout jen prostřednictvím lásky k Astarté, a zároveň musí žít s pocitem viny a z ní vyplývajících *sebeodcizení*. Skrze toto poznání v něm vyklíčí jako jediná možnost existence na tomto světě nutnost neomezeného *sebeurčení*, vyplývající až v radikální *autonomnost*. Nezbývá mu než nést důsledky svého sebeurčení – a stát se tak svým vlastním 'ničitelem'. Odvolává se k „Prométeově jiskře“, kterou v sobě nosí, odmítá jakoukoli podřízenost. Mimo svého Já nepřiznává hodnotu jakémukoli řádu či instanci. Duchům odmítne poslušnost, Opatovi snahu o pomoc. Nekompromisně se drží toho, čím je a co vykonal. Tak vzdoruje i démonovi, který si pro něj v závěru přichází – a umírá s jistotou, že neexistuje síla, která by nad ním měla moc: jako metafyzický rebel, kterému se definitivně rozpadly všechny hodnoty – kromě vlastní svobody.

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo.

George Gordon Byron pobýval řadu let v Itálii, kde podporoval (i finančně) revoluční hnutí. Tehdy vznikla řada her s italskou tematikou, např. dvě hry o benátských dóžatech – *Marino Falieri* (1820) a *Dva Foscariové* (1820). V Itálii vznikají také hry *Sardanapal* (1821) – o starověkém vládcí a dobyvateli (inspirací byl Napoleon) – a *Werner aneb Dědictví* (1822), líčící vztah dvou šlechtických rodin za třicetileté války, které se chtějí navzájem zničit. Poslední, nedokončenou Byronovou hrou je *Proměněný mrzák* (1824) – faustovský náčrt, jímž byl fascinován sám Goethe.

Vzpouru individua proti řádu světa tematizoval ve svých dílech též **Percy Bysshe Shelley** (1792–1822). Ve svém vrcholném filozofickém, mýticko-alegorickém dramatu *Odpoutaný Prométheus* (1820) vyslovil své představy o svobodném životě člověka a konečném vítězství dobra nad zlem.

V tragédii *Cenciové* (1819) zpracoval senzační námět – skutečnou událost z období italské renesance. V postavě Beatrice Cenciové zobrazil gesto osamocené vzpoury jedince proti zvůli moci: Beatrice se rozhodne zabít svého otce, který nechal povraždit členy rodiny a ji samu nakonec znásilnil. *Cenciové* vzbudili v Anglii svým tématem obrovskou vlnu rozhořčení – jejich uvedení za života Shelleyho bylo nemožné. Neveřejná premiéra proběhla až roku 1886.

U nás se hra dočkala úspěšné inscenace již roku 1922 v Městském divadle na Vinohradech v režii Karla Čapka (viz *Divadelníkem proti své vůli*, Praha 1968, s. 95–197), nedávno také v ostravském Národním divadle moravskoslezském (2010) v režii Anny Petrželkové.

Více než tragédii se v Anglii epochy romantismu dařilo melodramatu. Módním se stalo především „gotické“ melodrama, odehrávající se ve středověku v záhadných troskách hradů a klášterů. Vystupovali v něm vyhnanci, duchové, dávno pohřešovaní příbuzní a najevo vycházely staré utajované zločiny. Od 20. let se pěstovala také melodramata ze současného života a s místním koloritem, která později převládla. Až do počátku 40. let bylo melodrama především zábavou prostého diváka, později dokázalo přitáhnout umělecky kvalitnějšími a divadelně efektnějšími díly i náročnější publikum.

Také v Anglii se již od sklonku 18. století zvyšoval zájem o podívanou. Tendence k historické přesnosti se však dlouho projevovala sporadicky. Směr, který v 70. letech 18. století udal ve scénografii **Philippe Jacques De Louthembourg**, nebyl soustavně rozvíjen.

V 1. polovině 19. století vystupovala na anglickém jevišti řada významných herců. Do roku 1815 vynikla rodina Kemblů, především **John Philip Kemble** a **Sarah Kemblová-Siddonsová**. Kemble platil od 90. let nejen za předního herce anglicky mluvícího světa, ale i za schopného ředitele (vedl přední londýnská divadla *Drury Lane* a *Covent Garden*). V herectví ustavil tzv. klasický styl, zdůrazňující majestátnost, důstojnost a eleganci (v hlavních rysech se blížil výmarskému klasicismu). Exceloval v rolích jako Cato, Coriolanus či Brutus. Sarah Siddonsová, největší tragédky své doby, pak svého bratra ještě předčila velkou citovou intenzitou.

Po roce 1814 zpochybnila klasický přístup *romantická škola*. Jejím nejvýznamnějším představitelem byl **Edmund Kean** (za jeho předchůdce bývá považován **George Frederick Cooke**), vynikající tragéd, působivý především v záporných rolích jako Richard III. či Shylock. Jeho výkony fascinovaly pečlivě propracovaným pohybem a promyšlenou intonací, často i realističností emocí (viz Dumasovo drama).

Ve 30. letech významně zasáhli do vývoje anglického divadla **William Charles Macready** a **Mme Vestrisová** (známá též pod dívčím jménem Lucia Elizabetta Bartolozziová).

Macready začínal jako herec usilující o iluzi skutečného života. Hluboká nespokojenost s divadelními poměry jej nakonec přivedla k řízení divadla: v letech 1837–1839 byl ředitelem Covent Garden, v letech 1841–1843 vedl Drury Lane. Přes finanční obtíže se mu podařilo zavést mnoho nových postupů, které ovlivnily pozdější praxi.

Macready byl jedním z prvních režisérů v moderním smyslu. Věnoval pozornost každému detailu inscenace, v Anglii jako první dbal na historickou věrnost kostýmu i scény, usiloval rovněž o kvalitní náplň repertoáru (důraz kladl na Shakespeara).

Vestrisová – též původně herečka – vedla ve 30. letech divadlo Olympic, které se specializovalo na burlesky a jiné malé žánry. Jako ředitelka byla významná z několika důvodů: věnovala pozornost všem složkám inscenace a jejich koordinaci v jednotný celek; přisuzuje se jí zavedení krabicové scény v Anglii; používala také prvků jako koberce a drobný nábytek; ke zdání skutečnosti přispívala též kostýmy, odpozorovanými z běžného života. Po odchodu z divadla Olympic krátce řídila Covent Garden, kde měla možnost uvádět klasickou činohru. Jakkoli skončilo její působení bankrotem, zapůsobilo na další vývoj anglické inscenační praxe.

Rusko a Polsko

Rusko bylo od roku 1805 jedním z hlavních protivníků napoleonské Francie. Právě za ruského tažení utrpěl Napoleon první vážnou porážku. I v Rusku – stejně jako jinde – se tehdy šířily nacionalistické nálady. Konec napoleonské éry znamenal podobně jako v dalších evropských zemích nové represe, které za cara Mikuláše I. vyústily v otevřené, tzv. děkabristické povstání (1825). Revolta byla rychle potlačena a v Rusku zavládla nejtuzší cenzura v Evropě. Období Mikulášovy vlády se sice vyznačuje velkou tvořivostí, ale stěžejní díla musela téměř vždy čelit ostrým cenzurním zásahům (pokud vůbec mohla být uvedena). Nejvýznamnějšími dramatiky byli Gribojedov, Puškin a Lermontov.

Alexandr Sergejevič Gribojedov (1795–1829), voják a diplomat zavražděný na carův rozkaz v Persii, vstoupil do dějin především svou veršovanou komedií *Hoře z rozumu*. Hra z roku 1825 prezentuje v sevřeném dramatickém tvaru základní společenské problémy, které přivedly Rusko na pokraj děkabristického povstání. Téma hry vyrůstá z konfliktu mezi nespokojencem, kritikem domácích poměrů Alexandrem Čackým a moskevskou aristokracií. Vyvrcholí tím, že je Čackij pro svůj nesmiřitelný postoj prohlášen za blázna a on

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo. sám odjíždí z Moskvy, ve které už nedokáže nadále žít. Ve hře se zkřížil doznívající klasicismus s nastupujícím romantismem.

V téže době vznikalo ještě jedno z ústředních děl ruského romantismu – *Boris Godunov* od **Alexandra Sergejeviče Puškina** (1799–1837). Díky své rozmanitosti, šíři, básnické síle i ryze národnímu charakteru znamená první suverénní vítězství ruského romantismu nad dlouho přežívajícím klasicismem. Drama námětově čerpá z národních dějin a v historické látce rozkrývá společenskou i individuální problematiku *moci*. Někdy bývá označováno za první ruskou hru na politické téma (její politický dosah posílil fakt, že car Mikuláš zakázal její provozování).

Děj se odehrává v pohnutých letech ruské historie na přelomu 16. a 17. století, kdy se carský trůn stal předmětem ostrých bojů a mocenských choutek. Začíná po smrti cara Fjodora, následníka Ivana Hrozného. Na uprázdněný trůn nastupuje Fjodorův poručník Boris Godunov, jehož svědomí však tíží dávný zločin: nechal zavraždit Ivanova nejstaršího syna a dědice, careviče Dimitrije, aby si připravil cestu k vládě. Proti Borisovi povstává Grigorij Otrepěv, který se vydává za Dimitrije (oběti vraždy se prý kdysi stalo jiné dítě). Dochází sluchu v širokých vrstvách, obzvláště když centralistická Borisova politika naráží na odpor lidu. Tento Lžidimitrij obratně využívá rozkolu v zemi a poté, co získává díky své prokatolické orientaci podporu i v Polsku, vytáhne v čele vojsk na Rus. Boris ve válce umírá, k Samozvanci se přidávají i poslední Borisovi věrní. Lid shromážděný na Rudém náměstí vítá jeho nástupnictví. Když se však stane svědkem krutého zavraždění Borisovy ženy a syna, odpovídá na výzvu k provolání slávy novému carovi výmluvným mlčením.

Historické téma je v dramatu ztvárněno ve střetu postojů a v prudkých *zvratech hodnocení*. S tím koresponduje složitá charakteristika hlavní postavy, která má všechny znaky *rozporuplnosti*. Puškinově *mnohostrannému vidění skutečnosti* odpovídá otevřená dramatická struktura volně řazených obrazů, množství jednajících postav, časová i místní rozloha dějišť. Ve hře se projevuje silné zaujetí Shakespearem a jeho historickými hrami – střídají se vážné scény s komickými, kontrastuje vysoké s nízkým. Jazyk vyniká bohatostí, Puškin využívá verše (blankvers) i prózy. Nechybí ani písňové vložky. K této velké tragédii se dochoval Puškinův výklad, který představuje jakýsi manifest ruského romantismu.

Kromě *Borise Godunova* napsal Puškin řadu menších dramatických útvarů, především pro herce Malého divadla Michaila Ščepkina: *Mozart a Salieri*, *Hodokvas v době moru*, *Kamenný host* (Puškinovo zpracování donjuanovské látky), *Scény z dob rytířských*, *Lakomý rytíř* a *Faust* (nedokončeno).

Michail Jurjevič Lermontov (1814–1841), jeden z největších ruských básníků, od mladých let obdivoval Alexandra Sergejeviče Puškina, zdramatizoval jeho poemu *Cikáni* a po Puškinově smrti roku 1837 napsal báseň *Na smrt básníka*, kterou si odpykal službou na Kavkaze. 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 – *Maškarádu* (1836).

Toto veršované čtyřaktové drama, situované do prostředí petrohradské aristokracie, je formálně budováno jako drama lásky, žárlivosti a msty. Pod melodramatickým povrchem se však skrývá hlubší základ – veskrze romantický konflikt čistých vztahů a tužeb s reálnými společenskými normami. Lermontov zde míří k tragické podstatě *romantického individualismu*.

Hlavní postava – Arbenin – je z rodu Lermontovových rozporuplných démonických hrdinů. Nese v sobě jak touhu po štěstí, kráse a dobru, tak sklon ke zlu. Kladné stránky jeho osobnosti ukazuje jeho láska k manželce Nině – negativní plynou z jeho vztahu ke světu a společnosti. Svou ženu miluje, jeho síla spočívá v této lásce, v ní nachází to, co mu nemůže poskytnout společnost – víru v život a jeho naplnění. Když na základě nešťastné souhry náhod začne podezřívat Ninu z nevěry a rozhodne se ji zavraždit, není to zločin z vášně: Arbenin vraždí proto, aby zúčtoval s celým světem, který v jeho očích mění dobro ve zlo a zlo vydává za ctnost. Jeho tragédie tedy nespočívá v tom, že zabil nevinnou – ale v jeho postojích, které ze sítě náhod činí nutnost a zákonitost a z jistot pochybnost, která prostupuje celý jeho vnitřní svět.

V Polsku přinesl romantismus zvláště výrazná básnická dramata, naplněná patosem protestu a odporu vůči společenskému útlaku. Díla tří nejvýraznějších polských romantických dramatiků – Adama Mickiewicze, Julia Słowackého a Zykmunta Krasińského – vytryskla z krvavě potlačeného listopadového povstání proti ruské nadvládě roku 1830.

Nejmohutněji se idea národně osvobozenického zápasu projevila v díle **Adama Mickiewicze** (1798–1855). Mickiewicz viděl úlohu divadla v tom, aby zobrazovalo v básnických polohách základní konflikty dějin, a tím do nich aktivně zasahovalo. Jeho fragmentární dramatická báseň *Dziady* (*Předkové* nebo také *Tryzna*) zobrazuje tehdejší kalvárii polského národa a burcuje k odporu proti tyranii. Je prostoupena patriotismem, náboženským mysticismem a mesiášským patosem – vírou, že Polsko 'vstane z mrtvých' a svým utrpením vykoupí i ostatní národy.

Juliusz Słowacki (1809–1849), výrazně ovlivněný Shakespearem i polskou lidovou poezií, vytvořil několik tragédií. Námětově čerpají z polských dějin (*Kordian*, 1833, *Mazepa*, 1839) či z mytologie (*Balladyna*, 1834, *Lilla Weneda*, 1840).

Téměř všechna dramatická díla polského romantismu byla inscenována z cenzurních důvodů až o generace později. Platí to i o *Nebožské komedii* (1835), jejímž autorem je **Zygmunt Krasiński** (1812–1859). Ve své době byla současně mnohá největší díla polského romantismu považována za neinscenovatelná knižní dramata. Až první polovina 20. století znovuobjevila tyto texty pro jeviště, a to především v úspěšných režijních úpravách polského avantgardního režiséra **Leona Schillera** (např. *Dziady*, *Kordian*...).

KONTROLNÍ OTÁZKY



1. V čem je rozdíl mezi osvícenstvím a romantismem a jak se projevoval v divadle?

Evropské divadlo a drama od r. 1800 k počátkům moderního divadla; divadlo umělecké x populární (od romantismu k realismu). Typy, žánry: drama, melodrama, vaudeville, burleska, fraška. Divadelní provoz: hvězdný systém, technické novinky a divadlo.

2. Kdo a v jaké hře spojil dva významné archetypy evropského divadla?
3. Která další díla vedle této se vrací na jeviště, včetně těch českých?
4. Který autor čerpal náměty svých her mj. z českých dějin?
5. Do jaké specifické vrstvy patří díla Raimundova a Nestroyova?
6. Kdo jako první ve Francii odmítl jednotu času a místa stejně jako striktní dělení žánrů?
7. Co bylo cílem Daguerrových vynálezů podobně jako díla Cicériho?
8. Kterou Shelleyho hru režíroval Karel Čapek ve vinohradském divadle?
9. V jaké divadelní složce – vedle výtvarné a textové – se zásadním způsobem prosazovalo romantické divadlo ve francouzském a anglickém divadle? Jmenuje osobnosti.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představila epochu romantismu a to, jak se projevila v oblasti dramatických žánrů a inscenačních postupů (v režii, scénografii, herectví). Ozřejmila situaci divadla v jednotlivých centrech evropského divadelního vývoje (Německo a Rakousko, Anglie, Francie a Itálie, Rusko a Polsko).

Seznámila s pojmy Mladé Německo, melodrama, dioráma, panoráma ad.

Ozřejmila zrod divadelní režie jako nejmladší složky inscenačního procesu a rovněž rozvoj dobové scénografie a jevištní techniky, spjatý s francouzskou operou a jejími výtvarníky.

Přiblížila bohatou dramatickou tvorbu tohoto období, podrobněji seznámila s díly Victora Huga a Michaila J. Lermontova.



ODPOVĚDI

1. Namísto rozumu je zdůrazňován cit a instinkt, proti objektivitě, rozumové a formové kázní stojí subjektivní hledisko a přístup, individuální svoboda a spontaneita. Charakteristickým rysem romantického divadla je emocionalita, romantické dramatické tvorby pak odmítnutí klasicistického ideálu (popření pravidla tří jednot a přísné žánrové dělení).
2. Christian Dietrich Grabbe, Don Juan a Faust (1829).
3. Např. Büchnerův *Vojcek* či Kleistův *Rozbitý džbán*.

4. Franz Grillparzer.
5. Do vídeňského lidového divadla.
6. Victor Hugo.
7. Přiblížit iluzi realitě.
8. Cenci.
9. V herectví. Talma a Kean.

11 PODOBY REALISTICKÉHO DRAMATU; ILUZIVNÍ DIVADLO.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola představuje umělecké styly realismus a naturalismus, jejich východiska a umělecké postupy. Objasňuje přínos Ibsenovy dramatiky a její vliv na dramatickou tvorbu v jiných evropských zemích.

Přibližuje nejvýznamnější naturalistické scény v Evropě a její představitele, včetně jejich dramaturgicko-inscenačního programu. Představuje význam tzv. Meiningenských pro rozvoj evropského divadla v 2. polovině 19. století a vysvětluje nové jevy spjaté s tímto souborem (historický realismus, ansámblové herectví, davová režie).

Zaměřuje se na tvorbu Antona P. Čechova a objasňuje souvislosti mezi Čechovovou tvorbou a působením Moskevského uměleckého divadla. V souvislosti s ním seznamuje rovněž s hereckým systémem Konstantina S. Stanislavského, včetně jeho terminologie (vnitřní realismus, emoční paměť, nauka o fyzickém jednání ad.).



CÍLE KAPITOLY

- vyložit vztah mezi naturalismem a realismem
- vyjmenovat divadla vlny naturalistických „svobodných“ scén a jejich ústřední osobnosti
- charakterizovat dramatickou tvorbu Henrika Ibsena a Antona Pavloviče Čechova
- popsat úsilí Konstantina Sergejeviče Stanislavského



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

naturalismus, Meiningenští, Brahm, Hauptmann, Shaw, Ibsen, Čechov, Gogol, Gorkij, Stanislavskij, psychologicko-realistické herectví

Ve 2. polovině 19. století procházela západní Evropa řadou změn. Tato epocha byla ve znamení *nacionalismu a imperialismu*. Na evropském kontinentě se výrazně snížil počet nezávislých států. Sklony k centralizaci na domácím území provázela expanze v zámorí. Největší panství získala Británie, následovaly Francie a Německo.

Prudce se rozvíjející průmysl a obchod byl doprovázen *technickým pokrokem*. Dochází k mohutnému rozvoji přírodních a technických věd, jejichž metody přejímají i vědy společenské. Zároveň se ovšem prudce zhoršují pracovní a životní podmínky nejnižších vrstev, což vede k dalším *sociálním nepokojům*. V rámci *marxistického učení* se rodí idea proletářské revoluce, která má umožnit nastolení beztrždní společnosti. 2. polovina 19. století je rovněž obdobím formování *odborového hnutí*.

V umění se přibližně od poloviny století vynořuje *realismus*. Formoval se jako opozice vůči romantickému hnutí, jeho idealismu a subjektivismu. Vycházel ze zásady, že umění musí pravdivě zobrazovat *reálný*, fyzický svět. Realisté tedy hlásali nutnost *návratu ke skutečnosti* a jejímu *objektivnímu* pozorování a zobrazování.

Tento směr byl značně ovlivněn *pozitivismem* – filozofickým směrem, jehož zakladatelem byl Auguste Comte: vědění musí být podle něj tzv. *pozitivní*, tedy věcné a určité, proto je třeba opustit metafyzické vysvětlování událostí a chování a nahradit je vysvětlením *materiálním*, založeným na pozorování a *analýze*. Jeho argumenty došly sluchu nejen u vědců a filozofů, ale také u stoupenců realismu a zvláště pak naturalismu v umění. Ti si vytyčili cíl umění '*zvědečtit*'.

Naturalismus, představující vlastně krajní podobu realismu, se v 70.–80. letech rozvinul v uvědomělé hnutí, které zasáhlo řadu zemí Evropy i Ameriku. Jeho program formuloval francouzský spisovatel **Émile Zola** (*Experimentální román*, 1880, *Naturalismus na divadle*, 1881), podle něhož podléhá literatura a umění stejným zákonům jako přírodní vědy. Proto má spisovatel ve snaze dobrat se pravdy *pozorovat, objektivně zaznamenávat a experimentovat* stejně 'odtažitě' jako vědec. Odpozorovaná fakta a zkušenosti má pak reprodukovat i v těch *nejodpudivějších detailech*. Přirovnával tvůrce k patologovi, který hledá příčiny choroby, aby bylo možné ji vyléčit. Také dramatik má tedy zobrazovat společenské neduhy, aby mohlo dojít k nápravě. Události na jevišti musí být podle Zoly zobrazeny tak přesně, aby vynikl vztah *příčiny a následku*.

Pro naturalismus byla charakteristická snaha vystihnout člověka jako entitu fyziologicky i sociálně *determinovanou*, a to jednak působením dědičnosti, jednak vlivem prostředí.

V realistickém hnutí zaujímá zvláštní místo dramatické dílo **Henrika Ibsena** (1828–1906), norského dramatika a básníka, který byl roku 1851 jmenován dramaturgem prvního norského divadla v Bergenu. Později (1857–1862) vedl Norské divadlo v Kristianii (dnešní Oslo). Po získání stipendia odjel na studijní cestu nejprve do Itálie a pak do Německa, kde strávil dalších téměř 30 let. Do Norska se vrátil až roku 1891.

Svá první dramata psal v duchu národního romantismu (*Catilina, Nápadníci trůnu* ad.), v Itálii pak vzniká velká dramatická báseň *Brand* (1866) a o rok později slavné filozofické básnické drama *Peer Gynt* (1867), dodnes hojně inscenované (nejčastěji s romantickou hudbou Edvarda Griega).

Značná část Ibsenova díla z konce sedmdesátých a z osmdesátých let přispěla k rozvoji realismu: především hry *Opory společnosti* (1877), *Domeček pro panenky* (1879, v dřívějších českých překladech také *Vánoce, Domov loutek* nebo *Nora*), *Přízraky* (1881) či *Nepřítel lidu* (1882). Následující hry, jejichž vznik spadá do třetího Ibsenova tvůrčího období, obsahují pak výrazný vliv nastupujícího symbolismu: např. *Divoká kachna* (1884), *Rosmersholm* (1886), *Hedda Gablerová* (1890) nebo *Stavitel Solness* (1892).

Henrik Ibsen vytvořil prototyp uzavřeného *rodinného dramatu*, které mělo zásadní vliv na rozvoj realistické společenskokritické dramatické tvorby. Soustředil se v něm na jevy v rámci 'rodinného kruhu', které podroboval přesné a důmyslné 'sociologicko-ideologické' analýze.

Kompozičně představovaly Ibsenovy hry klasické zápletkové drama – které autor přizpůsobil realistickým požadavkům: prozaickým stylem, zavržením poznámek stranou, zrušením monologů. Všechny scény jsou kauzálně spjaty a logicky vedou k rozuzlení. Dialog, scéna, kostýmy a scénické jednání jsou připraveny tak, aby vypovídaly o postavách a prostředí. Scénické poznámky jsou velmi podrobné, Ibsen vyzdvihuje reálný detail ve výpravě. Stěžejní důraz klade na psychologii postav, která je hybatelem děje. Důležitou roli má vliv dědičnosti a prostředí. Ibsen proslul *retrospektivní* analytickou metodou. Podstatná část příběhu se odehrála před počátkem dramatického děje, tedy v minulosti, a v jeho průběhu pak postupně vyplouvá na povrch. Vyvozené důsledky zásadně ovlivní přítomnost i budoucnost postav.

Ze zdařilých českých ibsenovských inscenací zmiňme *Peera Gynta* v pražském Divadle pod Palmovkou v režii Petra Kracika (1993) nebo originální výklad *Nory* režiséra Jana Antonína Pitínského v brněnském Divadle v 7 a půl (2004).

Francie

Realistický program se jako první pokusili uskutečnit francouzští dramatikové. Mezi nimi vynikali Alexandre Dumas (nemanželský syn slavného autora historických románů) a Emile Augier. Oba však vděčili za mnohé svému předchůdci Scribovi. **Eugene Scribe** (1791–1861) zpopularizoval „dobře udělanou hru“, která zdůrazňovala zjevně logický vývoj událostí od příčiny k následku. Třebaže nebyl spjat s realistickým hnutím, poskytl francouzským realistům vhodnou formu pro jejich ideje.

Alexandre Dumas ml. (1824–1895) na sebe upozornil dramatisací vlastního románu *Dáma s kaméliemi* (1852) – v titulní úloze s nejslavnější francouzskou herečkou své doby, **Sarah Bernhardtovou**. Ačkoli dnes nám hra připadá jako idealizovaný portrét „prostitutky se zlatým srdcem“, pro svou realističnost byla na divadle tři roky zakázána. Hra situovaná

do Paříže 40. let je psána prózou. Titulní postava měla živou předlohu v pověstné kurtizáně té doby. Později psal Dumas didaktické hry „a these“ o aktuálních sociálních problémech.

On sám se pokládal za realistu, jehož povinností je usilovat o zlepšení společnosti.

Rovněž **Émile Augier** (1820–1889) 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*. Hra ukazuje, jak hrozné důsledky má, kdy se kurtizána provdá do aristokratické rodiny. Augier vynikl svými komediami mravů na sociální a politická témata.

Realistické snahy se projevovaly též v inscenační oblasti. Ve výpravě se dosahovalo *iluze skutečného života* (dekorace jako skutečné pokoje, reálné rekvizity a kostýmy). Také v herectví přibývalo realistických prvků. Existuje nespočet příkladů toho, jak herci sbírali „materiál“ pro svou roli v běžném životě. Požadavek zvýšeného realismu byl důležitým motivem dalšího rozvoje režie.

Od 60. let se ve Francii utváří naturalistické hnutí, které se promítlo též do oblasti divadla.

Naturalismus byl stejně jako mnoho hnutí před ním handicapován nedostatkem dobrých her, které by byly vtělením jeho principů. Bylo sice uvedeno několik her, ale ohlas byl malý – např. *Henriette Maréchalová* (1863) **Edmonda** a **Julese Goncourtů** či dramatizace Zolovy *Terezy Raquinové*. Nejbliže měl ve Francii naturalistickému ideálu **Henry Becque** (1837–1899). Jeho *Krkavci* (1882, „krkavci“ jsou vlastně v tomto případě bývalí přátelé, kteří oloupí zcela legálně po smrti Vignerona jeho rodinu) a *Pařížanka* (1885) naplňují formuli, že hra má být pouhým *výsekem ze života* přeneseným na jeviště. Hry pesimistického až sarkastického ladění jsou nemilosrdnou pitvou morálního rozkladu soudobé společnosti, v níž vítězí touha po penězích a po moci.

Naturalistická dramata vyžadovala specifický inscenační styl. Ten se však míjel s oficiálními scénami, a proto muselo vzniknout divadlo, které by ho systematicky vyvíjelo. Tímto divadlem se stalo *Théâtre Libre* (*Svobodné divadlo*). Roku 1887 je uvedl v život **André Antoine** (1858–1943), původní profesí plynárenský úředník. Antoine založil divadlo se skupinou ochotníků. Jelikož představení byla přístupná na základě předplatného pouze členům spolku, nepodléhala cenzuře. Svobodné divadlo si postupně vytvořilo stálou diváckou obec v čele s významnými divadelními kritiky. Antoine v duchu Zolových zásad usiloval o *maximální přiblížení divadla skutečnému životu*; vyhledával a inspiroval se texty, které přinášely na scénu *životní autenticitu*, a inscenoval je s použitím reálií ze skutečnosti tak, aby divák nabyl dojmu, že přihlíží skutečným „výsekům života“. Vzhledem k tomu, že francouzských naturalistických dramát bylo jen poskrovnu (většinou se musel spokojit s dramatizacemi románů od Zoly, Balzaca či Maupassanta), obrátil Antoine svou pozornost k tvorbě zahraničních autorů. Ve francouzské premiéře byla uvedena např. *Vláda tmy* od Lva Tolstého (1888), Ibsenovy *Přízraky* (1890) a *Divoká kachna* (1891), Strindbergova

Slečna Julie (1893) či Hauptmannovi *Tkalci* (1893). Théâtre Libre nechtělo být pouze tribunou nového dramatu, ale i zkušebním polem inscenačních technik. Antoine se snažil reprodukovat realitu v každém detailu. Např. v inscenaci *Řezníků* od Fernanda Icese (1888) zavěsil na jeviště skutečné kusy masa a po scéně nechal procházet se skutečná kuřata. Důsledně respektoval „čtvrtou stěnu“. Nábytek často stál i podél rampy. Když inscenoval *Vládu tmy*, kostýmy a rekvizity zapůjčil od ruských imigrantů ve Francii, s nimiž konzultoval každý scénický detail. Antoine dbal také na autenticitu osvětlení.

Zvýšená pozornost byla pochopitelně věnována herectví. Jeho herci byli většinou amatéři, ale Antoine je pečlivě a autokraticky vedl ve snaze přivést je k naprosté přirozenosti a pravdivosti jednání. On sám hrál tak, že publikum mělo dojem naprosté *identifikace* jeho osoby s postavou (např. v roli Osvalda v *Přízracích*). Kladl důraz na *ansámblové herectví*. Přes řadu úspěchů u publika i kritiky Théâtre Libre nemělo dlouhého trvání.

Roku 1893 již soubor ochaboval a následujícího roku jej Antoine rozpustil.

V prosazování svých divadelních názorů Antoine nicméně pokračoval i mimo tuto scénu, i když jeho realismus už nebyl zdaleka tak ortodoxní. Roku 1897 otevřel plně profesionální Théâtre Antoine. Roku 1906 byl jmenován ředitelem státem subvencovaného Odéonu, kde se mj. projevil jako vynikající režisér Shakespeara.

Francouzské divadlo tohoto období nikdo neovlivnil pronikavěji než on a nebýt Théâtre Libre, nevznikly by další významné naturalistické scény v jiných evropských zemích. Antoinův inscenační styl ovlivnil rovněž Stanislavského.

Německo

Německo 2. poloviny 19. století vydalo jen málo pozoruhodných dramatiků. O to více razilo cestu progresivním inscenačním postupům. Hovoříme-li o inscenačním realismu, je třeba v první řadě uvést Meiningenské, kteří významným způsobem ovlivnili evropské divadlo po roce 1870. Jako **Meiningenští** se označoval činoherní soubor, který se po roce 1866 zformoval ve Dvorském divadle v saském Meiningenu. Stěžejní zásluhu na tom měl vévoda **Jiří II.**, který ihned po nástupu na trůn v uvedeném roce začal s uměleckou transformací divadla. Počátky slávy souboru se kladou do poloviny 70. let, kdy se Meiningenští vydali na dlouhá turné po celé Evropě. Během nich sehráli 2 600 představení a navštívili též Prahu. Když roku 1890 se zájezdy skončili, nebylo na světě souboru, který by se těšil takové úctě. Díky hostování v různých evropských divadlech se s prací souboru mohla seznámit celá plejáda tehdejších divadelních tvůrců (Meiningenští mj. ovlivnili i takové režiséry, jako byli Antoine či Stanislavský).

Vévoda Jiří II. byl nejen intendantem, ale též hlavním režisérem divadla. Bývá považován za *prvního režiséra* v duchu současných měřítek. Zodpovídal za vše, co souviselo s přípravou inscenace. Jeho pojetí režie bylo v souladu s moderním chápáním režiséra jako *tvůrčího umělce*, který dokáže sloučit všechny složky inscenace v *jednotný celek*. Vzhle-

dem k vévodovým vysokým technickým a uměleckým nárokům byla inscenace připravována v dlouhém čase (což umožňoval i fakt, že divadlo hrálo pouze dvakrát týdně šest měsíců v roce). Zkoušelo se tak dlouho, až se usoudilo, že inscenace je připravená k uvedení.

V souboru působili i další režiséři, z nichž nejvýraznější byl **Ludwig Chronegk**.

Přínos Meiningenských byl mnohostranný. Vyzdvihneme alespoň pár nejdůležitějších charakteristik jejich umělecké činnosti: O podílu na etablování režie jako samostatné tvůrčí disciplíny již byla řeč., dále zmiňme snahu o *věrné přetlumočení dramatického textu* jevištními prostředky.

Meiningenští hlásali představu divadla, ve kterém dramatický text je nejdůležitější složkou a všechny ostatní složky jsou mu podřízeny. Jejich přístup k textu se vyznačoval nebyvalou pietností – kladli důraz na to, aby text byl inscenován v jeho *úplnosti a originalitě*. Repertoár tvořila především díla klasiků (Shakespeare, Schiller, Moliere aj.). Z moderní dramatiky byl inscenován Ibsen (*Přízraky*), jinak byl ale současný repertoár zastoupen především básnickým romantickým dramatem.

Nejvýraznějším rysem tvorby Meiningenských byl *historický realismus* ve scéně a kostýmech. Pěstovali *kult historického detailu*. Snažili se o vytvoření iluzivního scénického obrazu, který nakonec svou přesností převýšil všechny dosavadní snahy.

Vévoda členil každé století do třetin, každé období ještě rozlišoval podle národních zvláštností, a tak jeho inscenace dosahovaly nebyvalé *autenticity*. O důslednosti v této oblasti svědčí četné výpravy inscenačního týmu do evropských archivů či muzeí, kde byla studována doba, v níž se odehrával děj té které hry. V případě *Přízraků* byla takovému zkoumání podrobena typická dobová měšťanská domácnost v Norsku.

Vévoda hercům nedovoloval zasahovat do kostýmů (viz starší praxe). Jak kostýmy, tak rekvizity byly vyráběny z autentických materiálů (zavedeny byly původní řetízkové drátěné košile a brnění, meče, sekyry, halapartny a jiné nástroje). Dodavateli byly speciální *pařížské firmy*, protože jen ty dokázaly dostát vysokým nárokům divadla.

Používalo se zásadně dobového autentického nábytku. Historickou věrnost ve výpravě posilovaly též speciální scénické efekty. Scénografie celkově mířila k *plastickému pojetí prostoru* – malířská dekorace byla rozrušována trojrozměrnými prvky, jako jsou stromy, skaliska, schody i pódia.

Kult historického detailu paradoxně vedl k opačnému efektu, než Jiří II. zamýšlel – místo toho, aby se pozornost diváka soustředovala k dramatickému textu, upírala se k výtvárné složce inscenace.

Významná pozornost byla věnována též *herectví*. Síla souboru byla především v ansámblovém herectví. Vévoda si nemohl dovolit angažovat velké herce, proto soubor sestavil

buď ze začátečníků, nebo ze starších a nepříliš úspěšných herců. Pokud vystupovali v souboru hosté, museli se přizpůsobit vévodovým pravidlům namířeným vůči hvězdám. Vévoda vyžadoval od herců naprostou pokoru ke *kolektivní práci*. Praxe byla taková, že pokud nějaký herec hrál v jedné inscenaci hlavní roli, v jiné inscenaci mu byla přidělena role statisty. Vévoda převážně neužíval statistů, kteří zároveň nebyli členy souboru. To právě vedlo k působivým a propracovaným *davovým scénám*, jimiž se soubor proslavil.

Příkladem může být inscenace Schillerovy *Panny Orleánské*. Zde byla vytvořena sugestivní *korunovační scéna* s více než 100 účinkujícími na jevišti, kteří představovali lid různého věku a sociálního zařazení. Herci byli na scéně uspořádáni terasovitě a jejich pohyb i mluvní přednes byl přísně organizován. Do výstupu mas zněly zvony a zvuk trumpet. Celý obraz působil jako ohromná vizuálně auditivní hmota valící se na publikum.

Pokud jde o herecký styl, zde se snaha o realistickou iluzi takřka neprojevila. Jakkoli se Meiningenským podařilo ve výpravě naplnit ideál divadla jako iluze skutečnosti, herectví ustrnulo v *idealizované rovině*. Zde Meiningenští naráželi na tvrdou kritiku. Nedůslednost v herectví Meiningenským vyčítali též divadelní naturalisté, kteří si úsilí o iluzivní herecký styl uložili jako svůj hlavní úkol. V Německu tato role připadla Otto Brahmovi.

Otto Brahm byl divadelní kritik, který se stal vůdčím duchem „nezávislého“ divadla *Freie Bühne (Volné jeviště* nebo také *Svobodné divadlo*). Divadlo bylo otevřeno v Berlíně roku 1889. Působišťem souboru bylo zpočátku Lessingovo divadlo, později Rezidenční divadlo.

Jeho vznik inicioval stejnojmenný spolek významných německých intelektuálů a umělců té doby (vedle Brahma např. spisovatelé Paul Schlenther a Julius Stettenheim). Divadlo se prezentovalo jako demokratická organizace v čele s výborem složeným ze zakládajících členů. *Freie Bühne* hrálo pouze v neděli odpoledne, aby mohlo disponovat profesionálními herci. Tito herci byli většinou zaměstnání v kamenných divadlech, zejména v těch, které pěstovaly realistický styl (Německé divadlo, Berlínské divadlo a Lessingovo divadlo).

Freie Bühne vzniklo s cílem probjovávat na jeviště *naturalistickou dramatikou*. Prvním takovým uvedeným titulem bylo zahajovací představení Ibsenových *Přízraků* (tři roky předtím hru v německé premiéře přes cenzurní zákaz a za přítomnosti samotného autora uvedli Meiningenští). Z dalších uvedených, převážně naturalistických dramát jmenujme alespoň tyto tituly: *Před východem slunce* (Hauptmann), *Henriette Maréchalová* (bratři Goncourtové), *Vláda tmy* (Tolstoj), *Rodina Selickových* (Holz a Schlaf) či *Čtvrté přikázání* (Anzengruber).

Jediný vskutku význačný německý dramatik, kterého *Freie Bühne* představila, byl **Gerhart Hauptmann** (1862–1946). Hauptmann se k naturalismu přihlásil značnou částí své tvorby. Z nejvýznamnějších naturalistických her jmenujme: *Před východem slunce* (1889), *Tkalci* (1892) a *Forman Henschel* (1898).

První jmenovaná hra pojednává o slezské rolnické rodině, která dočista zvlčí, když se na její půdě objeví ložisko uhlí. Premiéra ve Freie Bühne byla hotovým skandálem, který zajistil potřebnou publicitu nové scéně i začínajícímu autorovi. Hra byla původně psána ve slezském dialektu, který autor jakožto tamější rodák důvěrně znal. Rovněž dvě další jmenované hry odehrávající se ve Slezsku zamýšlel autor uvést v původním nářečí, aby zesílil jejich realističnost. V *Tkalcích* zobrazil útisk a vzpuru slezských tkalců, která se skutečně odehrála ve 40. letech 19. století. Drama je pozoruhodné mj. tím, že hlavní jednající postavou je tu *lidský kolektiv*. I s touto hrou byl spojen skandál - tentokrát v Německém divadle. Protest přicházel nejen z publika, ale též z politických kruhů (císař Vilém II. vypověděl kvůli této hře svou lóži v divadle). Ve *Formanu Henschelovi* stvořil na příběhu poctivého a slušného muže, který je svou druhou ženou dohnán k sebevraždě, drásavý obraz postupného rozkladu člověka.

Jak již bylo uvedeno, zvláštní důraz byl položen na formování *naturalistického herectví*. Snahou Brahma bylo přivést herce co nejbližší ke skutečnosti, což předpokládalo úplné *převtělení se* herce do představované dramatické postavy. Herec měl na scéně žít životem dramatické postavy. Divadelní naturalismus tedy radikalizoval osvícenský požadavek „čtvrté stěny“.

Ve Freie Bühne se na mnohem vyšší úrovni než v předchozí době rozvinula technika detailní drobnokresby. Mistrně ji zvládali největší opory divadla, herci **Else Lehmannová** a **Rudolf Rittner**. Naturalistické herectví rozvinulo všechny *nonverbální znaky*, obsažené ve scénických poznámkách (ty jsou v naturalistických dramatech velmi podrobné). Tyto znaky vypovídaly o postavách mnohokrát víc než mluvený text. Nápadným rysem herectví ve Freie Bühne tedy byla *tělesná hra* (gesta, mimika, výraz očí apod.). Silně působily také *pauzy*.

Vedle repertoáru a hereckého stylu se pozornost Brahma soustřeďovala ke scénografii. Brahm navázal na Meiningenské a aplikoval princip historické přesnosti výpravy na současné měšťanské či selské prostředí, ve kterém se převážná většina naturalistických her odehrávala.

Činnost Freie Bühne skončila roku 1894. V tomto roce byl Brahm jmenován ředitelem *Deutsches Theater (Německého divadla)*. Zde uváděl nejen moderní dramatiky, ale též klasické tituly. Rovněž se pokoušel o psychologické prohloubení herectví.

Anglie

V anglickém divadle se realistický styl prosadil až v 90. letech. Velkou zásluhu na tom mělo Ibsenovo dramatické dílo, které se po roce 1880 začalo masívně překládat do angličtiny a uvádět na jevištích. Ibsenovská dramatika podnítila vznik nejvýznamnější tribuny divadelního realismu v Anglii, Independent Theatre. Vzorem *Independent Theatre (Nezávislé divadlo)* bylo Théâtre Libre a Freie Bühne. Zakladatelem byl kritik **Jack Thomas Grein** (1862–1935), původem Holanďan, žijící už řadu let v Londýně. Divadlo fungovalo

stejně jako jeho kontinentální předchůdci na základě klubovního předplatného. Tím se vyhulo cenzuře. Hrál se pouze v neděli (tak jako ve Freie Bühne), aby byla vůbec možná spolupráce s profesionálními řediteli a herci. Zahajovací inscenace Ibsenových *Přízraků* roku 1891 vyvolala většinou negativní reakce. Rovněž další představení, Zolova *Tereza Raquinová*, nebylo přijato s pochopením. Divadlo však získalo obrovskou publicitu, která umožnila seznámit širokou veřejnost s existencí nového dramatu.

Za dobu své existence v letech 1891–1897 uvedlo Independent Theatre více než dvacet her realistického a naturalistického směru. Grein doufal, že se mu podaří podnítit domácí tvorbu – jelikož však téměř žádné hry od anglických dramatiků nezískal, musel repertoár z větší části naplnit překlady. Jediným stálým a nejvýznamnějším domácím dramatikem, kterého Grein získal pro svou scénu, byl původem irský autor **George Bernard Shaw** (1856–1950). Shaw dosud působil jako kritik a romanopisec a velký propagátor Ibsena (esej *Podstata ibsenismu*), ale též díla Richarda Wagnera (soubor esejí *Dokonalý wagnerián*, 1898). Angažoval se však také politicky jako přívrženec socialistického hnutí – v 80. letech byl spoluzakladatelem tzv. Fabiánské společnosti, která propagovala nastolení socialismu nenásilnou cestou. 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 (vedle *Domů pana Sartoria* 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 myšlenky 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), která představuje jeho vrcholné dílo, nastolil Shaw otázku pokroku lidstva, která jej obzvláště vzrušovala. Přínos této tragédie spočívá v pojetí hrdinky, zbavené jak nadpřirozených rysů, tak romantiky hrdinského patosu. Jestliže Shaw nazval Janu v titulu „svatou“, mínil to spíše ironicky: Jana je pro něj v první řadě náboženský a společenský rebel a představitel zdravého lidského rozumu bojujícího proti násilí, dogmatismu a autoritářství.

Specifikum v Shawově díle představovaly důkladné předmluvy k tištěným vydáním jeho her, které měly ve své podstatě charakter esejí shrnujících jejich hlavní myšlenky a vyznačujících se ostrou kritikou viktoriánské morálky.

Shaw neměl okamžitý úspěch, protože jeho nekonvenční ideje i způsob dramatického podání formou diskuse publikum zpočátku mátlý a popuzovaly. Jeho reputace rostla postupně, a to přičiněním nástupnických divadel Independent Theatre. Šlo např. o *Incorpora-*

ted Stage Society (Zapsaná jevištní společnost), která existovala v letech 1899–1939. Nejvíce Shawových her však bylo provedeno v *Royal Court Theatre (Královské dvorské divadlo)*.

Kromě Shawa se ve 20. století objevila řada dalších realistických dramatiků. Např. **John Galsworthy** (1867–1933) pojmenovává ve svých dramatech jako *Stříbrná tabatěrka* (1906), *Spravedlnost* (1910) či *Oddanost* (1922) sociální problémy, dalšími dramatiky, kteří uváděli v letech 1904 až 1907 v *Royal Court Theatre* moderní hry a pěstovali realistický inscenační styl a ansámblové herectví, byli **Harley Granville Barker** a **John Vedrenne**.

Rusko

Rusko v tomto období kolísalo mezi reformou a tvrdostí. Alexandr II. započal po roce 1855 celou řadu změn, včetně zmírnění cenzury. Jeho zavraždění roku 1881 však vedlo Alexandra III. k znovuoobnovení přísné cenzury a upevnění moci šlechty. Je proto překvapivé, že se realismus v Rusku objevil dokonce dřív než ve Francii a že byl méně kompromisní.

Za přímého předchůdce realismu v ruském dramatu bývá považován **Nikolaj Vasiljevič Gogol** (1809–1852), prozaik a dramatik ukrajinského původu, lektor moskevského Malého divadla, 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 Gogol vytvořit vrcholné dílo *satirické komedie*. Sám Gogol o své hře napsal: „V *Revizorovi* jsem se rozhodl nakupit na jednu hromadu všechny špatnosti, které jsem tehdy v Rusku viděl, všechny nespravedlnosti, které se pášou na těch místech a v těch případech, v nichž je třeba žádat na člověku především spravedlnost, a všemu tomu jsem se chtěl najednou vysmát.“ (srov. *O literatuře*, Praha 1963, s. 233) 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 Gogolovi nelze upřít *groteskní* vidění světa, které se naplno projevilo v dalších verzích hry. Gogol na hře pracoval více než šest let (dnes kanonizovaná podoba textu je až z roku 1842).

V českém prostředí jde o jednu z nejuváděnějších ruských her. Např. slavné nastudování režiséra Jana Kačera z roku 1967 v pražském Činoherním klubu nalezlo paralelu mezi Gogolovou předlohou a tehdejší kulturně-politickou situací a inscenace kontroverzního ruského režiséra Sergeje Fedotova proslavila roku 1998 Dejvické divadlo.

První uvedení *Revizora* v petrohradském Alexandrinském divadle povzbudilo další autory k realističtějšímu zpodobení skutečnosti. Nový směr se však plně projevil až ve 2. polovině 19. století.

Nejplodnějším dramatickým autorem mezi ruskými realisty byl **Alexandr Nikolajevič Ostrovskij** (1823–1886). Ostrovskij napsal svou první hru roku 1847 a od roku 1853 až do své smrti dokončil nejméně jedno nové drama ročně. Psal v nejrůznějších žánrech.

Narodil se v Moskvě a studoval práva, neboť otec byl právník, jenž měl svou klientelu mezi moskevskými kupci. Studia však nedokončil a začal pracovat u moskevského obchodního soudu. V rodinném prostředí a pak i v zaměstnání tedy poznával prostředí moskevských kupců. Z něho převážně čerpal náměty pro své hry, například pro svou první komedii, kterou zveřejnil v roce 1849 – *Bankrot aneb Vrána k vráně sedá*. Její příběh o podvodnících, kteří zneužívají právních klíčků, a o případech, kdy děti napalují kvůli majetku rodiče, mu vynesl policejní dohled, cenzurní zákaz dalších her a sama tato prvotina byla inscenována až roku 1860. Ale Ostrovskij psal dál (téměř na padesát dramatických textů). K tomu ale ještě velice intenzivně organizoval divadelní a umělecký život Moskvy.

Založil Moskevský umělecký kroužek, napsal množství pamětních spisů ke stavu ruského divadla. Měl i velký vliv na inscenační praxi moskevského Malého divadla, kde vystřídal Nikolaje Vasiljeviče Gogola, a v níž prosadil některé reformy v duchu naturalismu. Roku 1885 byl nakonec jmenován intendantem moskevských imperátorských divadel a stanul v čele moskevské divadelní školy.

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 Ostrovského 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).

Svět lidských neřestí a temných vášní se stal předmětem dramatické tvorby **Lva Nikolajeviče Tolstého** (1828–1910). Tolstoj se k dramatu obrátil až koncem století. To už byl slavný romanopisec. Své epochální drama, *Vládu tmy*, vytvořil v roce 1886 téměř jako šedesátiletý. V Rusku cenzura jeho provedení zakázala, ale v západní Evropě bylo přijato jako jedno z nejvýraznějších dramát naturalistického směru. Hra s nezastřenou syrovostí líčí morální a materiální bídu ruského venkova.

Hlavní postavou je pohledný čeledín Nikita, který se vlivem své povahy a okolností dostane do spárů zla. Ožení se se selkou Anisjou, která předtím otrávila svého muže. Nikita si však brzo začne víc rozumět s její nevlastní dcerou Akulinou. Když se Nikitovi a Akulině narodí dítě, Anisja a matka Nikity je přinutí ho zavraždit. Nikita však po vykonaném zločinu neunese břímě provinění a veřejně se k činu přizná. Zlo v člověku, „vláda tmy“, jsou tedy nakonec překonány svědomím a pokáním. Jenom v pokání podle fi lozofi e Tolstého může člověk najít rozehřešení.

Hra svým námětem i způsobem zpracování připomíná jinou ruskou hru řadící se rovněž k naturalismu, *Hořký osud* (1859). Jejím autorem je **Alexej Feofii laktovič Pisemskij**, který tak svým dílem ještě o řadu let předběhl vlastní naturalistické hnutí ve Francii.

Z ruských dramatiků období realismu a naturalismu dále jmenujme Suchovo-Kobylinu.

Alexandr Vasiljevič Suchovo-Kobylin (1817–1903) se proslavil zvláště svou satirickou trilogií o ruském právním a byrokratickém systému, do něhož byl sám zapleten (mj. byl obviněn z vraždy své francouzské družky a zbaven viny až po sedmiletém vyšetřování) – *Svatba Krečinského* (1854), *Proces* (1861) a *Tarelkinova smrt* (1869).

Podrobněji se zastavíme u dvou dramatiků, v jejichž tvorbě ruský realismus vyvrcholil.

První z nich je **Anton Pavlovič Čechov** (1860–1904), který zásadním způsobem ovlivnil vývoj moderního dramatu 20. století. Narodil se jako syn obchodníka se smíšeným zbožím, jehož obchod však zkrachoval a rodina upadla do bídy. Čechov studoval v Moskvě lékařskou fakultu a na živobytí pro sebe, ale i svou matku a sourozence si vydělával psaním humoristických příběhů a reportáží ze soudních síní. Svou dramatickou dráhu započal vaudevilovými 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). Za svou divadelní slávu vděčí Čechov především režiséru Stanislavskému, který na čechovovské dramatice založil renomé Moskevského uměleckého divadla. 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. Čechov za svého života vůbec nejednou vyžadoval na inscenátorech *komediální interpretaci* svých děl. Inscenační tradice zavedená Stanislavským v MCHT však jeho hry interpretovala jako veskrze vážná dramata *melancholického* nebo i *sentimentálního* zabarvení.

Z úspěšných českých inscenátorů Čechovových her jmenujme alespoň režiséra Petra Lébla, který za Racka uvedeného roku 1994 a za Ivanova z roku 1997 v Divadle Na Zábradlí obdržel Cenu Alfréda Radoka, či Vladimíra Morávka, autora několikahodinového projektu Čechov Čechům (2001–2004) v Klicperově divadle v Hradci Králové.

Z ideálů bolševické revoluce vytryskla realistická dramatika **Maxima Gorkého** (1868–1936, vlastním jménem Alexej Maximovič Peškov). Sám Gorkij se aktivně zúčastnil nezdařené revoluce roku 1905. Ve svých hrách z této doby analyzoval současný stav buržoazie a inteligence a její vývojové perspektivy (*Měšťáci*, 1901, *Letní hosté*, 1904, *Děti slunce* či *Barbaři*, 1905). Zabýval se ale také osudy vyděděnců společnosti, které dokázal zobrazit až naturalistickým způsobem. Dokladem této tendence je hra *Na dně* z roku 1902, která dodnes patří k nejhranějším titulům ruské dramatiky.

Rovněž Gorkij vděčí za prosazení se v roli dramatika Moskevskému uměleckému divadlu, které uvedlo jeho hry *Na dně*, *Měšťáci* (1902) a *Děti slunce* (1905). Podle Stanislavského byl Gorkij iniciátor a tvůrce *společensko-politické* linie v dramaturgii MCHT. Roli Stanislavského jako zprostředkovatele moderního ruského dramatu tedy nelze podceňovat.

Úsilí **Konstantina Sergejeviče Stanislavského** (1863–1938, vlastním jménem Konstantin Sergejevič Alexejev) však bylo přednostně soustředěno k reformě stávajícího *inscenačního* stylu.

K tomu, aby mohl začít realizovat svou představu realistického divadla, bylo třeba nejprve vytvořit novou scénu, nezávislou na konvencích oficiálních divadel. V roce 1898 tedy zakládá spolu s dramatikem, dramaturgem a hereckým pedagogem **Vladimírem Němirovičem-Dančenkem** (1858–1943) *Moskevské umělecké divadlo* neboli *MCHT* (od roku 1920 s přívlastkem „akademické“ čili *MCHAT*). Herecký soubor se rekrutoval částečně ze *Spolku pro umění a literaturu*, kde Stanislavskij započal svoji dráhu režiséra. Některé herce přivedl do souboru Němirovič-Dančenko z jím řízené Divadelní školy při *Moskevské filharmonické společnosti*.

V základech koncepce MCHT bylo zabudováno přesvědčení, že divadlo má být v první řadě institucí *uměleckou* a má být otevřeno všem vrstvám společnosti. MCHT vstupovalo do života s protestem proti starým divadelním manýrům, teatralitě, falešnému patosu, deklamaci a konvenčnosti výpravy. Divadlo vyhlašovalo válku systému *hereckých hvězd*.

Ve Stanislavského autobiografii *Můj život v umění* se dočítáme další podstatné reálie k uměleckému programu a počátkům fungování MCHT. Stanislavskij se tu např. podrobně rozepisuje o dekoraci a kostýmech, které byly koncipovány tak, aby vzbuzovaly dojem autentičnosti a realističnosti. Popisuje, jak zdůrazňovali princip „čtvrté stěny“: např. rozestavovali nábytek podél rampy a obraceli jej zadní stranou k divákovi, stejně tak i herci seděli zády k divákovi a celé výstupy hráli ve tmě. Zmiňuje se také o tom, že zrušili obvyklé hudební přehledy i hudbu v přestávkách a orchestr skryli do zákulisí. Podle Stanislavského bylo však třeba zúčtovat i s dalšími staletými konvencemi ruského divadla, např. s potleskem hercům před představením a v jeho průběhu.

MCHT bylo slavnostně otevřeno 14. října 1898 v centru Moskvy, v budově staré Ermitáže (během své existence se pak soubor ještě mnohokrát stěhoval). Zahajovacím představením byl *Car Fjodor* od Alexeje Tolstého. Inscenace se vyznačovala až puntičkářskou *rekonstrukcí* Ruska konce 16. století a *ansámblovým* pojetím herectví. Závislost na Meiningenských a jejich historicko-realistickém stylu byla zjevná. Další inscenace, které Stanislavskij v MCHT v historicko-realistickém stylu vytvořil, byly například: *Smrt Ivana Hrozného* (1899), *Kupec benátský* či *Antigona* (1900). Na inscenaci *Julia Caesara* (1903), kterou vytvořil Němirovič-Dančenko, se Stanislavský podílel coby režisér obtížných davových scén a představitel Bruta. Tato inscenace, kvůli které se inscenační tým vydal na studijní cestu do Říma, byla proslulá archeologicky věrnými vojenskými a pohřbívacími ceremoniemi.

Stanislavskij později vztah k Meiningenským kriticky přehodnotil a za jednu z příčin této závislosti určil „nedostatečnou přípravu herců k velkým úkolům“. „Chránili jsme je, zakrývali jsme jejich nevyspělost novotou žánrových a historických podrobností na jevišti“. (srov. *Můj život v umění*, s. 226)

V první etapě MCHT zhruba do roku 1905 bylo uvedeno i několik naturalistických dramát a Ibsenových her. I tyto inscenace se vyznačovaly smyslem pro reálný detail ve výpravě. Jak však Stanislavskij později ve své autobiografii přiznal, herectví ulpívalo na *povrchu*, v předvádění drobných životních detailů, nikoli *vnitřního obsahu* dramatických postav. K inscenaci *Vlády tmy* např. uvádí: „Čím bylo vše na scéně blíže ke skutečnosti, čím to bylo etnografičtější, tím bylo hůř. Nebylo duševní tmy, a proto vnější, naturalistická tma se ukázala jako nepotřebná: neměla co doplňovat a ilustrovat. Etnografie zardousila herce i drama samé.“ (srov. *Můj život v umění*, s. 278)

Stanislavskij o tomto přístupu hovořil jako o „*holém naturalismu*“ nebo „*vnějším realismu*“, který je třeba teprve hercem ospravedlnit „*zevnitř*“. Herec podle něj musí přejít na „*linii intuice a citu*“. Jen tudy vede cesta k „*vnitřnímu realismu*“. A tuto cestu napověděl Stanislavskému dramatik Čechov, bez něž by MCHT nebylo tím, čím se stalo. O inscenacích Čechovových her v MCHT napsal: „Jejich půvab je v tom, že jej nelze vystihnout slovy, nýbrž skrývá se pod nimi nebo v pomlčkách a v pohledech herců, ve vyzařování jejich niterného citu. Při tom ožívají i mrtvé předměty na jevišti, zvuky a dekorace, i obrazy, tvořené herci, i sama nálada hry a celého představení. Všecko tu záleží na tvůrčí intuici a hereckém citu.“ (srov. *Můj život v umění*, s. 235) Čechova podle Stanislavského vůbec nelze hrát po povrchu. Má-li být odhalena *vnitřní podstata* jeho her, je nutné „provést jakési vykopávky jeho duševních hlubin“. Čechov prý ovládá na jevišti „vnější“ i „vnitřní“ pravdu. Vnější líčení způsobu života, hromadění drobných životních detailů je u něj pouhým prostředkem k tomu, aby se dobral *vnitřní pravdy*. „Soumrak, západ slunce, jeho východ, bouře, déšť, první zvuky ranních ptáků, dusot koní na dláždění a drncání ujíždějícího kočáru, odbíjení hodin, cvrčkově vrkání a poplach nepotřebuje Čechov pro vnější scénický efekt, nýbrž proto, aby nám odhalil život lidského nitra.“ (srov. tamtéž, s. 239)

Poprvé se Stanislavskij pokusil Čechova inscenovat v samém počátku existence MCHT, na sklonku roku 1898. S obrovským úspěchem uvedl *Racka*, který předtím zažil totální

propad v Alexandrinském divadle v Petrohradě. Jak Stanislavský popisuje ve své autobiografii, s jeho herci se mu zde podařilo poprvé něco, co mělo později zásadní význam pro vypracování nové herecké metody. Hercům se prý podařilo *žít* v čechovovských postavách, nikoli je pouze *hrát*. Cizí slova a osudy se staly jejich *vlastními*. Herci se dokázali plně *ztotožnit* s životem postav, které představovali. Po *Rackovi* následovaly inscenace dalších Čechovových her, v nichž se Stanislavskij pokoušel navázat na předchozí zkušenost a své poznatky dále rozvinout: *Strýček Váňa* (1899), *Tři sestry* (1901) a *Višňový sad* (1904).

Na základě těchto inscenací získalo divadlo mimořádné renomé. A ačkoli odporovalo systému hereckých hvězd, zformovalo se tu několik vskutku hvězdných čechovovských herců: vedle Čechovovy manželky a první představitelky Raněvské **Olgy Knipperové** např. **Ivan Moskvín**, **Vasilij Kačalov** či **Marie Lilinová**.

Zmínili jsme, že Stanislavskij si Čechovovy hry vykládal ne zcela správně, na což sám autor reagoval ostrým nesouhlasem. Vinil Stanislavského z toho, že jeho hry diváci vnímají jako *tragédie*, nad nimiž je třeba prolévat slzy. On měl zatím na mysli spíše *komedii*. Čechov chtěl, aby si diváci prostřednictvím jeho her uvědomili zodpovědnost za to, jaký život vedou. Svě hry psal proto, aby se publikum konfrontovalo s vlastním „špatným a nudným“ životem. To však sentimentální a náladové inscenace Stanislavského nejenže neumožňovaly – ještě divákovi poskytovaly plachtivou útěchu nad vlastní „ubohostí“.

Čechov byl Stanislavskému zásadním impulsem k tomu, aby začal usilovně pracovat na nové *metodě herecké tvorby*, která by herci umožnila *dokonalý prožitek* postavy. Na tzv. „systému“ herecké tvorby pracoval Stanislavskij celá desetiletí a v základních rysech ho popsal hlavně ve svých dvou pracích: *Práce herce na sobě samém* (vyd. 1938) a *Práce herce na roli* (1957). Pokusme se o stručné shrnutí hlavních zásad, ke kterým Stanislavskij dospěl.

- 1) Hercovo tělo i hlas se musí pečlivě *cvičit*, aby účinně reagovaly na všechny režisérovy požadavky.
- 2) Herec musí umět postavu ztvárnit jako *individuální charakter*.
- 3) Herci musí být obratnými *pozorovateli reality*, která je základem pro výstavbu role.
- 4) Herec musí hledat *vnitřní opodstatnění* pro vše, co na jevišti dělá.
- 5) Herci musí pečlivě *analyzovat text* a pracovat s „danými okolnostmi“, které v něm najdou.
- 6) Herec musí definovat *motivaci postavy* v každé scéně, ve hře jako celku a ve vztahu ke každé jiné roli.

Stanislavskij zdůrazňoval magické slůvko „*kdyby*“ jako pomůcku pro to, aby herec našel vnitřní opodstatnění svého konání. (Herec si tedy má říci: Kdybych byl člověkem v této

situaci, pak bych...) Upozorňoval také na důležitost „*emoční paměti*“: herec si má vztáhnout jemu neznámé dramatické situace k nějakým analogickým situacím ze svého života.

Stanislavského „systém“ hereckého umění staví do centra pojem *individua*. Úloha hereckého umění pro Stanislavského spočívá v zobrazení charakterů představovaných postav v jejich *individuálnosti*. Herec tedy nemá předvést svoji postavu jako nositele typických znaků, jimiž se vyznačují všechny postavy určité sociální vrstvy. Musí stvořit *konkrétní* postavu v její *nezaměnitelnosti*. Stanislavskij to objasňoval na příkladu vojáka, kterému musí herec vtisknout *jedinečné* rysy, které se neopakují u žádného jiného vojáka armády.

Nutnost zobrazit postavu v její individuálnosti, jako nezaměnitelnou osobnost, nastoluje podle Stanislavského nutně otázku, *jakým způsobem* má herec *myslet, cítit a prožívat* specifika určité postavy a jak ji má *vyjádřit*. Odpovědí na tuto otázku byla Stanislavského nauka o „*fyzickém jednání*“. Herec podle Stanislavského těžko může začínat svou práci na postavě od ztvárnění jejího duševního života. Vnitřní pocity jsou totiž neviditelné a nepřístupné. Stanislavskij vychází ze vzájemné závislosti „*linie těla a duše*“. Vnitřní pocit, nálada, jakýkoli prožitek člověka se odráží i *navenek*. Na druhé straně platí i to, že co se odehrává „*navenek*“, působí zpětně na nitro, vyvolá určité změny v psychice.

A z těchto předpokladů právě vychází i tzv. nauka o fyzickém jednání: „Je lehčí rozkázat tělu než citu. Jestliže *duchovní život* postavy nevznikne sám od sebe, vytvořte mu *tělesný život* /.../. Vyzkoušejte sami, jestli pocítíte citové rozrušení, když budete skutečně žít život vašeho těla prostřednictvím fyzického jednání. /.../ Uvidíte, že když uvěříte svému fyzickému životu na jevišti, budete mít i pocity, které mu odpovídají a tvoří s ním logickou souvislost. Takto tedy vyvolává *tělesný život*, odvozený z role, analogický *duševní život* této role.“ (cit. dle Fischer-Lichte, Erika: *Dejiny drámy*, Bratislava 2003) Hercův úkol tedy spočívá v tom, aby svoji roli rozčlenil do sledu fyzických jednání, která jsou „logická“. Tímto způsobem se hercovi podaří vytvořit tělesný i duševní život své postavy, a tak ztvárnit specifický a individuální charakter. Publiku se tím otevírá možnost, aby se *identifikovalo* s dramatickou postavou a aby spolu s ní bezesbytku prožívalo její „duševní život“. Na své metodě spolupracoval s řadou psychologů (např. I. P. Pavlovem) a použil i podněty z duchovních cvičení a kathajógy.

Jak jste si jistě povšimli, náš výklad ponechal stranou Stanislavského inscenační tvorbu v dalších obdobích po roce 1905. Naší cílem bylo vysvětlit Stanislavského „systém“ a přiblížit alespoň pár základních impulsů, které vedly k jeho vzniku. Vývoj Stanislavského myšlení o divadle a jeho uplatňování v praxi však byl pochopitelně mnohem složitější, jak naznačuje námi citovaná autobiografie *Můj život v umění*. V závěru probrané látky se k vám tedy obracím s apelem, abyste si tuto knihu řádně prostudovali. Při rozhovoru na ni jako na významný pramen k poznání vývojové problematiky Stanislavského teoretického i uměleckého díla určitě přijde řeč.



KONTROLNÍ OTÁZKY

1. Jaký je vztah mezi naturalismem a realismem?
2. Jakou roli v něm hraje Émile Zola?
3. Jaké styly (či jejich prvky) se především objevují v díle Henrika Ibsena?
4. Jakou populární dramatickou formu zdůrazňující příčinně-následnou souvislost využili dramatikové francouzského realismu pro své cíle?
5. Kterí tvůrci začali jako první provádět v divadle 'proměnu k realismu' na ploše výtvarné složky?
6. Jmenujte divadla vlny naturalistických „svobodných“ scén a jejich ústřední osobnosti..
7. Čím je mj. pozoruhodné drama Gerharta Hauptmanna Tkalci?
8. Uveďte jméno nejvýznamnějšího dramatika spjatého s Independent Theatre, který byl současně propagátorem díla Henrika Ibsena i Richarda Wagnera.
9. Pokuste se jmenovat specifické rysy dramatiky Antona Pavloviče Čechova, kterými zásadně ovlivnil vývoj moderního dramatu.
10. Jmenujte významné (post)moderní české inscenátory Čechovových her.
11. V jaké složce dodnes především žije úsilí Konstantina Sergejeviče Stanislavského, reformujícího soudobý inscenační styl jako celek?



SHRNUTÍ KAPITOLY

Kapitola představila umělecké styly realismus a naturalismus, jejich východiska a umělecké postupy. Objasnila přínos Ibsenovy dramatiky a její vliv na dramatickou tvorbu v jiných evropských zemích.

Přiblížila nejvýznamnější naturalistické scény v Evropě a její představitele, včetně jejich dramaturgicko-inscenačního programu. Představila význam tzv. Meiningenských pro rozvoj evropského divadla v 2. polovině 19. století a vysvětlila nové jevy spjaté s tímto souborem (historický realismus, ansámblové herectví, davová režie).

Zaměřila se na tvorbu Antona P. Čechova a objasnila souvislosti mezi Čechovovou tvorbou a působením Moskevského uměleckého divadla. V souvislosti s ním seznámila rovněž s hereckým systémem Konstantina S. Stanislavského, včetně jeho terminologie (vnitřní realismus, emoční paměť, nauka o fyzickém jednání ad.).

ODPOVĚDI



1. Naturalismus představuje krajní podobu realismu.
2. Formuloval program a cíle naturalistického divadla.
3. Romantismus, realismus, symbolismus.
4. Tzv. dobře udělanou hru.
5. Jiří II. Meiningenský (resp. Meiningenští), Richard Wagner.
6. Théâtre Libre – André Antoine, Freie Bühne – Otto Brahm, Independent Theatre – Jack Thomas Grein.
7. Tím, že hlavní jednající postavou je zde lidský kolektiv.
8. George Bernard Shaw.
9. Jednoduchý dramatický děj – to podstatné se odehrává v nitru postav. Odtud i osobité pojetí dialogu – přerušované monology (monologický dialog) vyjevující rozpad vztahů i osamělost postav. Ostré střídání momentů lyrických s burleskními či tragikomickými.
10. Jaroslav Kvapil, Petr Lébl, Vladimír Morávek.
11. V herecké.

12 VELKÁ DIVADELNÍ REFORMA (OD WAGNERA K MODERNISMU); NOVÉ DRAMA A INSCENAČNÍ DIVADLO. NOVÉ VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY, DIVADELNÍ UMĚLEC - REŽISÉR; ILUZIVNÍ A ANTIILUZIVNÍ DIVADLO.



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Kapitola seznamuje s vývojem evropského divadla první poloviny 20. století, pro který bylo příznačné překonávání realistického způsobu jevištního ztvárnění a prosazení postupů antiiluzivního divadla. Cílem výkladu je tuto novou situaci popsat, a to s odkazem na inscenační tvorbu a programové úsilí ústředních evropských režisérů a reformátorů divadla 1. poloviny 20. století, kteří tak stáli u zrodu moderního inscenačního divadla.

Zmíněny jsou rovněž koncepce a tvůrci tzv. druhé divadelní reformy.



CÍLE KAPITOLY

- definovat pojem „první divadelní reforma“
 - pojmenovat základní tendence, které vyznačují tvorbu a programové úsilí reformátorů divadla 1. poloviny 20. století
 - představit ústřední osobnosti a divadla
 - vysvětlit pojmy avantgarda, futurismus, nadloutka, odliterárnění/zdivadelnění divadla (reteatralizace), biomechanika a další
 - prokázat znalost nejdůležitějších odborných prací domácí i zahraniční proveniencí vztahující se k vymezené problematice
-



ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU

2 hodiny



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

divadelní reforma, Appia, Craig, Copeau, Kartel, avantgarda, futurismus

Co označujeme pojmem 'první divadelní reforma'?

Divadelní reforma obecně je teatrologické pojmenování pro výraznější proměny funkcí, vztahů k tradici a tvůrčích divadelních postupů v určitém historickém období.

„Reformy jsou výrazem transgresí, kterými se divadlo snaží překročit stávající hranice a otevírá se novým podnětům, inspiracím a funkcím.“ (Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník. Praha 2004, s. 66.)

Pojem 'první divadelní reforma' pak zastřešuje různé projevy překonávání realistického způsobu jevištního ztvárnění a prosazování postupů antiiluzivního divadla. Konkrétně zahrnuje následující osobnosti a proudy:

1. Adolphe Appia a Edward Gordon Craig – program divadla jako svébytného umění

– reforma švýcarského scénografa Adolpha Appia a anglického režiséra a jevištního výtvarníka Edwarda Gordona Craiga stojí na prahu moderní etapy scénografie i divadla vůbec;

– oba odmítají naturalistickou inscenaci (a scénografii), která vytváří prostředí jako pasivní repliku skutečnosti či pouze ilustruje text. Inscenaci naopak pojmají jako celek, kde vizuální stránka je protikladem, suverénním partnerem té zvukové. Její proměnlivosti a živosti pak dosahovali různými způsoby.

CRAIG, E. G. *O divadelním umění*. Praha 2006.

HYVNAR, J. *Dvě symbolistické vize herectví*. In *týž: Herec v moderním divadle*. Praha 2000, s. 77–101.

PÖRTNER, P. *Experimentální divadlo*. Praha 1965.

RIBI, H. *Edward Gordon Craig – figura a abstrakce*. Praha 2008.

2. Francouzská divadelní reforma – Jacques Copeau a následovníci

– počáteční období rozsáhlých divadelních proměn ve Francii 1. poloviny 20. století je spjaté s programem a tvorbou symbolistního Théâtre de l'Oeuvre, které mělo vliv na poetiku čelného představitele francouzské divadelní reformy Jacquesa Copeaua;

– zásadní význam Jacquesa Copeaua a jeho Společnosti Starý holubník (Vieux Colombier) pro moderní evropské divadlo je pak zesilován programem a inscenační tvorbou Copeauových pokračovatelů, především těmi sdruženými do tzv. Kartelu: Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëff a Gaston Baty;

– k projevům divadelně-reformního trendu ve Francii přiřazujeme i umění tzv. „čistého mimu“, jehož představiteli byli Étienne Decroux a Jean-Louis Barrault;

Velká divadelní reforma (od Wagnera k modernismu); nové drama a inscenační divadlo. Nové výrazové prostředky, divadelní umělec - režisér; iluzivní a antiiluzivní divadlo.

– zcela unikátní postavení v tomto rámci zaujímá život a dílo Antonina Artauda, divadelníka a vizionáře, který ovlivnil řadu představitelů tzv. druhé divadelní reformy.

ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha 1994.

ARTAUD, A. *Texty*. Praha 1995.

BARRAULT, J.-L. *Som divadelník*. Bratislava 1961.

DULLIN, Ch. *Režijná kniha Molièrovej hry Lakomec*. Bratislava 1960.

HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. Praha 1996.

HYVNAR, J. Obnova herectví ve Francii. In *týž: Herec v moderním divadle*. Praha 2000, s. 103–138.

JOUVET, L. *Nepřevtělený herec*. Praha 1967.

KLEIN, P. *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909–1912). Počátky divadelní secese*. Brno 2007.

KOPECKÝ, J. *Antonin Artaud – I. Život, dílo, sny*. Praha 1987.

KOPECKÝ, J. *Antonin Artaud – II. Texty*. Praha 1988.

KOPECKÝ, J. *Antonin Artaud – poslední z prokletých*. Praha 1994.

MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava 2006.

POKORNÝ, J. (ed.) *Knihy o kabaretu*. Praha 1988.

3. Italský futurismus

– manifestoval se především v divadelním programu a tvorbě F. T. Marinettiho, který měl rovněž ohlas v českém divadelním prostředí;

– dozvuky a ohlasy futurismu se pak projevovaly i v díle dalších významných divadelních osobností (Luigi Pirandello, Anton Giulio Bragaglia).

PETERAJOVÁ, L. *Futurismus*. Bratislava 1966.

PETIŠKOVÁ, L. F. T. Marinetti a české divadlo dvacátých let, in: *Divadelní revue*, 1991, č. 3, s. 35–45.

PÖRTNER, P. *Experimentální divadlo*. Praha 1965.

TEIGE, K. Marinetti a italský futurismus, *ReD* 2, 1928–29, č. 6, s. 189.

4. Ruská divadelní avantgarda

- mezi ruské režiséry hlásící se k modernistickým a avantgardním uměleckým tendencím patří především V. E. Mejerchold, A. J. Tairov, J. B. Vachtangov s jejich divadelním programem a poetikou;
- řadíme sem rovněž další dvě význačné osobnosti ruského meziválečného divadla, N. Ochlopkova a N. N. Jevrejnova.

HYVNAR, J. Jevrejnovova apologie divadelnosti, in: *Disk*, 2009, č. 29, s. 103–114.

HYVNAR, J. Vachtangov a duch Studií. In týž: *Herec v moderním divadle*. Praha 2000, s. 38–48.

HYVNAR, J. Mejercholdova biomechanika. In týž: *Herec v moderním divadle*. Praha 2000, s. 155–180.

KLEIN, P. *Scénografové ve službách Les Ballets Russes (1909–1912). Počátky divadelní secese*. Brno 2007.

MARTÍNEK, K. *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*. Praha 1967.

MARTÍNEK, K. *Mejerchold*. Praha 1963.

MEJERCHOLD – TAIROV – OCHLOPKOV: Moderní tvář divadla. Uspořádal K. Martínek. Praha 1962.

SMOLÁKOVÁ, V. Ochlopkovova dramaturgie v Realistickém divadle v kontextu společenského vývoje třicátých let. In: *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica 4, Theatralia VIII*, 1989, s. 43–73. TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo*. Praha 2005

Do uvedených tendencí je nutné rovněž přiřadit divadelní dadaismus a surrealismus, divadelní experimenty Bauhausu, politické divadlo Erwina Piscatora a epické divadlo Brechtovo.

Pojem „první divadelní reforma“ se objevuje hlavně ve 20. století, u nás termín zpopularizoval polský režisér a historik Kazimierz Braun svou slavnou knihou *Druhá divadelní reforma?* (poprvé vydanou roku 1979). Zde autor rozlišuje první, tzv. velkou divadelní reformu, a druhou divadelní reformu. První divadelní reforma zahrnuje období od konce 19. století do 30. let století dvacátého, druhá divadelní reforma je pak spojována s nástupem alternativního divadla v 60. letech.

První divadelní reforma, jak ji vymezil Braun, počíná již etapou analytického směru naturalismu s jeho reformou dramatu, režie a herectví ve snaze zbavit divadlo falešných konvencí a usilovat o pravdivější reflexi života a jeho aktuálních problémů. Za symbolický počátek v tomto smyslu lze považovat vznik pařížského divadla André Antoinova s názvem Théâtre Libre v roce 1887.

Velká divadelní reforma (od Wagnera k modernismu); nové drama a inscenační divadlo. Nové výrazové prostředky, divadelní umělec - režisér; iluzivní a antiiluzivní divadlo.

Jako vlastní počátek této etapy lze pak vnímat období nástupu symbolismu, reagujícího na metodu realisticko-naturalistické popisnosti úsilím o stylizaci a „očistu“ divadelního umění od nápodoby vnější skutečnosti. Rovněž důležité je uvědomit si, že úsilí reformovat divadlo mělo od sklonku 19. století různé podoby: Craig měl poněkud jiné představy o podobě divadla než např. Mejerhold či italští futuristé, Brechtovo chápání divadla bylo velmi vzdálené např. konceptu takového Antonina Artauda atp. Nejednalo se tedy o ucelený, vnitřně sjednocený proud – ale o soubor projevů vykazujících shodné rysy.

Tyto rysy – resp. shodné základní tendence, které vyznačují tvorbu a programové úsilí reformátorů divadla 1. poloviny 20. století – si nyní shrňme. Vzhledem ke zmíněné bohatosti a rozmanitosti tématu odkazujeme zájemce o jejich konkrétní podobu na bohatě vybavenou doporučenou literaturu.

1. Úsilí o překonání realismu na divadle.

Estetika divadla jako iluze, nápodoby skutečnosti měla být nahrazena estetikou antiiluzivního divadla. Odpor režisérů a reformátorů divadla 1. poloviny 20. století k realismu se přitom projevoval různými způsoby. Craig či Appia hlásali úplnou rozlukou divadla od skutečnosti a chápali divadlo jako „čisté umění“, svébytné a na skutečnosti nezávislé. Jinak se zase stavěli k zobrazování reality na divadle, resp. v umění vůbec, např. futuristé či dadaisté, které spojovala snaha o ztvárnění skutečnosti v záměrně deformované podobě.

2. Snaha o odliterárnění divadla. Divadlo má být zdivadelněno.

Georg Fuchs, představitel mnichovské secese, razí v souvislosti s touto tendencí pojem „re-teatralizace divadla“. Pro snahy v rámci první divadelní reformy je charakteristické, že divadlo už není pojímáno jako umění reprodukuující literaturu. Namísto toho se vynořuje koncept divadla jako umění inscenačního. Dramatický text ztrácí svou dominantní pozici nejdůležitější složky inscenace a do popředí se dostávají jiné složky divadelního díla – složka výtvarná či herecká.

3. Další posilování pozice režiséra.

Režisér je vnímán jako vůdčí osobnost v rámci inscenačního procesu. Např. Craig vidí režiséra jako umělce individuální fantazie, jehož divadelní představy mají ostatní umělci, kteří se podílejí na tvorbě inscenace, bezvýhradně sloužit.

4. Rozvoj nových hereckých metod a technik.

První divadelní reforma odmítá v herectví psychologismus a klade důraz na stylizaci mluvy i pohybu. Zdůrazňuje se fyzická stránka hercova projevu, inspirativní podněty jsou nacházeny v projevech tanečníků, v loutkovém divadle, v různých formách improvizace divadla i v tradičním asijském divadelním umění.

5. Rozvoj nových konceptů divadelní architektury a prostoru. Reforma scény.

Snaha míří k prolomení modelu kukátkového divadla. Zásadní obrat přichází spolu s Wagnerovým Festivalovým divadlem v Bayreuthu (Festspielhaus, architekt Otto Brückwald 1872–1876). Richard Wagner zavrhl dosavadní dělení hlediště do etáží s řetězci lóží a proklamoval půdorys antického amfiteátru. Další projekty jsou vedeny snahou o zrušení rampy a integraci jeviště a auditoria. Vývoj směřuje k zjednodušení dekorace a nahrazení dvoudimenzionálních, iluzionisticky malovaných kulis trojrozměrnými, plastickými prvky. Divadlo je vyvedeno z divadelních budov do jiných, nedivadelních prostor, inscenuje se v pléneru.

KONTROLNÍ OTÁZKY



1. Co obecně označuje pojem 'první divadelní reforma'?
 2. Jaká divadla a osobnosti uskutečňovaly divadelní reformu ve Francii 1. poloviny 20. století?
 3. Jaké osobnosti italského futurismu měly ohlas i v českém prostředí?
 4. Jak označujeme význačné osobnosti ruského meziválečného divadla hlásící se k modernistickým a avantgardním uměleckým tendencím? Jmenujte některé.
 5. Jak souvisí pojem „divadelní reforma“ a polský režisér a historik Kazimierz Braun?
 6. Shrňte rysy či shodné základní tendence, které vyznačují tvorbu a programové úsilí reformátorů divadla 1. poloviny 20. století.
 7. Jaká divadelní složka spojuje reformní snahy Richarda Wagnera, Adolpha Appii a E. G. Craiga?
-

SHRNUTÍ KAPITOLY



Kapitola seznámila s vývojem evropského divadla první poloviny 20. století, pro který bylo příznačné překonávání realistického způsobu jevištního ztvárnění a prosazení postupů antiiluzivního divadla. Cílem výkladu bylo tuto novou situaci popsat, a to s odkazem na inscenační tvorbu a programové úsilí ústředních evropských režisérů a reformátorů divadla 1. poloviny 20. století, kteří tak stáli u zrodu moderního inscenačního divadla.

Zmíněny byly rovněž koncepce a tvůrci tzv. druhé divadelní reformy.

ODPOVĚDI

1. Různé projevy překonávání realistického způsobu inscenování – prosazování postupů antiiluzivního divadla.
 2. Théâtre de l'Oeuvre, Jacques Copeau (Vieux Colombier) a jeho žáci (především tzv. Kartel): Charles Dullin, Louis Jouvet, Georges Pitoëff a Gaston Baty.
 3. F. T. Marinetti, Luigi Pirandello.
 4. Ruská divadelní avantgarda. Mejerchold, Tairov, Vachtangov
 5. Autor použil termín ve své slavné knize Druhá divadelní reforma? (poprvé vydané 1979). Zde rozlišuje první, tzv. velkou divadelní reformu, a druhou divadelní reformu.
 6. Snahy o překonání realismu, o odliterárnění divadla, posílení pozice režiséra, rozvoj nových hereckých metod a technik i nových konceptů divadelní architektury a scénografie.
 7. Výtvarná (divadelní prostor, scénografie).
-

13 AKCENTACE VÝVOJOVÝCH LINIÍ V PRŮBĚHU EPOCH (PROMĚNY PODOB TEXTU, REŽIE, SCÉNOGRAFIE, DIVADELNÍ ARCHITEKTURY, HERECTVÍ).

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Kapitola je zaměřena na opakování klíčových vývojových linií všech divadelních složek všech probraných epoch.

Jejím cílem je utříbení probrané látky a zvýšení orientace v celém kontextu světového divadla a jeho společenském fungování od prvopočátků po zrod moderního divadla.

CÍLE KAPITOLY



- zopakovat si klíčové vývojové linie všech divadelních složek v rámci všech probraných epoch
- utříbit si probranou látku
- zvýšit orientaci v celém kontextu světového divadla a jeho společenském fungování od prvopočátků po zrod moderního divadla

ČAS POTŘEBNÝ KE STUDIU



1 hodina

ÚKOLY K ZAMYŠLENÍ



- Popište vývoj divadelního prostoru (architektury) a scénografie.
- Shrňte podoby herectví v průběhu věků.
- Zaměřte se na rozvoj režie.
- Shrňte proměny společenského postavení/vnímání divadla jako umění (ve vztahu k divadlu jako instituci).
- Uveďte podoby dramatických textů a jejich postupné proměny. Jmenujte klíčové žánry daných období.

Akcentace vývojových linií v průběhu epoch (proměny podob textu, režie, scénografie, divadelní architektury, herectví).

- Jmenujte klíčové dramatiky od počátků po moderní divadlo, které dnes vnímáme jako 'světové'.
 - Vyberte několik klíčových divadelních událostí a shrňte jejich epochální význam.
-

LITERATURA

Povinná literatura:

BRAUN, K. Druhá divadelní reforma? Praha: Divadelní ústav, 1993.

BROCKETT, O. G. Dějiny divadla. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.

CÍSAŘ, J. Přehled dějin českého divadla. Praha: NAMU, 2006, 2009.

CÍSAŘ, J. Vývoj divadelního jazyka. České Budějovice: Krajské kulturní středisko České Budějovice, 1990.

ČERNÝ, F. (ed.) Dějiny českého divadla I, II, III, IV. Praha: Academia, 1968, 1969, 1977, 1983.

STEHLÍKOVÁ, E. Antické divadlo. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2005.

Doporučená literatura:

BROOK, P. Pohyblivý bod: Čtyřicet let divadelního výzkumu 1946-1987. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996.

BROOK, P. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988.

HYVNAR, J. Herec v moderním divadle. Praha: Pražská scéna, 2000.

LEHMANN, H. T. Postdramatické divadlo. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. PAVIS, P. Divadelní slovník: slovník divadelních pojmů. Praha: Divadelní ústav, 2003.

SCHERHAUFER, P. Čítanka z dejín divadelnej réžie: od Goetheho a Schillera po Reinhardta. Bratislava: NOC, 1998.

SCHERHAUFER, P. Čítanka z dejín divadelnej réžie: od neandertálca po Meiningenčanov. Bratislava: NOC, 1998.

SCHERHAUFER, P. Čítanka z dejín divadelnej réžie: od futuristov po Ejzenštejna. Bratislava: Divadelný ústav, 1999.

SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY

Tato studijní opora vás seznámila s hlavními etapami vývoje světového divadla, resp. divadelního umění, od jeho známých počátků po počátek 20. století. Protože nezbytnou součástí pochopení vývojového procesu a jeho široké problematiky představuje prohlubování vnímavosti k dramatickým textům jednotlivých epoch, zahrnoval text rovněž detailnější informace o některých významných dramatických textech představujících shrnutí či vyvrcholení typické podoby či klíčových rysů divadelních her dané vývojové etapy.

Vedle literární linie byl stejný důraz položen na problematiku a příklady samotného scénování – protože divadlo obsahuje nejen to, co je slyšet, ale i to, co je vidět. To vše přirozeně koresponduje nejen se společenským postavením divadla v každé epoše, ale také s proměňujícími se divadelními konvencemi.

V době extrémně hypertrofovaného ekonomismu, kdy se vše přepočítává na peněžní hodnotu a hmotný užitek, stále existuje a žije divadlo jako prostor, kde lze zakoušet jiné hodnoty, kde lze získat zážitek, ba užitek penězi nevyjádřitelný.

Každý z nás má jistě jinou diváckou zkušenost. Tento text chce především přispět k tomu, abychom se v té své 'lépe vyznali', abychom ji dokázali umístit do patřičných kontextů a dále s ní pracovat. Dějiny divadla, do nichž jsme zde nahlédli, nejsou samoúčelnou vědeckou disciplínou – a už vůbec ne pro kulturního dramaturga. Chtějí sloužit poučenému divákovi, aby si uvědomil, co, jak a proč na něj v divadle působí. Zkrátka proč to funguje.

K látce zde probírané lze doporučit řadu prací věnovaných jednotlivým epochám či fenoménům, které poskytnou podrobnější informace a tím i hlubší porozumění divadelním proměnám. Tyto práce najdete v seznamu literatury. A především pak doporučujeme rozvíjet svou vlastní diváckou zkušenost – bez diváků být divadlo nemůže.

POUŽITÁ LITERATURA

- BRAUN, K. Druhá divadelní reforma? Praha: Divadelní ústav, 1993.
- BROCKETT, O. G. Dějiny divadla. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999.
- BROOK, P. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988.
- CÍSAŘ, J. Přehled dějin českého divadla. Praha: NAMU, 2006, 2009.
- CÍSAŘ, J. Vývoj divadelního jazyka. České Budějovice: Krajské kulturní středisko České Budějovice, 1990.
- ČERNÝ, F. (ed.) Dějiny českého divadla I, II, III, IV. Praha: Academia, 1968, 1969, 1977, 1983.
- HYVNAR, J. Herec v moderním divadle. Praha: Pražská scéna, 2000.
- LAZORČÁKOVÁ, T. Dějiny světového divadla 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- SCHERHAUFER, P. Čítanka z dejín divadelnej réžie: od Goetheho a Schillera po Reinhardta. Bratislava: NOC, 1998.
- SCHERHAUFER, P. Čítanka z dejín divadelnej réžie: od neandertálca po Meiningenčanov. Bratislava: NOC, 1998.
- SCHERHAUFER, P. Čítanka z dejín divadelnej réžie: od futuristov po Ejzenštejna. Bratislava: Divadelný ústav, 1999.
- SPURNÁ, H. Dějiny světového divadla 2. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- SPURNÁ, H. Dějiny světového divadla 3. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- STEHLÍKOVÁ, E. Antické divadlo. Praha: Univerzita Karlova – Karolinum, 2005.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON



Čas potřebný ke studiu



Klíčová slova



Průvodce studiem



Rychlý náhled



Tutoriály



K zapamatování



Řešená úloha



Kontrolní otázka



Odpovědi



Samostatný úkol



Pro zájemce



Cíle kapitoly



Nezapomeňte na odpočinek



Průvodce textem



Shrnutí



Definice



Případová studie



Věta



Korespondenční úkol



Otázky



Další zdroje



Úkol k zamyšlení

Název: Divadlo v kontextu západní kultury
Autor: **Mgr. Jana Cindlerová, Ph.D.**
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Určeno: studentům SU FPF Opava
Počet stran: 149

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.