

Divadlo v české kultuře

Jana Cindlerová

1. Počátky české divadelní kultury.

(5.–12. století)

V této kapitole se zmíníme o počátcích divadelní kultury na našem území, tedy o divadelních prvcích a projevech ve zvycích a obřadech pohanské slovanské společnosti.

Do života předkřesťanské slovanské společnosti patřily nejrůznější zvyky a obyčeje související zejména s přírodou, prací a smrtí. Zde nemůžeme ještě hovořit o divadle – nebylo cílem těchto rituálních praktik. Přestože bychom v nich totiž velmi pravděpodobně našli rozdělení přítomných na *ty, kteří předvádějí, a ty, kteří je sledují* (doklady o rozdělení účastníků na 'herce' a 'diváky' jsou sporné), nepochybně nesplňovaly druhou základní podmínku existence divadla: *převahu estetické funkce*. Jejich účel byl jiný: magický, náboženský, rituální.

Zvyky a obřady souvisely především se dvěma cykly: *přírodním* (střídání ročních období a zajištění úrody) a *životním* (koloběh lidského rodu – narození a smrt).

K cyklu prvnímu náleželo například obcházení polí k zajištění úrody, vynášení Smrti na konci zimy ('sochy' či figuríny vyrobené z přírodních materiálů), na přelomu zimy a jara (dnes přibližně období masopustu) se konaly i zvyky připomínající pozdější karnevalové slavnosti. U příležitosti většiny takových událostí využívali jejich účastníci masky (škrabošky) a přestrojovali se, při tancích zpívali písně (*carmina diabolica*).

Nejvýraznějším příkladem 'životního cyklu' byly obřady pohřební, pravděpodobně nejmagičtější – nejdivadelnější.

Pravidelné opakování obřadů a zvyků vedlo k ustálení jejich podoby, ke stylizaci – a také estetizaci.

Většina z nich probíhala v otevřeném prostoru, v lukách a polích, na křižovatkách cest atd.

Toto období postupně uzavřelo přijetí křesťanství, které se pohanské zvyky snažilo vymýtit – což se mu zčásti podařilo. Jejich provozování stíhalo zákazy a tresty DOPLN. kníže Břetislav II. vyhnal ze země pohanské kněží na přelomu 10. a 11. století. Ve své latinsky psané Kronice Čechů zaznamenal tuto událost Kosmas, jenž některé zvyky rovněž popsal.

Přesto řada pohanských zvyků a obřadů přetrvala epochu křesťanství a některé jsou oblíbenou součástí našeho života dodnes. Do velké míry díky baroknímu lidovému divadlu, ve kterém prošly zvláštním oživením a získaly nový význam (viz níže).

Vysvětlete, co má společného divadlo a rituál a v čem se naopak odlišují.

Jaké zvyky a obyčeje z doby předkřesťanské probíhají ve vašem okolí?

V čem spočívá jejich divadelnost – tzn. jaké divadelní prvky (masky, kostýmy, herecké vsuvky, zpěv, metafory a symboly, stylizace) využívají?

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. I.* Praha: Academia, 1968, s. 15–23.

JAKUBCOVÁ, Alena (ed.). *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století (Osobnosti a díla)*. Praha: Divadelní ústav, 2007.

ZÍBRT, Čeněk. *Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku*. 2. vyd. (Reprint 1. vydání z roku 1894.) Praha: Academia, 1995.

2. Divadelní projevy v Čechách a na Moravě za vrcholného středověku.

(12.–15. století)

S nástupem křesťanství se na našem území rozvíjely divadelní aktivity ve dvou liniích – v návaznosti na dvojí základní společenskou funkci: *liturgické* či *církevní* (zrodilo se z křesťanských obřadů v chrámech), a *světské (profánní)*, pěstované profesionálními herci na veřejnosti u příležitosti trhů, slavností pořádaných šlechtou a dalších, kde docházelo ke shromažďování většího množství (potenciálního) publika.

Období dělíme na tři kratší:

- do začátku 15. století (do nástupu husitství),
- do roku 1434 (bitva u Lipan),
- do konce 15. století.

Se zánikem antického světa zaniklo také vyspělé divadlo. Rané křesťanství usilovalo o vymýcení divadelních produkcí jednak z důvodů morálních (coby úpadkové zábavy, jakou ovšem římské divadlo v pozdní době v řadě svých projevů opravdu bylo), jednak ideologických. Po zničení antického divadla - které mělo svou dramaturgii, herce, divadelní budovy, výtvarný systém – se rozšířili do západního světa herci starověkého mimu, kteří putovali Evropou a bavili diváky vším, co dovedli (všichni byli především kejklíři či artisté, později se přidal i přednes). Tito profesionálové (tzn. 'živili se tím') si postupem času získali značnou oblibu i u šlechty, přestože až do konce středověku byli pokládáni za spodinu společnosti.

Poté, co se tato linie propojila s linií liturgickou (po vyhnání divadla z křesťanského chrámu, kde se proti vši obezřetnosti začalo 'samo od sebe' rozvíjet), se postupně vyvinula podoba rozvinutého středověkého profesionálního světského divadla.

Liturgické (církevní) divadlo

Středověké liturgické divadlo – tj. neprofesionální – se zvolna rodila z křesťanských obřadů přímo v jejich lůně.

V chrámu vzniklo divadlo z krátkých výstupů, které doprovázely křesťanskou bohoslužbu. Jazykem bohoslužby byla latina, důležité momenty byly ztvárněny vizuálně nejen prostřednictvím obrazů (křížová cesta) a soch (světci), ale i divadelních výstupů.

Náboženské hry se v kostele předváděly v době nejdůležitějších křesťanských svátků.

Velikonoční (pašijové) hry zpracovávaly poslední dny Ježíše Krista – jeho ukřižování a zmrtvýchvstání, velmi oblíbený byl výstup tří Marií u hrobu, Kristus se zjevuje Maří Magdaléně nebo apoštolové Petr a Jan u hrobu.

Vánoční hry, vycházející z událostí kolem Ježíšova narození, byly méně časté a jejich jádrem byla trojice scén: pastýřská (anděl zvěstuje pastýřům smysl betlémské hvězdy), příchod/klanění tří králů, vraždění nevinátek, které nařídil král Herodes.

V těchto liturgických hrách vystupovali kněží a církevní představitelé.

V těchto počátcích, kdy byly ještě všechny zobrazované biblické události neoddělitelně spjaty s rituálem, který doplňovaly, nesly tyto 'hrané úseky' označení *ordo* (pořádek, řád) či *officium*.

Věřící přecházeli v chrámu od jednoho stanoviště k druhému (oltář, jednotlivé chrámové lodi), z nichž každé představovalo určité prostředí (například oltář byl božím hrobem nebo jesličkami). Tento princip položil základ pozdějšímu charakteristickému středověkému scénickému uspořádání – simultánnímu či mansionovému jevišti. jednotlivé výstupy Pašijová představení používající *simultánní jeviště* přetrvávala až do poloviny 16. století.

s výtvarně bohatě řešenými stanovišti na dřevěném pódiu pod širým nebem, zobrazujícími jednotlivá místa děje, mezi nimiž herci přecházeli a diváci pod pódiem je následovali.

Proces konstituování liturgického divadla, probíhající v Evropě už v 9. století, u nás vrcholil ve 14. století. Od 12. století inscenovaly řeholnice z kláštera sv. Jiří na Pražském hradě obřady ztvárňující události Ježíšovy smrti a zmrtvýchvstání (Svatojiřské officium). Na konci 13. a začátkem 14. století byly velikonoční hry uváděny také v chrámu sv. Víta. Mimo Prahu se liturgické hry provozovaly v kláštorech v Roudnici a ve Zlaté Koruně. Tato představení se hrála latinsky, v některých oblastech českých zemí (např. Slezsko) byla již tehdy provozována i v jazyce německém.

Pravidelné opakování liturgických ceremonií vedlo k postupné proměně: rituál vycházející z biblického příběhu se obohacoval, ukazování a demonstrování se postupně měnilo v představování i prožívání, přibývalo divadelních aspektů (kostýmy, scénografie, improvizace). Biblickou 'obecnost' nahrazoval působivý, aktuálně působící 'herecký' projev, vyjadřující soudobý stav společnosti a životní pocity současníků. Časem narůstal i počet postav. Od 12. století začínají v hrách vystupovat měšťané a další amatéři. V některých velmi náročných rolích pak i profesionální herci – **žongléři**. Vedle latiny (zpívané) se začínají objevovat úseky v národním jazyce, nejprve jen v mluvené próze. S tím vším narůstala i délka her – až byla představení v kostelích již natolik rozsáhlá, že je opouštěla a stěhovala se ven z chrámu: před vstupní portál a na veřejná prostranství.

Ve 14. století se liturgické hry rozvinuly do divadelního příběhu se soudobou tematikou – včetně prvků satiry a parodie (česko-latinská *Hra tří Marií*, české hry *Nárek Matky Boží*, *Hra o Kristově zmrtvýchvstání i jeho oslavení*, *Hra veselé Magdalény*) – s vlastním latinským žánrovým názvem *ludus* (hra). Od této svou podstatou již světské hry (charakteristicky komediální či groteskní) s biblickým námětem odlišujeme zmíněné officium – liturgickou hru s biblickým námětem a primárně bohoslužebnou funkcí. Tato žánrová dvojice je pro středověké divadlo příznačná, je výsledkem charakteristickou 'dvoukolejností' jeho vývoje.

V českých zemích se dochovalo několik zápisů latinské dramatizované slavnosti Visitatio sepulchri. (Navštívení hrobu), která se od poloviny 10. stol. pěstovala a rozvíjela v prostředí středověkých evropských klášterů a chrámů v rámci velikonoční liturgie. Slavnost, označovaná jako ordo či officium, souvisela s teatralizací a muzikalizací katolických bohoslužeb a demonstrovala hudebnědivadelní formou ústřední motiv křesťanské víry, zmrtvýchvstání Ježíše Krista.

Jejím základem byl tropus Quem queritis (Koho hledáte) s náznakem dialogu tří Marií (Marie Magdalény, Marie Jakubovy, Marie Salome) a anděla(ů) u Kristova hrobu (Marek 16, 6–7; Matouš 28, 5–6). Postupným rozšiřováním a prodlužováním zárodečného textu o věty z Písma svatého a další liturgické zpěvy (antifony, sekvence apod.) vznikla jednoduchá slavnost připomínající okamžiky tří Marií u hrobu a Kristovo vzkříšení. K tzv. příhrobní scéně se později připojil motiv cesty apoštolů Petra a Jana k prázdnému hrobu (tzv. scéna apoštolská, Jan 20, 4–7) a jako třetí prvek pak scéna zjevení Krista Marii Magdaléně (Jan 20, 11–18). Narůstající důraz na dějovou linii slavností vedl k postupnému obohacování textu o nové zpěvy a výstupy. Formování dramatické koncepce bylo však na druhé straně omezováno původními liturgickými východisky slavností, které zůstávaly i přes patrné divadelní prvky silně vázány na obřadní principy velikonoční bohoslužby. Slavnosti byly realizovány duchovními či řeholníky v chrámovém prostoru s využitím obřadních rouch a liturgických předmětů ve funkci kostýmů a rekvizit stejně jako scénografie.

Světské (profánní) divadlo

Tato linie divadla je neoddelitelně spjata s profesionálními herci, resp. potulnými umělci: *jokulátoři, žakéři, pantomimové, žertěři, histrioni* či *scholárové* (kteří se rekrutovali z řad potulných studentů) bavili obecenstvo akrobacií, provazochodectvím, zpěvem, vyprávěním a předváděním krátkých výstupů a scén.

Základem jejich umění byla vytříbená schopnost improvizace, jejímž prostřednictvím rozvíjeli situace z běžného života a zobrazovali soudobé typy (podváděný manžel, lakomá manželka, frejřka, sluha, voják, čert ad.). Mnozí si získali obrovskou popularitu, někteří se stali oblíbenci u panovnického dvora (už za Přemysla Otakara II.).

Vedle těchto profesionálních komických produkcí (tj. živili se tím), probíhajících zpravidla na veřejných prostranstvích, se konaly v rámci svátku Mlád'átek (27. prosince) rozpustilé parodické výstupy i v kostelích, kde je provozovali žáci církevních škol (*bonifanti*).

si pro zlepšení neblahého společenského postavení volili svého krále, který je při případných sporech zastupoval u dvora a zároveň dohlížel na jejich spořádanou přítomnost v království.

Ze všech zmíněných zdrojů čerpá (resp. můžeme je tam nalézt) i nejstarší česká dochovaná hra *Mastičkář*, nazvaná podle reálné postavy středověkých tržišť.

Původně šlo o komickou mezihru (interludium), která byla součástí vážné *Hry tří Marií* a později se v důsledku své velké popularity osamostatnila: Marie přicházejí na tržiště, aby nakoupily masti na pomazání těla mrtvého Krista. Mastičkář jménem Severín a jeho pomocníci Rubín s Pustrpalkem jim nabízejí své zboží. – Biblický výchozí motiv z velikonočního okruhu zesměšňuje ve světské hře typické postavičky středověkých trhů – nejrůznější podvodníky, šarlatány. ATD. Mastičkářské výstupy by velmi oblíbené v celém tehdejší evropském divadle.

V českojazyčném prostředí se zachovaly dva cenné záznamy mastičkářských výstupů ze 14. století, oba nazvány podle místa, kde byly nalezeny objevu: zlomek muzejní (v pražském Národním muzeu) a zlomek drkolenský (v knihovně rakouského kláštera v Drkolné).

Oba jsou psány především česky, přičemž do promluv světských postav vstupuje často němčina (makarónsky), zatímco z úst biblických postav zaznívá výhradně latina (liturgický zpěv).

Staročeský Mastičkář – nespoutaná parodie a satira na soudobé nemravnosti – je vrcholem světského divadla u nás a oba zlomky jsou trvale objektem zájmu literárních vědců, muzikologů, teatrologů, lingvistů i inscenátorů.

Středověké divadlo za husitských válek

Během husitství veškeré divadelní aktivity v českých zemích skončily: husité byli proti divadlu ostře zaměřeni, a to včetně církevního. Žakéři a jokulátoři uprchli před pronásledováním. Vývoj středověké divadelní kultury u nás, který dosud korespondoval s vývojem v jiných evropských zemích, byl tak násilně přerušen.

Obnovení kontinuity po roce 1434

Po bitvě u Lipan (1434), kdy král Jiří z Poděbrad ukončil izolaci husitských Čech, se do země se začalo vracet i divadlo, i když jen v omezené míře.

Obnovení církevního divadla v plné míře bránila přetrvávající rezistence husitských Čech. Na panovnických dvorech se však začali objevovat šašci (blázni) jako součást společenského života (nejznámější byl Bratr Jan Paleček na dvoře krále Jiřího z Poděbrad či Jan z Drozdovy Hory). Stále divadelnější charakter měly rytířské turnaje a dvorské slavnosti. Později se obnovily i masopustní

průvody masek (1472 v Praze) a kolem roku 1480 se v Chebu uskutečnil třídenní, u nás ojediněle rozsáhlý pašijový cyklus.

Na svých synodech, konaných ve východních Čechách, však Jednota bratrská zakazovala ještě na konci 15. století svým členům konat povolání kejklíře.

Po zániku antického světa se v období románského a gotického slohu znovuzrodilo v evropském prostoru divadlo. Paradoxní přitom zůstává, že jedním ze zdrojů jeho obrody se stala církev – přes svůj proklamovaný odpor k tomu to „d'áblu nástroji“.

Poté, co církevní divadlo opustilo kostel a přestěhovalo se na veřejné prostranství, dovršil se proces jeho splynutí s divadlem světským, profánním. Obě formy středověkého divadla přitom zřejmě nikdy neexistovaly zcela odděleně: lze si velice dobře představit, že přítomnost žakérů v menších úlohách v církevním divadle stejně jako účast nižších představitelů kléru ve světských představeních byly přirozenou, postupně se rozvíjející praxí.

Přečtěte si pozorně oba mastičkářské zlomky a další dochované texty.

Zamyslete se nad jejich aktuálností – nad tím, zda vám postavy a jejich chování připomínají některé dnešní projevy.

Dokázali byste si zobrazené situace představit na jevišti? Jaké herecké akce v nich rozpoznáváte?

Tehdejší aktéři neměli k dispozici divadelní budovu, oponu ani umělé osvětlení. Čím si asi dokázali získat svou nebývalou popularitu? Jaké bylo jejich vnímání na straně publika?

BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983, s. 82–95.

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. I*. Praha: Academia, 1968, s. 24–98.

HAVRÁNEK, Bohuslav – HRABÁK, Josef (jako eds.). *Výbor z české literatury od počátků po dobu Husovu*. Praha: ČSAV, 1957, s. 293–295.

HRABÁK, Josef (jako ed.). *Staročeské drama* Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 39–42.

JAKUBCOVÁ, Alena (ed.). *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století (Osobnosti a díla)*. Praha: Divadelní ústav, 2007.

KOLÁR, Jaroslav. Český Mastičkář v dějinách vědy o kultuře. *Divadelní revue* 3, 1991, č. 3, s. 3–8.

MÁCHAL, Jan. *Staročeské skladby dramatické původu liturgického*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, 1908, s. 82–86.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *A co když je to divadlo? Několikero zastavení nad středověkým latinským dramatem*. Praha: Divadelní ústav – Koniasch Latin Press, 1998.

VELTRUSKÁ, Jarmila: *Posvátné a světské. Osm studií o starém českém divadle*. Praha: Divadelní ústav, 2006.

<https://nejmensi-antikvariat.cz/kniha/nejstarsi-ceske-hry-divadelni-1941>

Mastičkář muzejní

MASTICKÁŘ:

Sěmo blíže přistúpíte
a u mne masti kúpíte!

(K Rubínovi):

Vstaň, Rubíne, volaj na ně!

Viz umirlcě bez pomeškánie,
těmto paniem na pokušenje
a mým mastem na pochválenie.

(Přichází Abraham a nese s Rubínem svého syna.)

ABRAHAM:

Bych mohl vyzvěděti od mistra Severina,
by mi mohl ulěčiti mého syna,
chtěl bych jemu [dátí] tři hříby a pól sýra.

(Jde k mastičkáři):

Vítaj, mistře cný a slovutný!

Jáz sem přišel k tobě smutný,

hořem sám nečuju sebe!

Protož snažně prošiu tebe,

by ráčil mému synu z mirtvých kázati vstáti.

Chtělt' bych mnoho zlata dáti.

Pohynulo nebožátko!

Předivné bieše děťátko!

...bielý chléb jedieše,

a o ržěném nerodieše.

A když na *kampna* * vsedieše, *(*kamna*)

tehdy vidieše,

co se prostřed jistby dějieše.

Také dobru vášniu jmějieše:

když pivo uzřieše,

na vodu oka neprodřieše.

MASTICKÁŘ:

Abrahame, to já tobě chcu řeči,

že já tvého syna ulěčiu,

ač mi dáš tři hřivny zlata

a k tomu svú dceř Mečů.

ABRAHAM:

Mistře, to ti vše rád dám,

cos potřeboval sám.

MASTICKÁŘ:

Pomáhaj mi, Boží synu,

ať jáz u méj pravdě nehynu!

Ve jme božie jáz tě mažiu,

jiužť chytrostí vstáti kážiu!

I co ty ležíš, Izáku,

čině otců žalost takú?

Vstaň, daj chválu Hospodinu,

svaté Marie, jejie synu!

(Po těchto slovech mu líjí kvasnice na zadnici.)

IZÁK (vstávaje):

Avech, auvech, avech, ach!

Kak to, mistře, dosti spach,

avšak jako z mirtvých vstach,

k tomu se bezmál neosrach.

Děkuju ti tobě, mistře, z toho,

ež mi učinil cti přieliš

Jiní mistři po svém právu

maží svými mastmi hlavu,

ale tys mi, mistře, dobře *zhodil**, *(*vyhověl*)

ež mi všichnu rit mastiú oblíl. – Silete!

MASTICKÁŘ (k Mariím):

Milé panie, šém vítajte,

co vem třeba, toho ptajte!

Slyšal sem, ež dobrých mastí ptáte.

Teď jich u mne pln krám jmáte!

(Pokračuje):

Letos, den svaté Marie,

přinesl sem tuto mast z zámořie.

Nynie, u Veliký pátek,

přinesl sem tuto mast z Benátek.

Tať má mast velikú moc,

zeť usdravuje všelikú nemoc.

Jest-li v uonomno kůtě která stará baba

a jest na jejie bříše kóžě slabá,

jakž se tuto mastí pomaže,

tak sobě třetí den zvoniti káže.

Líčíte-li se, panie, rády,

tuto mastiú pomažete líčka i brady,

tať se mast k tomu dobře hodí,

ale dušit' velmi škodí.

TŘI MARIE:

Milý mistře, my se mladým liudem slúbiti
nežádáme,

proto také masti nehledáme,

kromě náš smutek veliký zjěvujem tobě,

že náš Jesus Kristus pohřeben v hrobě.

Proto bychom chtěly umazati jeho tělo,

aby se tiem šlechetnějie jmělo.

Máš-li mast s myrrú a s tymiánem,

s kadidlem a s balsánem, dobrý družie, tu

prodaj něm!

MASTICKÁŘ:

Zajisté, panie, když u mne té masti ptáte,

teď jie u mne velikú pušku jmáte.

Letos, den svatého Jana,

činil sem tuto mast z myrry a z tymiána.

Přičinil sem k tomu rozličného kořenic,

v němž jest silné božie stvořenie.

Jest-li které mirtvé tělo,

že je dlúho v hrobě hřbělo,

bude-li tu mastiú mazáno,

tiem bude šlechetnějie zachováno.

Mastičkář drkolenský

MASTIČKÁŘ:

Rubiene, sem mi postav masti,
jednak přidú kupci z daleké vlasti.

RUBÍN:

Jednak, mistře, budu,
až jich z této krosně dobudu.

(Dále vykládá):

Prav to každý druh druhu,
že k rozličnému neduhu,
k rúpóm, k nehtu, k rozličnéj *pakosti**
**(neduhu)*

mohu spomoci tuto masti! (Vykládá:)

Totoť jest mast prvá, drahá,
nemať jie Viedeň ani Praha.

Kteráž muže žena jma,
ješto v noci nevstává,

kup u nás masti této,
budeš mieti lepší dvě to!

Když svému muži málo pomažeš,
kdy chceš, kokrhati jmu kážeš.

Totoť jest mast druhá,
v této masti stará vstuhá.

Mělt' sem s tu mastí mnoho práce
a vtlukl sem v ni staré háce.

Příčinich v ni kobylého mozku
a také příložích prašivú kóžku.

Totě mast velmi čistá!

Neníť lživá, ale jistá.

Přilil sem k niej myšieho tuka,
Puštrpalek v ni prdel tluka.

A tať mast tu moc má:

kteráž jie baba právě zná,
když jie sobě k zubóm dobude,
hned i s mastí u všech črtóv bude.

Totoť jest mast z Míšně!

Kupil sem ji za tři bielé višně.

Dělánať je z *sčinomát**, **(slovní hříčka,*
složenina ze slov sčina-moč a aroma)

Puštrpalek jie dělál chodě srát.

Téjt' masti nemóž nic býti rovno,
takt' je drahá, nestojít' za psie hovno.

Totoť jest mast čtvrtá,
ješto ženy mezi nohy vrtá.

A roť jest mast té moci:
kteráť se jí pomaže ve dne neb v noci,

dřiev než spadne prvá rosa,
zroste jie břich výše nosa.

Tatoť jest mast z Náchoda,
vóniť má jako z mnichového záchoda.

K zimnici a k rúpóm velmi mocna,
k hluchotě a k slepotě velmi zpomocna.

Jakž by jie kto prvý u nás kupil,
hned by jej črt do pekla i s mastí zlúpil.

Tato jest mast z Dobrušky!

Kupil sem ji za tři plané hrušky.

Kteráž panna pomaže své *pušky**. **(prsa)*

3. Divadlo v českých zemích za renesance a humanismu.

(Konec 15. století–1627)

V tomto období, inspirovaném a ve svých projevech charakteristickým znovuobjeveným dědictvím antiky, nastupuje latinsky hrané vzdělanecké humanistické divadlo. To začalo postupně pronikat ze škol i mezi městské obyvatelstvo a bylo hráno i v národních jazycích. Vývoji směrem k profesionálnímu divadlu u nás zabránila bitva na Bílé hoře.

Období zakončené nástupem prvních forem barokního divadla v českých zemích můžeme dále rozdělit na dvě kratší:

- 1500–1547 (nástup humanistických projevů v divadle do prvního protihabsburského odboje),
- 1547–1627 (vrcholné období humanistického divadla v českých zemích).

Přestože u nás renesance nevytvořila velkou divadelní epochu jako jinde, přineslo znovuobjevené antické dědictví i divadlu na našem území nové možnosti, funkce i prestiž. Klíčová zde byla funkce společenská a vzdělávací. Divadlo se stalo významným prostředkem reprezentace aristokracie (včetně stavby divadelních sálů a později samostatných budov) a začalo být využíváno ve školství jako prostředek výuky, primárně latiny. K tomu přispěl vynález knihtisku (kolem roku 1450), umožňující šíření dramatických textů. Drama se začalo žánrově rozrůžňovat.

Naopak svou funkci liturgickou divadlo zcela pozbylo – rok 1548, kdy zakázal francouzský parlament provozování mystérií, bývá označován za definitivní konec církevního divadla v Evropě.

V souvislosti s tím vším se rovněž začalo pozvolna zlepšovat sociální postavení profesionálních herců.

Humanistické divadlo ve školách

Antických dramát se ke studiu latiny využívalo na pražské univerzitě už na počátku 16. století. Ve 40. letech 16. století přišli na univerzitu Matouš Kolín z Chotěřiny a Šebestián Měděný, kteří se svými studenty nacvičovali latinsky Plautovy a Terentiovy komedie. Už od 30. let se divadelní představení konala i na nižších, partikulárních školách (Jáchymov).

Po příchodu jezuitů do českých zemí (1556) se i v jejich školství začalo uplatňovat divadlo, a to u všech věkových skupin žáků.

Divadlo jako součást života aristokracie

U příležitosti příjezdu císaře Ferdinanda I. do Prahy (1558) byla v plenéru předvedena Žižkova vojska v bojových akcích.

Malíř a pořadatel dvorských slavností Giuseppe Arcimboldo inscenoval na Staroměstském náměstí v Praze nákladnou podívanou pro hosty císaře Maxmiliána II. (1570) – její součástí byl i dav legendárních českých amazonek vedených Vlastou.

U příležitosti dvorských slavností pořádali veřejné divadelní akce i jezuité, aristokracií podporovaní, a na konci 16. století přicházejí do českých zemí první profesionální kočovné soubory anglických herců s pevným repertoárem (včetně Shakespearových her), které jsou rovněž zvány šlechtou (např. přes Slezsko a Moravu dorazila do Prahy roku 1617 společnost Johna Greena).

Humanistické divadlo ve městech

Ve druhé polovině 16. století se vedle anglických profesionálů začaly ve městech objevovat i divadelní produkce na ochotnickém základě a v národních jazycích, kdy začala divadlo pěstovat také literátská bratrstva a řemeslnické cechy. Vliv zde zřejmě mělo luteránství přijímané měšťanstvem (Martin Luther byl velkým příznivcem divadla).

Drama

První pokus o školskou hru psanou v češtině vykonal **Mikuláš Konáč z Hodiškova** (asi 1480–1546) svým překladem (z němčiny) hry *Judit*. Svou *Hrou pěkných přípovědek*, kterou napsal na základě Boccacciovy novely *Příběhy slavných mužů*, pak otevřel linii českého světského humanistického dramatu. Hry vyšly tiskem společně (1547).

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

Pavel Kyrmezer (?–1589), původem Slovák a luteránský kněz působící na Moravě, psal české hry s biblickými tématy, zasazené do soudobého života: *Komedie česká o bohatci a Lazarovi* (1566), *Komedie nová o vdově* (1573), *Komedie o Tobiášovi* (1581). Řešení příběhů jeho her vždy končí připomenutím víry jako předpokladu nalezení východiska z obtížné situace. Ale jsou vtipné + soc. tematika

Šimon Lomnický z Budče (1552–1622), autor z katolického prostředí, pak přenesl do soudobého českého prostředí témata středověkých velikonočních a vánočních her.

Luterán a pobělohorský emigrant **Tobiáš Mouřenín z Litomyšle** (? – po 1625) je autorem tří zachovaných her: *Věk člověka*, *Historie kratochvilná o jednom selském pacholku* (tematicky předznamenává Tylova *Strakonického dudáka*) a *Vejestupný syn* (1604) – mravoličné podobenství o marnotratném synovi.

Mikuláš Dačický z Heslova (1555–1626), básník a dramatik, napsal mj. hru *Tragédie masopusta*.

U řady významných her tohoto období autora neznáme: *Polapená nevěra* (která je pokládána za první české interludium a v baroku podle ní vznikla slavná masopustní fraška *Salička*), *Sedlský masopust* (fraška vysmívající se v postavě bohatého selského synka Valenty hloupým venkovanům), z polštiny byla přeložena *Tragédie aneb Hra žebráčů* (o žebráčích, kteří žijí na účet druhých).

Divadelní prostor

Pašijová představení používající simultánní jeviště přetrvávala až do poloviny 16. století. Školní představení se konala ve školách, v aulách, na nádvořích a v zahradách.

Komedie římských autorů – hrané na pódiu postaveném na náměstích a tržištích – vedly pak k novému uspořádání prostoru. Vzniká tzv. **terentiovské jeviště**. Stanoviště simultánní scény se proměnila do podoby domečků s oponkami, každý pro jednu postavu hry (tzv. mansiony), které se spojily na pozadí pódia a uzavřely je. Herci zpravidla nastoupili na začátku představení z bočních stran a skryli se v mansionech, odkud vycházeli, aby se zapojili do děje. Mansion byl opatřen jménem postavy, která se v něm ukrývala. Toto jeviště vyhovovalo zejména představením Terentiových komedií. Pódium už zřetelně vymezilo prostor pro hru a pro diváky. K zásadní proměně divadelního prostoru pak docházelo především v aristokratických rezidencích.

Zásadní vliv na proměnu renesančního divadelního prostoru mělo – jak jinak – dědictví antiky. Spis římského architekta Vitruvia Deset knih o architektuře (znovu vydán v roce 1486) urychlil vývoj směrem k samostatným divadelním budovám – nejprve otevřeným, později zastřešeným. Prvním veřejným stálým divadlem byla renesanční budova Teatro Olimpico (1584), na počátku vývoje k baroknímu kukátkovému divadlu stojí pak reforma Sebastiana Serlia (1475–1554), který v polovině

16. století navrhl portál rámuující průhled na jeviště tak, aby byla možná výměna dekorací (navrhl otáčivé trojboké hranoly s třemi prostředními a zadní malovaný prospekt). V divadlech se tak začal uplatňovat vynález renesance – perspektiva.

Jako první bylo podle Serliovy vize postaveno divadlo Farnese v Parmě (1619), jež je označováno za první barokní divadlo.

Měšťanstvo, které se v jiných zemích stalo hlavním nositelem renesančních ideálů, bylo v českých zemích oslabováno politickými konflikty. Prohraná bitva na Bílé hoře v roce 1620 mj. znamenala násilné přerušování procesu, který by patrně i v českých zemích vedl ke vzniku profesionálních divadelních společností.

Přesto i na našem území se v renesanci rozvíjely vedle sebe různé formy divadla profesionálního i neprofesionálního.

A jeden přínos byl zcela zásadní: Po putování za tajemstvím zázraku, které se opíralo o obecně známé příběhy z bible (církvní divadlo), a po improvizovaném herectví typů středověké frašky zrodil humanismus pevný, psaný dramatický text, který se herec musel naučit. Literární složka a deklamační projev herce se staly v humanistickém divadle dominantními. Divadlo nabylo nových společenských funkcí, stalo se i nástrojem vzdělání.

Veřejná představení jezuitů, udivující technickými efekty a nádhernou výpravou (a tematicky bohatě

čerpající z antiky, ale i z českých dějin), stejně jako první představení profesionálních anglických společností předznamenal pak – spolu s nastávajícím silným rekatolizačním tlakem – nový sloh.

Přečtěte si jednu hru Pavla Kyrmezera: *Komedii českou o bohatci a Lazarovi* nebo *Komedii novou o vdově*.

Povšimněte si, jak se v jeho zpracování proměnil původně biblický příběh v příběh 'soudobý': jaké postavy v něm vystupují, jaké jsou jejich charaktery, v jakém prostředí se děj odehrává? Zaměřte se na jeho sociální notu.

Na základě dobových vyobrazení tzv. terentiovského jeviště se zamyslete, jak proměnilo nové uspořádání divadelního prostoru herecký projev a vnímání publika.

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. I.* Praha: Academia, 1968, s. 101–152.

JAKUBCOVÁ, Alena (ed.). *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století (Osobnosti a díla).* Praha: Divadelní ústav, 2007.

KAZDA, Jaromír. *Kapitoly z dějin divadla.* Jinočany: Nakladatelství a vydavatelství H&H, 1998, s. 125–129.

KOPECKÝ, Milan (ed.). *České humanistické drama.* Praha: Odeon, 1986.

4. Barokní divadlo v Čechách a na Moravě.

(1627–1781)

Vývoj divadla u nás se v baroku stal součástí celoevropského pohybu divadelních forem – se specifickými projevy středoevropské kulturní situace po Bílé hoře a po třicetileté válce. Baroko dělíme na tři období:

- 1627–1680 (doznívání humanistických divadelních projevů a nástup barokních forem),
- 1680–1740 (vrcholné období divadelního baroka),
- 1740–1781 (postupné vyžívání barokních divadelních forem do zrušení nevolnictví).

Barokní divadlo se rozvíjelo v takových sociálních rámcích a s takovými funkcemi, které se ustavily již během renesance a souběžně se utvářely v jejím závěru.

Divadla jako prostředku školní výuky využíval v cizině emigrant Jan Amos Komenský a zejména jezuitské školství.

Nádherné a působivé spektakly, které organizovali jezuité při nejrůznějších příležitostech pod širým nebem, pak přispívaly mj. k rekatolizaci českých zemí.

Divadlo mělo stále větší význam jako pevná součást života aristokracie včetně panovnického dvora, ale

i na menších zámeckých sídlech (včetně venkovských). Zde se uplatnila většina podob barokního divadla: činohra (především v žánru *hauptakce*), balet, ale zejména opera, která se zrodila jako nejnovější divadelní druh v Itálii v druhé polovině 16. století, podobně jako *komedie dell'arte*.

Profesionální činoherní divadlo u nás provozují vedle Angličanů také Italové, Angličané, Francouzi a od druhé poloviny 17. století i německy hrající společnosti. Toto kočovné divadlo bylo přístupné všem: hrálo se pro všechny, kteří si zaplatili, a výrazně přispělo k procesu zakládání městských divadel v průběhu 18. století.

Obyvatelé menších měst a na venkově nadále pěstují vlastní ochotnické divadlo – lidové barokní divadlo, a to v němčině i češtině.

Počátky barokní divadelní kultury

Tridentský koncil, který zasedal mimořádně dlouho (1545–1563), vznik jezuitského řádu a tzv. Týdenní cvičení sepsaná jeho zakladatelem, španělským šlechticem Ignácem z Loyoly, předznamenaly duchovní, smyslovou povahu baroka (v protikladu k racionální renesanci). Vyhrotil se tak protiklad mezi pomíjivým světem pozemským a věčností, která přicházela po smrti a k níž se mělo upínat veškeré pozemské snažení člověka. Hrdinou barokního divadla byl nejčastěji křesťanský mučedník.

Po bitvě na Bílé hoře a po konfiskacích majetků české šlechty, která se protivila Habsburkům, přišel do českých zemí velký počet šlechtických rodů z celé Evropy; to usnadnilo příchod a zahrnutí nových divadelních koncepcí.

Už v roce 1627 se v Praze konaly dvě události, při nichž se představily všechny základní druhy barokního divadla. Během oslav korunovace Ferdinanda III. za českého krále se v Praze konalo první představení italské opery a *komedie dell'arte* a také produkce jezuitů. Jezuitské produkce pak dominovaly přenášením ostatků sv. Norberta v Praze na Strahov v téže roce. Rok 1627 proto označujeme za nástup barokního divadla na našem prostředí. Do počínajícího vývoje pak výrazně

zasáhla Třicetiletá válka, která skončila v roce 1648 (vestfálský mír): divadlu nepřály jak válečné poměry, tak jejich destruktivní důsledky demografické. Teprve ve druhé polovině 17. století divadelní život u nás zesílil.

Jan Amos Komenský a Václav František Kocmánek

Tito dva představitelé barokního divadla jsou svým přístupem k tvorbě a životu i svými lidskými osudy natolik odlišní, že je lze vnímat jako symboly dvou různých řešení pobělohorské situace, jež měla na výběr česká měšťanská inteligence.

Jan Amos Komenský (1592–1670), biskup jednoty bratrské, odmítl přestoupit ke katolictví – tedy nutně volí emigraci (1628). Tento výjimečný evropský myslitel se opírá ve své tvorbě o dvojici základních 'jistot', které z něj vytvářejí unikátní spojení dvou epoch: humanistická vzdělanost na straně jedné, víra v Boha jako jediná jistota pozemského světa na straně druhé. Z jejich unikátního spojení pramení jeho vizionářství, neobvyklé filozofické koncepce, mimořádná otevřenost vnímání.

Komenský byl přesvědčen o užitečnosti divadla ve školní výuce a výchově. A přestože jeho zaujetí divadlem vzbuzovalo kritiku jednoty bratrské (která divadlo zavrhovala) i některých mecenášů (kteří mu umožňovali pedagogickou činnost), se svými studenty je provozoval. V polském Lešně uvedl krátce po sobě dvě latinsky psané školské hry, *Diogenes cynicus redivivus* (Diogenes kynik znovu naživu, 1640) a *Abrahamus Patriarcha* (Praotec Abrahám, 1641). Později pak zdramatizoval svou *Bránu jazyků* do cyklu osmi latinských her *Schola ludus* (Škola hrou), kterou poprvé uvedl se svými žáky v uherském Sárospataku (Blatný potok) v letech 1653–1654.

Ke Komenského dílu se naši divadelníci často vracejí. Mezi ty výjimečné patří například inscenace upraveného textu Diogena v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, uváděná pod názvem Diogenes cynik (1974) s Karlem Heřmánkem v titulní roli. Autorem adaptace byl dramatik Josef Topol (ukrytý pod jménem překladatele Václava Vrby, protože sám tehdy nesměl publikovat), režisérem inscenace pak Evald Schorm (v té době již také pronásledovaný). Několika dramaturgií a adaptací se dočkal také Labyrint světa a ráj srdce, patrně nejvýznamnější próza české literatury 17. století. Jen v letech 1992–2008 se uskutečnilo sedm jevištních uvedení tohoto díla – v několika různých textových úpravách.

Václav František Kocmánek (1607–1679), rovněž představitel měšťanské inteligence (jež byla významnou nositelkou humanismu) a rovněž utrakvista, se na rozdíl od Komenského nerozhodl pro emigraci, ale pro přestup ke katolictví (1627). Po univerzitních studiích a učitelování v Německém Brodě a Ledči nad Sázavou působil od 40. let jako kantor a regenschori v Praze. S novým režimem navenek souhlasil, vnitřně se s ním však neztotožnil.

Dramatická tvorba představovala podstatnou část jeho díla. Zachovalo se devět jeho her: dvě z nich jsou vážného obsahu (vycházejí ze středověkých tradic liturgické hry), ostatní patří mezi *interludia* (intermedia), tj. krátké frašky. Tento dramatický žánr se objevil už v době předbělohorské, ale teprve nyní zažívá rozkvet, když zahrnuje většinu dramatické produkce měšťanstva. Anekdotické příběhy, které typicky zpracovával, bavily měšťanské publikum výsměchem na adresu selských hlupáků a ožralců. Interludia se nejčastěji hrávala v době

masopustu a posvícení. Tento typ měšťanské pozdně humanistické dramatiky vymizel po roce 1680.

Kocmánkova veršovaná interludia vynikají řadou drastických, naturalistických detailů a humorem až bezohledným. V podstatě to naznačují již jejich názvy:

Divadlo řádových škol a bratrstev

Divadlo pěstovali piaristé, premonstráti, především pak jezuité, tj. Tovaryšstvo Ježíšovo. Divadelní cvičení stanovoval pro jezuitské školství přímo Studijní řád. Divadlo tu sloužilo k výuce latiny, náboženství, veřejného vystupování a obecně výchově. Texty psali učitelé, přičemž nejčastěji šlo o deklamace (řečnické, poetické, paralelní, miráky aj.), při nichž se téma prezentovalo pomocí abstraktních nebo alegorických postav.

Dramatické texty jezuitů nebyly uváděny mimo jejich okruh, a to ani později, ačkoli se dochovaly v rukopisech i tištěné. V rámci osvícenských reforem byla jezuitská představení omezována a nakonec císařským nařízením zakázána (1769).

Český jezuita Karel Kolčava (1656–1717) vydal v letech 1703–1716 latinská *Dramatická cvičení*, která obsahují 23 her.

Veřejné produkce jezuitů

Školní představení byla zpravidla neveřejná. Přesto se při nejrůznějších příležitostech konaly i produkce veřejné (slavnosti církevní, korunovační apod.), a to obvykle v národních jazycích, česky či německy. Tematicky se obracely i k českým dějinám a k českým světcům (Jan Nepomucký), jejich hlavní účín pak typicky spočíval v hlubokém audiovizuálním dojmu.

Velký podíl měly na tom hojné pyrotechnické efekty, kouř a oheň, vodotrysky (voda se měnila v krev), projekce pomocí skel a zrcadel či složité divadelní stroje, díky nimž létali ptáci a andělé. Jezuité stavěli přitom i jeviště patrová (až čtyři nad sebou) nebo v řadě vedle sebe, což umožňovalo v jednom obrazovém rámci představovat několik dějů nebo paralelní děj.

Procesí procházela slavobránami s alegorickými postavami, kolem pódii zvaných *pegmata*, na nichž se hrály krátké scény, tzv. reprezentace. Průvodů se účastnili kajícíci flagelanti, kteří se bičovali do krve, a bajulanti, kteří nesli těžký kříž. Naturalisticky byly popisovány scény mučení a utrpení nenapravených hříšníků v pekle.

V roce 1637 oslavili jezuité v Klementinu nastolení Ferdinanda III. scénou s otáčecím jevištěm, na kterém se kolem Slunce (vladaře) otáčelo dvanáct měsíců představovaných šlechtickými mladíky. Naposledy se účastnili korunovačních slavností za Marie Terezie v roce 1743, v dalších letech pak jejich divadelní aktivity slábly. V roce 1773 byl jezuitský řád zrušen papežskou bulou.

Profesionální činoherní divadlo

Tento nový způsob prezentace divadla pěstovali a přivázeli k nám na sklonku renesance angličtí komedianti: jejich společnosti – profesionálně a podnikatelsky organizované herecké soubory – nabízely svůj nazkoušený repertoár nejen aristokracii, ale i veřejnosti (zejména středním měšťanským vrstvám).

Do střední Evropy zamířily v době vlády Rudolfa II. a první zprávu o jejich vystoupení v Praze máme z roku 1585.

Angličané se brzy naučili hrát německy (u nás poprvé až po třicetileté válce v roce 1649) – a současně začali upravovat původně alžbětinský repertoár v duchu barokních požadavků: děj zjednodušili a zdůraznili v něm vraždy, krveprolití, bitvy, utrpení všeho druhu (barokní důraz na emotivní zážitky), postavy jednoznačně rozdělili na ušlechtilé a zloduchy. Už v anglických představeních se přitom často objevovala komická lidová postava bavící publikum improvizovanými výstupy – Pickelhering.

Pod tlakem katolické církve – z důvodu zajištění možnosti hrát – byly pak zařazovány na repertoár stále častěji i hry náboženské.

V německých zemích měly během 17. století tyto kočovné herecké trupy vliv na vznik německy hrajících společností. Ve vrcholném období baroka (od druhé poloviny 17. století do 30. let 18. století) převažovaly v jejich repertoáru tzv. **hauptakce**, založené zpravidla kompilátech jiných textů, opisech nebo zpracování předloh nejrůznějšího původu s jednoduchým dějem. Jejich hlavní postavou byl obvykle aristokrat, šlechtic, který názorně demonstroval své kladné vlastnosti a jednání ušlechtilého vladaře – v konfrontaci se zlem a počínáním tyrana. Vážné téma zde vyvažovala komická postava hloupého sedláka: nejprve Harlekýn, později Hanswurst (viz 4.9). Někdy byla hauptakce rovněž doplněna kratší zpívanou dohrou – mluvenou nebo pantomimickou 'nachkomedií', v níž vystupovaly typy komedie dell'arte – nebo kratším tanečním výstupem.

Během první poloviny 18. století pak vystídala-se proměnila hauptakci v **burlesku** – nový žánr, se kterým do Rakouska poprvé zavítali Italové a který brzy ovládl i repertoár německojazyčných kočovníků. Tento komický a zcela eklektický útvar s chutí parodoval patetičnost postojů a norem vznešeného světa (a signalizoval tak rozklad barokních hodnot), míchala se v něm komediálnost hanswurstovská s hravější komedií dell'arte, témata z antiky, soudobé beletrie, křesťanské mytologie i reálného světa. Sled obrazů, scénických efektů a čísel hudebních a tanečních propojoval Hanswurst nebo Harlekýn – nyní již (na rozdíl od vážné hauptakce) hlavní postava každého kusu.

Burleska se postupně rozvinula ve složitou divadelní formu s áriemi, ansámblly a tanečními výstupy. Hudbu k ní komponovali i známí skladatelé, např. Josef Haydn, z českých pak František Xaver Brixi či František Adam Jan Míča. V burlesce současně vrcholilo barokní improvizované herectví – doprovázené ovšem přibývajícimi projevy pokleslosti, které se staly terčem kritiky osvícenců.

V našem prostředí byla burleska spojena zejména s pražským Divadlem v Kotcích v 50. a 60. letech 18. století, jedním z posledních typů byl Bernardon Josefa Kurtze (viz 4.9).

Vedle anglických a německých společností k nám v menším množství přijížděly i herecké společnosti z Francie. Většinou uváděly komedii dell'arte prokládanou áriemi (někdy označována jako opera), často šlo o společnosti pantomimické (mizela jazyková bariéra).

Opera

Opera – nový divadelní druh – se zrodila a vyvinula v Itálii během druhé poloviny 16. století. Byla vnímána jako vrchol dramatického umění, neboť v sobě spojovala hudbu, slovo, dramatickou akci i výtvarnost, barokní iluzionismus, fantastičnost, kontrast i velkolepou formu – naplňovala tedy dokonale ideál barokního umění. Vznik opery předurčilo jednak konstituování

jednohlasého (monofonního) hudebního slohu – monodie (tedy překonání církevního mnohohlasu), jednak vytvoření kukátkového divadelního prostoru (viz 4.11).

Cesta od počátků k opernímu útvaru byla dlouhá a procházela několika městy: Florencie, Řím, Mantova. V Benátkách bylo pak v roce 1637 otevřeno první veřejné operní divadlo a ustavila se tzv. **benátská opera**: objevil se v ní humor, drama ustoupilo pěveckému koncertu, standardizovala se forma (oddělily se recitativy od árií atd.).

Podobný vývoj zčásti proběhl i v českých zemích. Při zmíněné korunovaci Ferdinanda III. za českého krále se v listopadu 1627 uskutečnilo ve Vladislavském sále Pražského hradu jedno z vůbec prvních operních představení mimo území Itálie: soubor Fedeli z Mantovy zde provedl 'pastorální komedii' neznámého autora s názvem *Calisto* – a ohromil jí celou šlechtickou Prahu. Rychlejšímu šíření italské opery do Evropy však bránila třicetiletá válka.

Další opery pak Praha zažila na přelomu let 1679–1680: při pobytu císaře Leopolda I. byly uvedeny dvě opery italského dvorního skladatele Antonia Draghiho, který k nám takto uvedl benátskou operu. Později v Praze působil italský impresárió Giovanni Federico Sartorio s malým souborem (1702–1705), uvádějícím rovněž opery. V roce 1723 se na Pražském hradě uskutečnila dvě velkolepá představení pozdní benátské opery *Costanza e Fortezza* (Stálost a statečnost) Johanna Josefa Fuxe v divadle v přírodě, které vybudoval italský výtvarník Giuseppe Galli-Bibiena (viz 4.11).

Ve 20. a 30. letech 18. století střídala u nás benátskou operu nová **opera neapolská**, která měla vážný obsah a obvykle tematizovala – podobně jako hauptakce – dvojici ústředních šlechtických ctností: statečnost a čest.

V komedii Carla Goldoniho měla pak svůj protějšek komická **buffo opera**, která u nás uzavírá éru barokní italské opery.

Italská opera, zpočátku pěstovaná výhradně aristokracií jako součást její reprezentace, se během 17. století rozšířila i do venkovských šlechtických sídel, postupně vybavovaných divadelními sály. Zámecká divadla se šířila i na rezidencích na Moravě a ve Slezsku. Hrabě Adam Questenberg v Jaroměřicích už pěstoval nejnovější neapolskou operu a kapelu sestavil z vlastních sloužících (maestrem byl zmíněný český skladatel Míča). František Antonín Špork, který vybudoval divadlo v Praze i v Kuksu, otevřel pak operní produkce veřejnosti. V 17. století se prezentace italské opery rozšířila na jeviště městských divadel (viz 4.10).

Lidové barokní divadlo

Na venkově se obnovovaly a udržovaly zvyky a obřady, které souvisely s přírodním, pracovním a náboženským rytmem a často vycházely z předkřesťanských tradic: např. masopustní zvyky, karnevalové průvody ad. (viz kapitola 1). Z těchto zdrojů se rodilo od počátku 18. století lidové divadlo s folklórním charakterem, které se potkávalo s vlivy barokního divadla. Nejvíce se rozšířilo v severních a východních Čechách a stalo se trvalou součástí života německého i českého obyvatelstva.

Toto ochotnické divadlo, podporující pospolitost obce, mělo svou vlastní dramatiku, v naprosté většině anonymní, a od jiných forem barokního divadla ho odlišovalo několik rysů: bylo výtvarně chudé (s požadavkem na zapojení fantazie diváků), hrálo se v improvizovaných prostorách bez architektonického

rozdělení na hlediště a jeviště, diváci a aktéři se navzájem znali apod. Současně však dokázalo vyvolat i vypjatý barokní duchovní zážitek.

Typy a tematické okruhy českého lidového barokního divadla:

1. *Obřadní divadlo*: zahrnovalo pohanské zvyky (např. vynášení Smrti a další masopustní zvyky).
2. *Hry vánoční a velikonoční*: navazovaly na středověkou tradici církevních her, ovšem v aktualizované podobě, přenesené do soudobého života. Významné texty: Semilská vánoční hra, Bozkovská vánoční hra, Hra o narození Páně z Vysokého nad Jizerou, Rakovnická hra vánoční, Železnobrodská hra o umučení Páně, Lastibořská hra velikonoční aj.
3. *Hrdinské hry o křesťanských světcích*: jejich ústřední postavou byli novozákonní světci (sv. Jiří, sv. Jan Nepomucký, sv. Barbora), ale i o starozákonní postavy (Esther, Josef Egyptský ad.).
4. *Hry se světskou tematikou*: *Komedie o Františku a Honzíčkovi*, *Komedie o dvouch kupcích a Židov Šilokoj*, *Salička* a řada dalších.
5. *Hry o soudobých událostech*: *Komedie o turecký vojně*, *Hra o selské rebélii*.
6. *Lidové opery*: měly pololidový charakter, jejich autory většinou známe. Na střední Moravě vznikala tzv. hanácká opera: Ignác Plumlovský byl autorem opery *O Landeborkovi* a holdovací opery *Pargamotéka* (uvedené pro Marii Terezii při jejím pobytu na Hradisku u Olomouce v roce 1846), východočeský kantor Jan Antoš napsal *Operu o sedlské rebélii* ad.

Od přelomu 18. a 19. století splývalo barokní lidové divadlo (nazývané také sousedské) pozvolna s divadlem ochotnickým, jež bylo provozováno i ve městech.

Velkou inspiraci představovalo ve 20. století pro meziválečnou avantgardu, systematický zájem mu věnovali strukturalisté Pražského lingvistického kroužku. Texty byly znovu inscenovány také v 60. letech 20. století a po listopadu 1989.

Od Pickelheringa k Bernardonovi

Fenoménem evropského a středoevropského divadla byla komická lidová postava sluhy, která přes všechny rozdíly napříč zeměmi i jmény měla vždy stejnou úlohu: improvizovaným herectvím bavit diváky a získávat je na svou stranu, a to i v hrách vážných a se zásadními tématy (hauptakce).

Tento komický typ, vyvíjející se ve střední Evropě mezi 16. a 19. stoletím, se na naše území patrně poprvé dostal s anglickými společnostmi v postavě *Pickelheringa* (například v roce 1658 zaujal pražské publikum *Pickelhering* v Shakespearově tragédii *Romeo a Julie*).

Do této linie patří rovněž italský *Harlekýn* – méně inteligentní postava venkovského původu, ovšem vychytralá a akrobaticky nadaná.

S konstituováním německých společností se v hauptakcích začala objevovat postava *Hanswursta* – opět nepříliš inteligentního venkovana. Nevzhledný Hanswurst (neforemný selský oděv, zelený klobouk, vzhled skřeta) si hleděl především vlastního žaludku a často parodoval patos vznešeného světa – tím vším si získával sympatie publika.

Později se stal hlavní Hanswurst postavou v burlesce.

Hanswursta vždy improvizoval jeden z nejlepších členů souboru, který mohl tomuto typu dát i jedinečné jméno: Johann Valentin Petzold jej pojmenoval Kilian Brustfleck a předváděl na konci

17. století v zámeckém divadle v Českém Krumlově (tzv. eggenberští komedianti zde ustavili i stálé divadlo). Josef Anton Stranitzky – zakladatel vídeňského lidového divadla (1712) – vytvořil Hanswursta jako figuru ryze místní, vídeňskou. Jeho pokračovatel Gottfried Prehauser pak figuru obdařil rysy velkoměstskými a představil se s ní i v českých zemích, včetně Brna a možná i Olomouce.

Posledním typem Hanswursta, který se už jen vzdáleně podobal jeho původní podobě, byl Bernardon Josefa Kurtze – nevychovaný velkoměstský mladík, čelící nástrahám neznámého světa.

Když Marie Terezie vydala v roce 1752 dekret proti morálně pokleslým divadelním projevům, označila Bernardona za odstrašující příklad; Kurtz sám byl z Vídně dvakrát vypuzen a na čas se uchýlil i do českých zemí.

Improvizované postavy lidových typů, kterým fandilo lidové publikum, si zachovaly životnost i po osvěcenských divadelních reformách a vrátily se v podobě posledního typu, který se ujal zejména ve Vídni: *Kaspar, Kasperl, Kašpárek*. Rozpustilý Kašpar jako poslední plod burlesky (od začátku 60. let 18. století) nahrazoval Hanswursta, ale lišil se od něj i kostýmem natolik, že obě komické postavy mohly fungovat na jevišti vedle sebe.

Postava Kasperla se ve vídeňském lidovém divadle udržela do první poloviny 19. století (jedním z jeho posledních představitelů byl český herec Václav Svoboda, velmi oblíbený u nás i ve vídeňském Divadle v Leopoldstadtu), později přešla jako oblíbený typ *Kašpárka* i do českého loutkového divadla (to se začalo šířit v našich zemích jako nový divadelní druh od druhé poloviny 17. století, nabízely ho i seriózní činoherní společnosti v rámci hlavního repertoáru pro dospělé publikum).

Městská divadla

Rostoucí počet profesionálních divadelních společností, objíždějících české země a stále častěji hrajících německy, povzbudil nový způsob veřejného šíření divadla: města začala nejprve zařizovat jednoduchým vybavením divadelní sály, poté i stavět divadelní budovy a pronajímat je divadelním ředitelům.

Prvním takovým divadlem bylo městské divadlo v Brně (otevřeno 1733), poté pražské Divadlo v Kotcích (1738), městské divadlo v Opavě (mezi 1745 a 1750), v Olomouci (1770) a dalších městech. Tato divadla uváděla i operní představení, v Kotcích například impresářiové Santo Lapis, bratři Mingottiové (z nich Angelo začínal v Brně), Giovanni Batista Locatelli ad.

Městská divadla s měšťanským hledištěm předznamenala zánik barokního divadla a převzala vývojovou iniciativu při nástupu osvícenství, zejména ve spojení s myšlenkou existence národních divadel.

Divadelní prostor

Vývoj divadelního prostoru směrem k baroknímu 'kukátku' (tj. kukátkovému jevišti) dovršil německý architekt **Josef Furtenbach** (1591–1667). Na základě studia děl italských architektů napsal spis o divadelní architektuře, který ovlivnil její podobu v dalších staletích.

Furtenbach rozdělil divadelní prostor na dvě samostatné části, jeviště oddělil portálem a oponou, v rampě umístil světelné zdroje: tak, aby pohlcovaly stíny herců a osvětlovaly zadní prospekt. Rovněž zdokonalil výměnu bočních dekorací. Herec hrál obrácen čelně k hledišti.

Tato reforma se nejvíce promítla do stavby šlechtických scén, a to i v českých zemích. Už v roce 1640 měl v Mikulově divadlo s otočnými teláry (trojboké hranoly přejeté z antického divadla) kardinál Ditrichštejn. V roce 1660 je doložena existence proměnných dekorací v divadle v pražském Eggenberském paláci: podobně jako v divadle Talmberků ve Vlašimi, v původním starém zámeckém divadle v Českém Krumlově i ve Šporkově divadle v Praze a Kuksu. Zámecké divadlo v Českém Krumlově z 60. let 18. století – světový unikát zachovávající v úplnosti svou původní architekturu i technické zařízení jeviště – dodnes dokládá, že barokní kukátko dospělo spolu s využitím perspektivy k vytvoření dokonalé iluze reality (tzv. barokní iluze).

Jedinečně byl pojednán divadelní prostor pro dvě představení Fuxovy opery Costanza e Fortezza na Pražském hradě (1723). Divadlo – jehož autorem byl slavný italský architekt Giuseppe Galli-Bibiena (1696–1757) – vyrostlo na cvičišti tzv. letní jízárny podél Jeleního příkopu. Bylo široké 41 metrů a hluboké asi 120 metrů, z toho jeviště 63 metrů. Jeviště mělo po obou stranách po devíti rámech, v nichž se jako listy v knize otáčely dekorace. Výprava byla barokně přepychová, budila iluzi nekonečnosti prostoru a součástí byly i rozmanité divadelní stroje a překvapivé efekty. Hrál se v noci, jeviště bylo osvětleno tisíci svíci a závěsných lamp.

Období baroka a doba pobělohorská – tato 'doba temná' – jsou u nás charakteristické nejen národním útlakem a nesamostatností, ale i šíří, bohatostí a rozvojem v oblasti kulturní a umělecké. České země se zapojují do evropského kulturního kontextu katolického okruhu tzv. barokního kosmopolitismu. Přestože v počátcích mělo u nás baroko opět charakter importovaného slohu, během vývoje jej 'dorovnal' podíl domácí originality a tvořivosti.

V této době se všechny tři české země stávají součástí teritoria německojazyčného profesionálního divadla, které ovlivňovalo to naše až do první poloviny 20. století – ovšem z kterého se rovněž na počátku osvětlení zrodilo profesionální divadlo v českém jazyce.

Dědictví baroka se stalo jedním z hlavních zdrojů české tradice výtvarné, literární, divadelní, která působí dnes. Městská divadla, vznikající v českých zemích v průběhu 18. století, vytvořila základ současné sítě stálých českých divadel. Barokní kultura včetně divadla je už od 19. století rovněž trvalým objektem zájmu i diskusí českých historiků a uměnovědců.

Seznamte se s českým překladem Komenského Diogena. Zaujal vás?

Poslechněte si rozhlasovou inscenaci. Zaujala vás? V čem se inscenace lišila od vašeho očekávání?

Popište Diogenu povahu, zvažte aktuálnost díla. Co jím chtěl autor říci?

Vyhleďte s pomocí odborné literatury popisy jezuitských veřejných produkcí a prohlédněte si, jak vypadaly kostýmy a scénografie operních představení v aristokratických rezidencích a na městských scénách. Charakterizujte je vlastními slovy.

Vyberte si jednu z lidových barokních her a pokuste se ji popsat prostřednictvím hlavních rysů jejího obsahu a formy: děj/příběh a stavba hry (účast komentátora–opovědníka), způsob ztvárnění lidového života, vpojení lidové představivosti do příběhu ad.

Zvažte, které rysy textu můžeme vnímat jako 'typicky barokní' – a které případně jako ryze současné.

Své závěry konzultujte s odbornou literaturou, např.:

HRABÁK, Josef (ed.). *Lidové drama pobělohorské*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

BOGATYREV, Petr. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový, 1940.

Formulujte specifické znaky barokního divadelního prostoru – ve srovnání s obdobím středověku a humanismu a s oporou v dochovaných kresbách a plánech divadla, které na Pražském hradě postavil v roce 1723 Giuseppe Galli-Bibiena:

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. I*. Praha: Academia, 1968, s. 248–280.

BALVÍN, Josef – POKORNÝ, Jindřich – SCHERL, Adolf. *Videňské lidové divadlo*. Praha: Odeon, 1989.

CÍSAŘ, Jan (ed.). *Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence*. Praha: IPOS, 1998, s. 28–36.

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. I*. Praha: Academia, 1968, s. 194–344.

ČERNÝ, František (ed.). *Divadlo v Kotcích. Nejstarší pražské městské divadlo 1739–1783*. Praha: Panorama, 1992.

KAZDA, Jaromír. *Kapitoly z dějin divadla*. Praha: Nakladatelství a vydavatelství H&H, 1998, s. 155–165.

RON, Vojtěch. *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*. Praha: Nakladatelství Vyšehrad, 2009.

5. Počátky novodobého českého divadla v době osvícenství. Čeští dramatictí autoři a překladatelé.

(1785–1812)

České národní obrození představuje domácí 'důsledek' celoevropských osvícenských proměn.

Počátky profesionální českojazyčné divadelní kultury jsou spjaty s rokem 1785 a se scénou Nosticova divadla, hrajícího především německy. Společná existence česky a německy hraného divadla na jednom jevišti trvala v Praze až do roku 1862, kdy bylo otevřeno Prozatímní divadlo se samostatným českým souborem (mimo Prahu většinou změnil situaci až rok 1918).

Z možných periodizací tohoto bohatého období, které nabízí odborná literatura, se nám jeví pro zdůraznění jeho nejvýraznějších divadelních tendencí členění Jana Císaře, jak je uvádí ve svém *Přehledu dějin českého divadla*:

1. 1785–1812 (začátek tzv. národního obrození, formování české divadelní kultury – Vlastenské divadlo);

2. 1812–1830 (éra Jana Nepomuka Štěpánka jako tzv. vedoucího českých představení ve Stavovském divadle; další klíčové osobnosti – Josef Jungmann, Václav Kliment Klicpera).

Další dvě Císařovy etapy – tylovská (1830–1851) a kolárovska (1851–1862) – jsou v této opoře pojednány v samostatných (následujících dvou) kapitolách.

Osvícenství jako opozice vůči baroknímu divadlu

Osvícenství – nový racionální sloh, z něhož se zrodily ideály francouzské revoluce a moderní vědy nejen přírodní (v našem prostředí např. lingvistika díky Josefu Dobrovskému) – se začalo evropském kontextu projevat již od 30. let 18. století. Vymezovalo se proti katolické církvi i aristokracii; proti představě 'zjeveného náboženství' – založeného na iracionální, smyslově založené víře – stavělo rozum, zákonitosti přírodní, deismus. To se výrazně projevilo i v divadle.

Osvícenská kritika barokního (a zčásti i klasicistního) divadla byla zaměřena (v duchu dosavadního tzv. univerzálního kosmopolitismu) proti dvorským šlechtickým scénám, které měly nenárodní ráz, stejně jako proti improvizovaným hrám a pantomimám pokleslé úrovně (plným barokní fantastičností a iracionálností, drastičností a burleskní komiky), jak je předváděly na městských jevištích kočovné společnosti.

Naopak osvícenci Denis Diderot ve Francii nebo Gotthold Ephraim Lessing v německých zemích požadovali po novém divadle *národnost* (tj. provádění v národních jazycích a s 'národními tématy', v souladu s novou funkcí divadla jako instituce ve službách národa – 'idea národního divadla') a *pravdivost* (místo odlidštěného patosu velkých tragédií zabývajících se šlechtickou ctí přichází občanské rodinné drama, vyvolávající citové dojetí diváků nad utrpením prostých občanů, 'ušlechtilých' ve smyslu pěstované měšťanské morálky).

Vývoj u nás byl předurčen především projevy osvícenství v německých zemích a v Rakousku.

V roce 1737 došlo v Lipsku k 'upálení Hanswursta' – významné manifestační události realizované hereckou trupou divadelní ředitelky Karoliny Neuberové s podporou německého filologa Johanna Christopha Gottscheda, zastávce a šířitele osvícenských ideálů: na jevišti byla spálena postava (figurína) Hanswursta – coby symbol pokleslosti barokního divadla.

Německá národní divadelní kultura se začala utvářet v 50. a 60. letech 18. století, kdy vrcholila činnost spisovatele a osvícence Gottholda Ephraima Lessinga: z jeho studií a článků, které publikoval během svého zásadního dramaturgického působení v Národním divadle v Hamburku (1767–1769), vzešlo dílo Hamburská dramaturgie, později velmi inspirativní.

Nové požadavky se brzy prosazovaly nejen v dramatu, ale i v dalších divadelních složkách (např. dobově adekvátní, pravdivé kostýmování v historických hrách – poprvé roku 1773 v Berlíně při premiéře dramatické prvotiny Johanna Wolfganga Goetha s názvem Götz z Berlichingenu).

Reformy divadla v Rakousku včetně českých zemí

Osvícenský vývoj brzy zasáhl i Rakousko. Zásadní proměna divadelního provozování nastává poté, co se spoluvladařem Marie Terezie stal Josef II. V roce 1769 přichází úřední zákaz extemporování na jevišti, o rok později je ve Vídni zavedena cenzura divadelních textů – jako opatření proti improvizaci v divadle (s cílem zvýšit úroveň představení). Výsledkem je konec populárního Hanswursta a dalších komických postav.

V roce 1776 přichází další zásadní čin: Josef II. proměňuje dvorský Burgtheater, kde se dosud provozovaly italské opery a francouzské klasicistní činohry, na německý Hof- und Nationaltheater, jehož správu svěřil volenému hereckému výboru. Díky této reformě, která přivedla do Vídně divadelníky z německých zemí, se Vídeň záhy proměnila v centrum německojazyčného divadla, které od 80. let 18. století ovlivňovalo i vývoj divadlnictví v Praze, Brně a Olomouci. (Přetrvávající obliba komediálního divadla u lidového publika vedla pak ve Vídni ke vzniku předměstských lidových divadel, která české divadlo rovněž silně ovlivňovala; prvním z nich bylo roku 1781 Divadlo v Leopoldstadtu.)

V Praze existovalo v 18. století jediné stálé profesionální divadlo – Divadlo v Kotcích. To zasáhnu divadelní reformy až poté, co se roku 1769 ujímá jeho řízení **Johann Joseph Brunian**, pražský Němec. Také on vyhlásil v roce 1771 konec extemporované komedie, divadlu dal název Národní a začal systematicky uvádět nové francouzské činohry (Beaumarchaise, Voltaire ad.) a německé tzv. pravidelné drama. Nevelký návštěvnický ohlas takové zásadní a rychlé proměny repertoáru však způsobil, že Brunian musel slevit ze svých programových požadavků a brzy se zadlužil.

V téže době začíná realizovat svou myšlenku výstavby nového moderního divadla hrabě **Anton Nostitz-Rieneck**, nejvyšší státní úředník v Čechách (od roku 1782): příslušník pražské osvícenské šlechty, český patriot ve smyslu zemském. V roce 1783 otevírá v Praze na Ovocném trhu Hraběcí Nostické Národní divadlo (dnešní Stavovské) – srovnatelné architektonicky, technicky i umělecky s jakýmkoliv středoevropským divadlem ve střední Evropě (viz 10.1). Do tohoto kontextu zasáhla především slavnými premiérami Mozartových oper v letech 1786–1796.

Zásadní pro budoucí vývoj domácí bylo pak rozhodnutí ředitele (českého původu) **Františka Bully** z Karlsruhe doplnit německý soubor divadla několika pražskými českými herci.

1785–1812

Výsledkem společného úsilí Františka Bully a nově angažovaných českých herců byla trojice profesionálních českých představení (*Odběhlec z lásky synovské*, *Štěpán Fedynger...*, která se v Nosticově divadle uskutečnila na začátku roku 1785 a která znamenají skutečný počátek novodobého českojazyčného profesionálního divadla.

Pod dojmem jejich úspěchu – po Bullově odchodu z Prahy na konci sezony 1784/1785 – si čtveřice herců Nosticova divadla (Hopfler, Antong, Sewe, Zappe) podává žádost o koncesi k provozování divadla a roku 1786 zakládají divadlo s dvojjazyčným názvem i souborem: Vaterländisches Theater – **Vlastenské divadlo**. Prvním působištěm tohoto divadelního souboru byla dřevěná budova označovaná jako Bouda, postavená v dolní části Koňského trhu – dnešního Václavského náměstí (1786–1789, viz 8.1).

Po prvních dvou úspěšných sezónách, kdy poctil divadlo svou návštěvou i císař Josef II., se začínají objevovat potíže vnitřní i vnější (na jistou dobu bylo řešením část souboru hrála v pevnosti Josefov, druhá v Růžodole v Karlíně. Ty ukončilo úředně nařízené stržení Boudy v září 1789 (jehož oficiální a neoficiální důvody se různí).

Nová éra Vlastenského divadla začíná v roce 1789, kdy se soubor přestěhoval do zrušeného hyberského kláštera naproti Prašné brány (dnešní divadlo Hybernia). Divadelní koncesi pronajali její majitelé **Václavu Mihulemu**, řediteli českého původu.

Mihule důsledněji rozdělil soubor na český a německý, zřídil dětský balet, v létě zajížděl do Karlových Varů. Vlastním, 'kmenovým' režisérem českého repertoáru ustavil Matěje Majobera, nejzkušenějšího herce souboru. Mihule rovněž angažoval Václava Tháma – jako herce, dramatika a překladatele –, který se postupně stane jednou z nejvýraznějších osobností divadla.

Tři sezony v čele s Mihulem patřily k těm nejvýznamnějším v historii Vlastenského divadla.

SHRN Z CÍSAŘE

Neklidná doba Francouzské revoluce, rychlé vystřídaní tří rakouských císařů a narůstající cenzura za Františka II. však způsobily (cílený) útlum činnosti, de facto zánik (nebýt toho, že právě divadelní koncese Vlastenského divadla později podložila zřízení Prozatímního i Národního divadla). Václav Mihule dostal výpověď hned roku 1793, a přestože soubor Vlastenského divadla působil pak v Hyberském divadle ještě deset let, už nikdy se mu nepodařilo dosáhnout takové prosperity českých představení jako za jeho vedení.

V roce 1803 se Vlastenské divadlo přestěhovalo do Raymannovského domu na Malé Straně, poté krátce pobývalo znovu v bývalém Nosticově, nyní už Stavovském divadle (1806) a nakonec živořilo opět na Malé Straně – až do svého zániku (1811).

Na počátku své existence, během stavby Boudy, mělo Vlastenské divadlo k dispozici pouze sedm českých překladů. O šest let později (1792) činila již zásoba původních her i překladů více než tři stovky titulů. Hlavní zásluhu na tom měl – jako autor a překladatel – **Václav Thám**, který během své práce pro Vlastenské divadlo (1786–1799) napsal nebo přeložil téměř polovinu titulů vzniklých v tomto období, včetně překladu libreta Mozartova singspielu *Kouzelná flétna* pro její českou premiéru (Kouzedlná píšťala, 1794). Thám – rovněž výborný herec (tragéd) – po odchodu z Prahy (1799) kočoval s německými společnostmi. BŘETISLAV A JITKA

Zakladatelské období Vlastenského divadla přineslo mnoho zásadních tvůrčích počínů a prvenství.

Bratr Václava Tháma **Karel Ignác Thám** – rovněž překladatel a též filolog – přeložil mj. Shakespearova *Macbetha* a Schillerovy *Loupežníky*.

Soudobé tematické s vlasteneckým podtextem se věnoval **Matěj Stuna**, autor více než dvaceti nových her a překladů - včetně velmi populární hry o povstání sedláků v roce 1775 *Sedlské*

buřičství v Čechách. První překlad Shakespearova *Hamleta* pořídil – a také zřejmě první hru o Janu Žižkovi napsal – **Josef Jakub Tandler**.

Historickým tématům z českých dějin se věnoval rovněž **Maxmilián Štván** (autor her *Drahomíra, ovdovělá kněžna česká, Jiří z Poděbrad* ad.), který byl také zřejmě prvním českým autorem hry napsané pro postavu Kašpárka (*Šťastný Kašpárek*).

Velmi významným autorem a překladatelem byl **Prokop Šedivý**, autor kašperliád a rytířských her – a

především populárních lokálních frašek podle vídeňského vzoru (*Pražští sládci, Masné krámy*). Přeložil také Shakespearova *Krále Leara*.

Mezi dramatiky a překladatele Vlastenského divadla dále patřili Filip Heimbacher, Antonín Josef Zíma a další necelá dvacítko autorů, mezi nimi i již zmíněný herec a režisér **Matěj Majober**. Ten se věnoval překládání libret ke zpěvohrám a textům k hrám se zpěvy – a byl rovněž předním komikem českého souboru (obor komických starců, pedantů a hloupých mladíků).

V Mihulově souboru pak získal jako herec rovněž obrovskou popularitu komik **Václav Svoboda** (výše zmíněn jako představitel Kasperla později ve Vídni).

Většinu repertoáru Vlastenského divadla přirozeně tvořily tituly zábavné (zajišťující kasovní úspěch u teprve rodícího se českého publika), přesto zde vznikly základní tematické a žánrové okruhy české dramatiky: historická témata z českých dějin (autoři většinou čerpali z Hájkovy kroniky), hry se zpěvy a zpěvohry, hry se soudobou tematikou (lokální frašky), linie shakesperovská.

Český vlastenec

Odkaz k teor spisům – Šedivý, Majober

1812–1830

Napoleonské války a snahy zabránit celoevropskému šíření ideálů Francouzské revoluce nepřály (nejen) českému divadlu.

Poté, co ztratilo svůj těžce vydobytý profesionální základ, se v letech 1812–1824 odehrálo ve Stavovském divadle pouze kolem šedesáti představení hraných českými ochotníky – a to typicky v neděli či ve svátek (lapidárně řečeno: kdy měly služby volno). Zásahu na tom měl mladý dramatik, překladatel a herec **Jan Nepomuk Štěpánek** (1783–1844), začínající roku 1805 jako nápověda, aby se v letech 1824–1834 stal dokonce jedním ze tří spolureditelů Stavovského divadla.

Štěpánek znovu začal budovat pro česká představení malý profesionální soubor. V situaci nedostatečné (spíše kvalitou než počtem) původní dramatiky uplatňoval na repertoáru vedle baletů, pantomimy a quodlibetů velmi často i evropskou operu: nevelký, ale profesně dobře vybavený operní soubor zastal téměř třetinu repertoáru hraného česky v tomto desetiletí. Patřila mezi ně i premiéra první české opery *Dráteník* (1826) skladatele Františka Škroupa na libreto básníka a divadelního kritika Josefa Krasoslava Chmelenského.

Ve Štěpánkově činoherním souboru se objevilo několik jmen, jejichž nositelé se stali postupem času velmi významní: tragédka či heroina Anna Manetínská (později Kolárová – provdaná za Josefa Jiřího Kolára), Magdalena Forchheimová (pozdější manželka Josefa Kajetána Tyla), Vilém Grau či Josef Vilém Grabinger.

Jan Nepomuk Štěpánek napsal či přeložil na 130 her a operních libret. Velkou část jeho vlastní tvorby tvoří historicko-rytířské hry s vlasteneckým tónem – v rámci deklarované loajality k Vídní. Ještě větší popularitu si však získaly Štěpánkovy veselohry.

Po prvotině *Obležení Prahy od Švejdů aneb Udatnost česká* (1812) následovaly hry *Břetislav První, český Achilles* (1812), *Korytané v Čechách* (1814) a *Jaroslav a Blažena* (1816).

Z veseloher, tematicky čerpajících ze současnosti, je třeba uvést na prvním místě roztomilé dílko *Čech a Němec* (1816), oblíbené i ochotnickými spolky a hrané po celé 19. století i později: hra obsahující dialogy v češtině i němčině a vybudované na jazykové komice v situaci námluv dvou odlišně mluvících 'milenců'. Velmi úspěšná byla také (komediální) sociální moralita kritizující lichvářství s názvem *Berounské koláče* (1819).

Štěpánkova dramatika vznikající v době biedermeieru – mezi osvícenstvím, klasicismem a romantismem –, byla pro toto období svým obsahem charakteristická. 'Nenáročná', jak bylo Štěpánkovi z některých stran vytýkáno. Jeho lidové figury tíhnoucí k hovorové řeči dokázaly však přesvědčivě vystihnout typy českého venkova a maloměsta. V době, kdy Štěpánek opouštěl funkci spoluředitele Stavovského divadla (1834), přestože dále zůstával jako režisér českých představení, dostával se už do rozporu s nastupující mladou generací ve velké míře inspirovanou Josefem Kajetánem Tylem – ale i (jiným způsobem) Josefem Jungmannem.

Vedle Štěpánka mělo české divadlo v tomto období – tedy před nástupem divadelního romantismu – pouze jednoho dalšího významného dramatika: zato svěžest jeho díla – stejně jako inscenační tradice – trvá dodnes. Byl jím Václav Kliment Klicpera.

Václav Kliment Klicpera (1792–1859) – mladší Štěpánkův současník, rodák z Chlumce nad Cidlinou – vystudoval v Praze gymnázium a filozofii (1808–1819), poté působil v Hradci Králové (do roku 1846, kdy se do Prahy vrátil), kde několik let pečoval o Josefa Kajetána Tyla, svého studenta na hradeckém gymnáziu.

Od roku 1811 hrával a organizoval ochotnické divadlo a v roce 1813 poprvé vystoupil ve Stavovském divadle.

Klicpera je autorem několika desítek českých (a několika německých) her (a operního libreta *Žižkův dub*). Zprvu psal vážné rytířské hry podle německých vzorů (prvotina *Blaník*, 1813; *Jan za chrta dán*) a historická dramata (*Soběslav, kníže selský*, 1824). Největší popularitu – i přesah do současnosti a trvalý zájem o jeho dílo – mu však zajistily veselohry, skýtající satirický, nesentimentální pohled na české šosáctví. V roce 1817 vznikl *Divotvorný klobouk, Rohovín Čtverrohý* a *Hadrián z Římsů*, někdy pokládány za parodii na rytířské hry, dále *Veselohra na mostě* (1826), *Každý něco pro vlast!* (1829), *Zlý jelen* (1835) ad.

Klicperovy hry – 'intelektuálnější' než ty Štěpánkovy a příznivě hodnocené soudobou i pozdější kritikou – byly oblíbené i tehdejšími ochotnickými spolky. Citát však ukazuje...

Klicperova hlavní tvůrčí éra skončila kolem roku 1830. V Praze se účastnil událostí roku 1848, v roce 1853 za bachovské reakce byl penzionován. VLOŽ JUNGMANNA KDYŽTAK

Vedle Štěpánka a Klicpery – dvou klíčových českých písícih dramatiků předromantického období – se ve Stavovském divadle uváděly (sporadicky) i kusy dramatiků dalších: *Angelina* Františka

Turinského (1821) a *Ženichové* Simeona Karla Macháčka (1824), díla Josefa Lindy, Jana Erazima Vocela ad.

Vlastenské divadlo mělo zásadní význam pro rozvoj českojazyčného profesionálního divadla. Byly v něm položeny základy českého herectví, české dramatiky a také českého publika.

V následujícím období (1812–1830) – poté, co české profesionální divadlo téměř zaniklo – začínalo díky činnosti Jana Nepomuka Štěpánka v podstatě od začátku. V české dramatice, ovlivňované soudobou dramatikou zejména německou a rakouskou, se současně projevovala snaha o národní emancipaci založenou na principu jazykovém, jak jej formuloval Josef Jungmann. V tomto období (od počátku národního obrození) se mísí stylové a slohové prvky osvícenství (dramaturgie, divadlo jako instituce), klasicismu (požadavky na drama a herectví, rozdělení na tzv. vysoké a nízké = tragické a komické), biedermeieru (de facto 'měšťanská' dramatika ze současnosti) a projevy preromantismu a sentimentalismu.

Nové impulzy přináší pak romantismus, který nově definuje divadlo jako národní instituci s určitými mimodivadelními úkoly.

Seznamte se s vybranými divadelními hrami Jana Nepomuka Štěpánka (veselohry Berounské koláče, Čech a Němec) a Václava Klimenta Klicpery (Veselohra na mostě, Každý něco pro vlast!, Hadrián z Římsů a další veselohry).

Zvažte – i s pomocí jejich srovnání – scénický potenciál každé z nich a jejich dnešní 'hratelnost', aktuálnost.

Pokuste se charakterizovat dramatickou metodu, jakou vznikly (s jakým cílem, z jakého 'hlediska' je autor psal), z čeho pramení (či má pramenit) jejich působivost.

BALVÍN, Josef – POKORNÝ, Jindřich – SCHERL, Adolf. *Videňské lidové divadlo*. Praha: Odeon, 1989, s. 48–58. (Spor o Hanswursta.)

CÍSAŘ, Jan. *Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence*. Praha: IPOS, 1998, s. 43–56.

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla I. a II.: Od počátků do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. II*. Praha: Academia, 1969, s. 1–197.

Národní divadlo a jeho předchůdci. Praha: Academia, 1988.

JUSTL, Vladimír. *Václav Kliment Klicpera*. Praha: Orbis, 1960.

6. J. K. Tyl a jeho doba. Tylův divadelní program a jeho realizace.

(1830–1851)

Události roku 1830 signalizovaly v Evropě velké společenské změny: červencová revoluce ve Francii, porážení polského povstání Ruskem, ale i skandální premiéra romantické veršované tragédie *Hernani* z pera Victora Huga v Comédie-Française, kde se střetli přívrženci romantismu s jeho odpůrci (tento dějinný moment je pokládán za vítězství romantismu ve Francii). V roce 1831 bylo pak v Rusku – šest let od svého vzniku – vydáno Puškinovo drama *Boris Godunov*, do té doby zakazované cenzurou.

Romantismus zdůrazňoval citový subjektivismus vůči racionálnímu řádu aristokratického klasicismu, romantickým hrdinou byl sebe-vědomý jedinec (vědomý si sebe sama, především svého nitra a citů), který vstupuje se svým okolím do konfliktu, ústícího obvykle v hrdinovu tragickou smrt.

V romantickém divadle se mísily prvky fantastické s reálnými, komično s tragičnem, obrazná výpověď s realistickým vnímáním.

Český kontext

V roce 1834 skončilo období, kdy v čele Stavovského divadla stála trojice společníků, mezi nimi Jan Nepomuk Štěpánek. Divadlo si pronajal německý divadelní podnikatel *Johann August Stöger*, který jej vedl do roku 1846. Vedoucím českých představení nadále zůstal – až do roku 1842 – Štěpánek (jehož konzervativní a zábavný program se však stále častěji stával terčem kritiky – nejen ze strany mladých romantiků).

Stöger velkoryse vybudoval pro česká představení velké Nové divadlo v Růžové ulici. Protože však české publikum tvořily většinou pouze lidové vrstvy, nestačilo prostory divadla naplnit. Brzy zde tedy opět převládla německy hraná představení.

Český herecký soubor byl v této době nepočetný a poloprofesionální, hráli zde i ochotníci.

Josef Kajetán Tyl (1808 –1856)

Dramatik, režisér, herec, překladatel, divadelní kritik, spisovatel, novinář. Jeho program byl klíčový pro podobu česky hraného divadla 30. a 40. let 19. století.

Tyl se narodil v Kutné Hoře, studoval v Praze a na gymnáziu v Hradci Králové, kde maturoval. Po krátké epizodě u německé společnosti Karla Hilmery se vrátil do Prahy (1830) a začal zde realizovat svou představu divadla ve službách národa.

Od roku 1833 psal do časopisu *Jindy a nyní* (později *Květy české* a ještě později *Květy*). Hned ve své první recenzi zdůraznil potřebu národního divadla: „Na jeho zdaru neboli pádu by veškerý národ podílu bráti měl.“

Tyl chápal divadlo jako instituci morální (osvětovou, výchovnou) a estetickou. Jeho základní funkcí měla být funkce buditelská a divadlo se mělo obracet ke všem vrstvám národa. Cílem Tylova divadelního programu se postupně stalo 'české národní divadlo' ve smyslu dramatiky, samostatného českého souboru i instituce.

Svůj program Tyl poprvé realizoval v letech 1834–1837 v **Kajetánském divadle** na Malé Straně. K založení vlastního ochotnického souboru přistoupil ve chvíli, kdy jako nový ředitel Stavovského divadla nastoupil Johann August Stöger a osud českých představení byl nejistý.

Mezi členy Kajetánského divadla patřily významné osobnosti tehdejšího českého uměleckého i kulturního života: Karel Hynek Mácha, Karel Sabina, Boleslav Jablonský, sestry Magdalena a Anna Forchheimovy, Jan Kaška, od roku 1836 i Josef Jirí Kolár ad.

Zásadní a průlomová zde byla Tylova dramaturgie: páteř repertoáru tvořily hry Václava Klimenta Klicpery a dalších českých dramatiků (původní tvorba představovala zpočátku dvě třetiny repertoáru).

Podstatné byly rovněž nové přístupy v přípravě inscenace i v herectví: Tyl se projevoval jako důsledný režisér (oproti tehdejší praxi, kdy tři čtyři zkoušky musely ve Stavovském divadle stačit na uvedení nového představení) obsazení rolí...

Přestože v Kajetánském divadle bylo za celou dobu jeho existence uvedeno jen okolo pětadvaceti představení, mělo pro budoucnost českého divadla zakladatelský význam.

V téže době se Tyl pokoušel prosadit se jako dramatik na jevišti Stavovského divadla. Na konci roku 1834 zde měla premiéru Tylova a Škroupova *Fidlovačka*, opírající se o vídeňskou lokální frašku, s písní „Kde domov můj“ (sama *Fidlovačka* však zůstala ve své době nepochopena). O rok později v témže divadle hráli Tylův český překlad Shakespearova *Krále Leara*. Jeho dramatická báseň *Čestmír* (1835) a hra *Slepý mládenec* (1836) už zřetelně signalizovaly, že Tyl se, ve jménu služby celku, národu, zřiká velké části romantických ideálů včetně subjektivismu a individualismu, a dostal se do prvních tvůrčích polemik.

Po těchto nezdarech se Tyl v dalších letech věnoval próze a překladům.

Jeho chvíle přišla v letech 1846–1851.

V roce se 1846 se Tyl stává vedoucím českých představení ve Stavovském divadle – poté, co Stögera vystřídal b jeho čele nový nájemce, vídeňský operní zpěvák *Jan Hoffmann*. Do podzimu 1851 zde pak Tyl stačil realizovat to nejpodstatnější a nejlepší ze svého programu.

Ve Stavovském divadle Tyl stabilizoval a zcela profesionalizoval český soubor (19 herců, 1849), kvalitu českých představení rovněž zvýšil pevnou režii. Sám hrál ve Stavovském divadle už ve 30. letech, nyní měl k dispozici několik herecky vyzrálých osobností – v čele s představiteli tragických rolí Josefem Jirím Kolárem, jeho ženou Annou Kolárovou-Manetínskou a Františkem Krumlovským, mezi další významné herce patřili komikové Josef Sekyra a Jan Kaška, sestry Forchheimovy, které osudově vstoupily do Tylova života (Magdalena se stala jeho ženou a její mladší sestra Anna matkou jeho šesti dětí), druhý režisér Josef Chauer ad.

Především však v tomto období Tyl napsal a na jevišti Stavovského divadla realizoval své nejlepší hry, z nichž řada si zachovala jevištní životnost dodnes.

Jeho historické hry představovaly v rozjitřených dobách aktualizované historické výjevy (*Krvavé křtiny*, *Jan Hus*, *Kutnohorští havíři*, *Jan Žižka z Trocnova*), obrazy ze života nabízely realistické zpodobení tehdejšího českého života na venkově i ve městě (*Paní Marjánka*, *matka pluku*, *Pražský flamendr*, *Paličova dcera*), báchorky a hry se zpěvy poutaly atraktivním prostředím děje (*Strakonický dudák*, *Jiříkovo vidění*). V každé z her byly přítomné a čitelné národní ideály.

Tyl jako dramatik dosahoval ohlasu: například při prvním uvedení jeho *Jana Husa* (prosinec 1848) se stovky lidí nedostaly do divadla a při představení stály venku.

Za svůj život napsal kolem třiceti původních her a byl autorem asi šedesáti adaptací a překladů.

Tylova dramaturgie ve Stavovském divadle zahrnovala samozřejmě i tvorbu dalších českých autorů. Premiéry nových českých her představovaly charakteristicky událost: ať už uměleckou (*Záhuba rodu přemyslovského* Ferdinanda Břetislava Mikovce, 1848), diváckou (*Václav IV., král český* Josefa Václava Friče, 1849), nebo politickou (demonstrací proti nastupujícímu bachovskému absolutismu se stala *Žižkova smrt* Josefa Jiřího Kolára v listopadu 1850). Česky hrané divadlo na přelomu 40. a 50. let mělo vskutku i přímé politické dopady.

V čele české opery stanul tenorista a dirigent Jan Nepomuk Maýr a význam českých představení ve Stavovském divadle rychle stoupal. V revolučním roce 1848 činohra důrazem na soudobá témata překročila význam opery. Lze říci, že dramaturgie českých představení v té době přestala být, poprvé od roku 1785, závislá na německé.

Porážka revoluce, zrušení konstituce, obnovení cenzury a nástup tzv. bachovského absolutismu (období za ministra vnitra Alexandra Bacha, 1849–1859), především pak nový divadelní zákon z roku 1850 zasadily ránu Tylovu dílu. Na podzim 1851 byla ze Stavovského divadla propuštěna většina českých herců včetně Josefa Kajetána Tyla; zůstalo jich pouze pět, mezi nimi Josef Jiří Kolár. Počet byl omezen na ty, kteří mohli hrát i v německých představeních. Sám Tyl – pronásledován rakouskou policií a rovněž nelítostnou kritikou mladých romantiků – pak na podzim roku 1851 z Prahy odchází.

Poslední, krušnou etapou Tylova života bylo putování s českými divadelními společnostmi na venkově. Tyl si pronajímal ředitelskou koncesi a svůj program realizoval nejprve u společnosti Josefa Kullase, poté u společnosti Filipa Zöllnera, u níž také v Plzni zemřel. Jeho pohřeb se stal velkou národní demonstrací.

Přes všechny výhrady k Tylovu dílu, které jsou dnes ještě zřetelnější, učinil Josef Kajetán Tyl velmi mnoho pro to, aby se divadlo stalo národním majetkem. Jeho dramatický odkaz působil po celé 19. století u profesionálních divadel i ochotnických souborů a stal se klasikou, k níž se dramaturgie českých divadel uchylovala v těžkých chvílích národní existence (např. za německé okupace), ale s níž se znovu vyrovnává každá nová generace divadelníků. Řada jeho her byla zfilmována.

Přečtěte si alespoň jednu Tylovu hru z každého 'žánrového balíčku' jeho dramatické tvorby:

- **obrazy ze života (Paličova dcera, Paní Marjánka, matka pluku),**
- **historické hry (Krvavé křtiny aneb Drahomíra a její synové, Jan Hus),**
- **pohádkové hry / dramatické báchorky (např. Jiříkovo vidění).**

Na základě četby vystihněte klíčové rysy každého žánru.

Přečtěte si Strakonického dudáka a pokuste se vystihnout žánr této hry.

Shrňte, jak se projevoval 'Tylův divadelní program' v jeho dramatických textech, Kajetánském divadle a celkově v jeho činnosti tvůrčí i společenské.

CINDLEROVÁ, Jana. „Synu, jenom jednou otevři ještě svoje milostidechá ústa...“, *Disk 32* (červen 2010).

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1862. II. Od roku 1862 do roku 1945.* Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 51–79.

Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008. Praha: KANT, 2007.

KAŠKA, Jan. *Kajetánské divadlo.* Praha: Přemysl Šámal, 1937.

Monology o Josefu Kajetánu Tylovi, Praha: Karolinum, 1993. OTRUBA, Mojmír. / KAČER, Miroslav. *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961.

TUREČEK, Dalibor. *Rozporuplná sounáležitost. Německojazyčné kontexty obrozeného dramatu.* Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 80–94.

TYL, Josef Kajetán. *O umění.* Praha: Československý spisovatel, 1951.

7. Program tzv. protitylovské opozice a její představitelé.

(1851–1862/1887)

Tato fáze českého divadla, primárně spjatá s činností Josefa Jiřího Kolára jako její klíčové divadelní osobnosti, představuje (sebe)vědomý nástup romantismu v českém divadle. Ten současně můžeme vnímat i v širším kontextu:

- 1834–1851 (program Josefa Kajetána Tyla v Kajetánském a Stavovském divadle),
- 1851–1862 (program Josefa Jiřího Kolára ve Stavovském divadle),
- 1862–1887 (postupné vyžívání romantismu a nástup realismu – Prozatímní divadlo a první sezony Národního divadla v Praze; jako závěr tohoto období lze vnímat premiéru *Našich furiantů* Ladislava Stroupežnického, která na této scéně proběhla v roce 1887).

V letech 1851–1862, tedy v posledním období koexistence německy a česky hraného divadla na jednom jevišti, realizoval ve Stavovském divadle českou podobu divadelního romantismu Josef Jiří Kolár.

Byl nejvýraznější osobností tzv. protitylovské pozice, která nesouhlasila s uměleckými cíli Tylovými a jejíž kritika zesílila během jeho vedení českých představení ve Stavovském divadle. Ve skupině mladých romantiků zaujímal vedle Kolára ústřední postavení Ferdinand Břetislav Mikovec, do jisté míry a doby také Karel Havlíček Borovský.

Ferdinand Břetislav Mikovec (1826–1862) – kritik a dramatik pocházející z německého kulturního prostředí, vytvořil tragédii *Záhuba rodu přemyslovského*, jejíž první uvedení (leden 1848) bylo vnímáno jednak jako manifest českého romantického divadla, jednak jako první otevřené umělecké vystoupení proti Tylovi programu. Dílo bylo charakteristické vším, čím se Tylovi odpůrci proti Tylovi vymezovali. Proti idealistickému podřízení se službě vlasti (kolektivu) stavěli subjektivismus individuality, proti orientaci na nižší lidové vrstvy intelektuálně náročný program. Bouřili se proti lacinému vlastenčení založenému na pouhé obhajobě českého jazyka a proti hájení patriarchálních hodnot konzervativního českého venkova. Jejich překlady velkých evropských dramát měly otevřít (a v jisté míře taky otevřely) českému divadlu evropský kontext.

V první polovině 50. let se česky hrávalo opět pouze v neděli a ve svátky odpoledne nebo v letní aréně Pštroska, určené primárně pro zábavný repertoár; český soubor byl z velké části tvořen ochotníky. Teprve ve druhé polovině 50. let se Kolárovi dařilo realizovat svůj romantický program na vysoké úrovni, a to zejména v dramaturgii a v herectví.

Josef Jiří Kolár (1812–1896)

Herec, dramatik, překladatel, režisér, dramaturg a kritik znal jako jeden z mála českých divadelníků té doby zahraniční situaci: tři roky strávil ve službách uherského magnáta Andrásyho jako vychovatel jeho syna, cestoval s ním Evropou (1833–1836), poznal divadla v Německu a ve Vídni.

Koncem roku 1836 vstoupil do Tylova Kajetánského divadla a již od října 1837 začal vystupovat jako ochotník ve Stavovském divadle.

Ve 30. letech se věnoval umělecké kritice (psal o hudbě, divadle činoherním i operním, o literatuře) a na konci 30. let začal překládat hry Williama Shakespeara a Friedricha Schillera. V letech 1840–1841 psal do časopisu *Ost und West*, kde později – pod pseudonymem – publikoval i své nelítostné divadelní kritiky koncepce a dramaturgie Josefa Kajetána Tyla.

V roce 1842 byl profesionálně angažován jako herec Stavovského divadla s úvazkem v českých i německých představeních. V revolučním roce 1848 se příliš osobně neangažoval.

Do rozpuštění českého souboru Stavovského divadla (1851) se jako dramatik uplatnil zejména dvěma díly: prvotinou *Monika* (1846) a hrou *Žižkova smrt*, jejíž premiéra (17. 11. 1850) se stala spontánní politickou demonstrací. Týden poté Alexandr Bach podepsal divadelní zákon a *Žižkova smrt* se už nesměla reprízovat.

V roce 1851 zůstali v souboru – po odchodu Josefa Kajetána Tyla a většiny českých herců – pouze Kolár s manželkou Annou Manetínskou-Kolárovou, Josef Chauer a Eliška Pešková: vynikající herci schopní hrát česky i německy; Jan Kaška zůstal jako garderobiér a český herec. Do vedení českých her byl postaven režisér (a herec) Josef Chauer (trest za *Žižkovu smrt*).

Česká představení začala znovu ožít v sezoně 1854/55 – po návratu radikálních demokratů z vězení –, a to s výraznými projevy v podobě 'shakespearovských' sezon a dalších Kolárových překladů klasiky i soudobých her: vedle většiny Shakespearových tragédií Kolár uvádí hry Johanna Wolfganga Goetha (*Faust*, 1855; *Götz von Berlichingen*, 1856; *Egmont*, 1858), Schillerova *Viléma Tella* (1858) ad.

Sám Kolár v těchto hrách obvykle ztělesňoval hlavní postavy, a to s velkým ohlasem: hrál Jaga v *Othellovi* (1842, 1857), France Moora v Schillerových *Loupežnících* (1851), Hamleta (1853) a Richarda III. (1854) v Shakespearových hrách, Mefista ve *Faustovi*, Shylocka v Shakespearově *Kupci benátském* (1857) ad. Díky svým hereckým výkonům v těchto postavách (které si doslova 'přeložil na tělo', což otevřelo cestu jeho interpretaci herecké) je považován za zakladatele moderního českého herectví.

Po smrti Josefa Chauera se Kolár stává vrchním režisérem českých představení (1859), po otevření Prozatímního divadla pak přechází do nového souboru. Setrval tam však jen do jara 1864, kdy po osobních rozepřích (také s dramaturgem Pavlem Švandou ze Semčic) odešel do německého souboru Stavovského divadla. Před odchodem stačil v Prozatímním divadle odehrát jednu ze svých klíčových rolí, Shakespearova *Krále Leara* (1863).

Na podzim 1866 se vrací – bouřlivě vítán – do Prozatímního divadla jako vrchní režisér a umělecký ředitel (do roku 1873). Výborně si rozumí a spolupracuje s Bedřichem Smetanou, který zde stanul v čele opery. Kolár píše řadu dalších her, z nichž největší úspěch si získal *Pražský žid* (1871): jedna z mála jeho her, která přetrvala 19. století a k níž se vrátila dokonce česká divadelní avantgarda (Kolár se v ní postavil proti dobovým protizidovským štvanicím – sám sehrál postavu kata Mydláře).

V závěru svého života byl Kolár vášnivým odpůrcem realismu a obhájcem romantismu, vždy však zůstával uznávanou autoritou.

Jeho uměleckými souputníky byli manželka Anna, vynikající tragédka a milovnice (hrála do onemocnění v roce 1877) a synovec František Kolár, právě tak vynikající herec a výtvarník Prozatímního a poté i Národního divadla.

Proměna romantického programu v Prozatímním divadle

V první polovině 60. let můžeme sledovat proměny českého romantického divadla v jeho závěrečné etapě, v níž byly základní principy tohoto slohu již postupně překonávány. Určité projevy romantismu jsou v českém divadle nicméně přítomny ještě po 'vítězství' realismu v druhé polovině 80. let. jaké

Dramaturgie činohry navazuje v této době na Stavovské divadlo let padesátých svou orientací na evropské drama. Jako první stál v čele činohry PD (do roku 1866) Pavel Švanda ze Semčic, který prosadil do repertoáru francouzskou konverzační komedii a komedii mravů (Victorien Sardou, Alexandre Dumas ml., Eugene Scribe, Émile Augier, z francouzské klasiky pak Moliere). Z oblasti české dramatiky se do této linie začleňoval svými historickými veselohrami Emanuel Bozděch (dramaturg činohry v letech 1869–1875), František Věnceslav Jeřábek (velice populární hrou *Cesty veřejného mínění*) Karel Sabina (jednoaktovkou *Inzerát*) a také František Ferdinand Šamberk svými fraškami (kombinujícími francouzský inspirační zdroj s vídeňským, to vše pak zasazeno do prostředí českého maloměsta).

Pozdně romantické drama zastupovali svými díly Vítězslav Hálek (*Král Vukašín* – zahajovací představení u příležitosti otevření Prozatímního divadla) a Emanuel Bozděch (*Baron Goertz*).

Jako významné tvůrčí impulzy zapůsobily oslavy 300. výročí narození Williama Shakespeara (1864) a rovněž dočasné zrušení cenzury při okupaci Prahy Prusy (1866), kdy byla s velkým ohlasem po mnoha letech uvedena dvojice zakázaných dramatických děl, zaujímajících v české dramatice významné postavení – *Jan Hus* Josefa Kajetána Tyla a *Žižkova smrt* Josefa Jiřího Kolára.

Pod vedením Josefa Jiřího Kolára se činohra Prozatímního divadla (1866–1873) rovněž zčásti navrátila k evropské klasice (Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, William Shakespeare, Gotthold Ephraim Lessing ad.) i staršímu romantickému repertoáru zahraničnímu i domácímu (Victor Hugo, Heinrich Laube, Juliusz Słowacki, Ferdinand Břetislav Mikovec ad.).

Významnější dramaturgické impulzy se vyčerpaly do začátku 70. let. Romantický hrdina, ztělesňující tragický individualismus v konfliktu s osudem nebo společností, ztrácel po obnově demokratického života v Rakousku – v optimistické společenské atmosféře naplněné velkými národními očekáváními – svou aktuálnost. Začal postupný přechod k realismu.

Českou **operu** začal budovat první kapelník Prozatímního divadla Jan Nepomuk Maýr (předtím český operní soubor téměř neexistoval, až v roce 1861 se např. konala česká premiéra Verdiho opery *Trubadúr*), po nástupu Bedřicha Smetany (1866–1876) – v jehož díle pokračoval Adolf Čech (1876–1883) – pak význam opery ve srovnání s činohrou jednoznačně vzrostl natolik, že ji de facto převážil. Česká operní tvorba se rychle vřadila do evropského kontextu a byly zde položeny její trvalé základy.

V éře Prozatímního divadla byla poprvé uvedena všechna operní díla Bedřicha Smetany (*Prodaná nevěsta* poprvé v roce 1866), Antonína Dvořáka (*Král a uhlíř*, *Vanda*, *Šelma sedlák*, *Tvrdé palice* ad.), Zdeňka Fibicha, Karla Šebora, Karla Bendla aj.

Ve spolupráci s Josefem Jiřím Kolářem Smetana úspěšně realizoval svou představu opery jako divadla, které rovnocenně uplatňuje herectví a zpěv. To vyžadovalo specializovanou operní režii, na níž se Kolár podílel a v níž následně vynikl Edmund Chvalovský (1873), dnes považovaný za jejího zásadního českého průkopníka.

Zpěvoherní soubor uváděl rovněž operety – nový a stále populárnější divadelní druh druhé poloviny 50. let 19. století. Ke kvalitám operetních představení přispívali jednak vynikající činoherci, jednak smetanovský orchestr.

Pro účel operních a operetních představení si Prozatímní divadlo udržovalo (od roku 1864) rovněž nepočetný baletní soubor.

Během romantismu prodělalo české divadlo zásadní proměny. Překonal období hluboké stagnace ze začátku 19. století a po vymanění ze svazku s divadlem německým se vydalo vlastní cestou ve všech složkách divadla a ve všech divadelních druzích. Česká dramatická tvorba pronikla i na zahraniční jeviště. Řada českých herců, zpěváků, dirigentů působila v evropských divadlech či v německojazyčných divadlech v českých zemích. Divadlo se stalo jedním z nejvýznamnějších způsobů prezentace české kultury, velký podíl na tom měl i rozkvět národní opery v druhé polovině 19. století.

Umělecká soutěž mezi dvěma podobami romantického divadla, Tylovou a Kolárovou, přispěla k tříbení hodnot, koncepcí, směřování národní kultury.

Už ve 40. letech 19. století, i v souvislosti s rozmachem české žurnalistiky, se přitom cennou součástí české divadelní kultury stala rovněž divadelní kritika. Jejím nejvýznamnějším reprezentantem zejména v období Prozatímního divadla byl Jan Neruda.

V jeho závěrečném období se pak podařilo realizovat stavbu Národního divadla – myšlenku Tylovu. Stalo se tak v jiném společenském a politickém kontextu, než v jakém jeho idea vznikla – a ta zůstala proto nenaplněna.

Přečtěte si dílo Ferdinanda Břetislava Mikovce *Záhuba rodu přemyslovského* a některé z děl Kolárových (např. *Pražský Žid*).

Na základě svých znalostí historických her Josefa Kajetána Tyla a děl 'protitylovské opozice' je porovnejte a pokuste se formulovat rozdíl jejich poetiky.

Jak vnímáte divadelní účinnost jednotlivých přečtených her? Které z nich byste jako dramaturgové zvolili na repertoár divadla a z jakého důvodu? Všimněte si jejich divadelnosti stejně jako aktuálnosti.

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla. I. Od počátků do roku 1861. II. Od roku 1862 do roku 1945.* Praha: Akademie múzických umění, 2006, s. 104–135. (Měšťanské divadlo 1862–1887.)

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. III.* Praha: Academia, 1977, s. 13–175.

KLOSOVÁ, Ljuba. *Kolárové: Tři herecké portréty 19. století.* Praha: Orbis, 1969.

LUDVOVÁ, Jitka. *Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845–1945.* Praha: Institut umění-Divadelní ústav – Academia, 2012.

ŠTĚPÁN, Václav – TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. *Prozatímní divadlo I.–II. 1862–1883.* Praha: Academia – Národní divadlo, 2006.

8. Počátky české divadelní kritiky. Teoretické práce o divadle.

(1785–1883)

POČÁTK Z CÍSAŘE

Česká umělecká kritika ustavující se na přelomu třicátých a čtyřicátých let 19. století hledala od počátku svůj výraz v celé škále slohových prostředků, v souvislosti se svou proměňující se společenskou funkcí a rozličností platform, v nichž se realizovala. Nabývala podoby vědecké, básnické, novinářské.

Otázky, jak má vlastně umělecká kritika vypadat a která oblast a poloha by jí měly být vlastní, na sebe nenechaly dlouho čekat. První zevrubné teoretické pojednání kritice věnoval básník a tvůrce libret k prvním českojazyčným operám **Josef Krasoslav Chmelenský** (1800–1839), sám kritický praktik předních soudobých časopisů. Ve své stati *Slovo o kritice* publikované roku 1837 na stránkách *Časopisu Českého musea* vyhrazoval literární kritiku pouze revuím, požadoval pro ni vedle vysoké odbornosti, estetické erudice a objektivitě také prospěšný odstup od aktuálnosti.

O necelých deset let později posunul preference teoretického pojetí kritiky – jakožto výsostně odborné disciplíny náležící pouze do hájemství patřičných periodik - opačným směrem **Karel Havlíček Borovský** (1821–1856). Oproti tzv. naukové kritice pěstoval novinářský, fejetonistický kritický sloh nezaměnitelného temperamentu, aforističnosti a vtipu. Byť se umělecké kritice později příliš nevěnoval (soustředil se převážně k politickým tématům), jeho kritika *Posledního Čecha* J. K. Tyla (1845) a následná polemika výrazně nabouraly konvence soudobého kritického psaní. Prošlé spory Havlíček teoreticky refletoval ve dvoudílné *Kapitole o kritice* (1846). Prosazoval v ní maximální svobodu kritiky, odmítaje vlastenčící ohledy, korigoval nemístné nároky na kritika (co kritizuje, musí sám umět lépe) a akcentoval požadavek co možná nejvyšší míry objektivitě. Poněkud paradoxně zavrhoval jakýkoli osobitý projev kritika, odsuzoval takový přístup jako „kritiku šviháckou“ (kritik má v úmyslu předvést především sebe, spíše než představit dílo a jeho autora). Kritikovu osobnost upozadoval až k požadavku anonymity. Havlíček tak – nejinak než Chmelenský – do jisté míry vycházel z Jungmannova klasicistního pojetí kritiky jakožto druhu vědecké prózy (v textu se přihlašuje i k Lessingovým úvahám o kritice). Jeho vlastní kritické psaní o literatuře i divadle však bylo už úplně odlišné. Nečetná, avšak výrazná Havlíčkova divadelní kritika útočila nejrůznější municí: aforismy, satirickými verši, ostrými glosami i referáty. Posměšnými básněmi potíral špatnou mluvu herců komolících český jazyk, opakovaně ohlásil (a nedodržel), že *Česká včela* nebude referovat o českých představeních z důvodu jejich nízké a kritikou neovlivnitelné úrovně.

Havlíčkovu suverénní a inovativní uchopení kritického žánru odráželo, resp. spoluutvářelo obecnou proměnu literární/umělecké kritiky, která ve čtyřicátých letech 19. století postupně opouštěla oblast odborného písemnictví a vstupovala stále ochotněji do běžných časopisů i do denního tisku. Divadelní kritika na rozdíl od literární vzhledem k časovosti svého předmětu (divadelního představení) přirozeně inklinovala/inklinuje k vyjádření aktuálnímu, tj. ke kritice žurnalistické. V takových platformách – v politických denících a jejich přílohách, v týdenících, v tzv. zábavních časopisech - lze také na přelomu třicátých a čtyřicátých let hledat její počátky. V jejich bezprostřední blízkosti nacházíme ale též první, byť utopické snahy vydobýt českému divadlu vlastní periodikum.

V ironickém hodnocení české literární kritiky zanechal v rámci pojmenování jejích úskali Karel Havlíček Borovský slavné řádky o mimouměleckých ohledech omezujících dobovou kritiku: „Některý spisovatel vydá knihu, některý kritikus napíše, že ta kniha nestojí za nic. Kdyby byl onen spisovatel jenom spisovatel, neměl by proti tomu úsudku žádný nic (...). Ale onen spisovatel je také vlastenec, a proto je v jeho osobě uražena sama vlast a všichni vlastenci napořád (...). To je ale všechno ještě málo: kromě toho je v Čechách (také na Moravě a na Slovensku) každý vlastenec také (ach! Bože!) spisovatelem. A vlastencem může být v Čechách každý tvor, rozumný nebo nerozumný, jen když píše české zpívá, z korbeličku si nalívá, při tom nezná větší slast, nežli milovati vlast!!“

Roku 1841 ohlásil v *Květech* obětavý vlastenecký pečovatel o národní divadelní rozvoj, **Josef Kajetán Tyl** (1808–1856) záměr vydávat pravidelné divadelní almanachy. Nemělo se tehdy patrně jednat o časopis v pravém slova smyslu a s největší pravděpodobností zůstalo tak jako tak při záměru. Podmínky, v jakých české divadlo v té době živořilo, reálnější úvahy o specializovaném, neřku-li odborném divadelním časopisu nedovolovaly. Skutečné počátky českého divadelního časopisectví spadají až do šedesátých let 19. století. Pro kontext podotkněme, že pokud bychom se ptali po počátcích divadelního časopisectví na území českých zemí (vymezili tedy otázku geograficky a ne národnostně), našli bychom je o poznání hloub, a přirozeně u divadla kultury značně rozvinutější. Christian Philipp Loepper začal vydávat v Praze německý divadelní týdeník již v roce 1772.¹⁰ Bezmála stoleté české zpoždění vypovídá o poměru sil či kultur obou převažujících národnostních skupin.

Vědomé omezení pozornosti na vývoj a poměry české divadelní kritiky ovšem nelze v ohledávání jejích počátků realizovat ostrým řezem. **Franz Klutschak** (1814–1886) č František Klučák, jak býval někdy transkribován, referoval o českém obrozenském divadle v německém listě *Bohemia*, který posléze vedl (1838–1843). Psal sice německy, uměl však z domova též česky a v předběřnové době se angažoval ve skupině českých a německých intelektuálů, kteří chtěli udržet v českých zemích dvojjazyčný vývoj. K německé straně se přihlásil až po revolučních událostech a Frankfurtském sněmu roku 1848. Klutschak v mnohém předznamenal Havlíčkovy výhrady. Setrvale stíhal bídnou úroveň jevištní češtiny („Záhy na svých referátech škrtnu nadpis ‘České divadlo’ a napíšu místo toho ‘Představení v údajně české řeči’), neovládnutí rolí, ale i špatnou kvalitu původních českých dramát, z nichž některá otevřeně hodnotil jako balast. Podobně jako později Havlíček pociťoval i Klutschak marnost své kritické péče: „Po všech dosavadních zkušenostech nemohu naše české jeviště s ničím srovnat případněji než se Sisyfovým kamenem. Stokrát namáhavě vystrkán nahoru, stokrát padá zase dolů.“ Za své kritiky byl navíc obviňován českým tiskem z hanobení a snižování českého divadla. Pravidelnou rubriku, kterou českému divadlu v *Bohemii* věnoval, proto ukončil roku 1843 prohlášením: „Protože stále více dospívám k přesvědčení, že naše české divadlo nesnáší dobře míněné, ale nestrannické recenze, a protože mým otevřeným a srdečným slovům bývá často a nejneuvěřitelnějším způsobem špatně rozuměno, pokládám za nejúčelnější referát o českém divadle složit.“ Dodejme, že česká divadelní historie akceptovala bezpředsudečného a nejsoustavnějšího kritika českého divadelního snažení třicátých a čtyřicátých let 19. století – který v *Bohemii* uveřejnil posudky téměř stovky představení v české řeči – teprve nedávno.

Za průkopníka české divadelní kritiky bývá pokládán Klutschakův současník a mladší kolega **Ferdinand Břetislav Mikovec** (1826–1862). Tento rodák z Búrgsteinu (dnešní Sloup v Čechách), který přijal své prostřední jméno jako výraz vlastenectví, psal od roku 1844 o českém i německém divadle do německých časopisů (do Klutschakovy *Bohémie*, do přílohy *Prag* časopisu *Ost und West*, do *Unie*). Jan Neruda jej v přiléhavém medailonu později charakterizoval: „Vlastenec ryzí, upřímný, obětavý – ale pohybuující se nejobyčejněji ve společnostech německých. Dobrý český básník dramatický, obratný redaktor – ale zápasící napořád i s gramatikou českou. Atd. Všechny tyto protivy ale byly vysvětlitelné, nebyly vynuceny, nastrojeny: Mikovec, jak řečeno, vyrostl právě takto z poměrů časových a osobních, byl jejich synem, nechtěl býti nad nimi vítězem.“

Po návratu z exilu, kam jej vyhnal zatykač pro účast v revolučních bouřích roku 1848, a následném studijním pobytu v Lipsku, získal Mikovec povolení k vydávání časopisu *Lumír*. „Zasloužil si je,“ dle vyjádření pražského policejního ředitele Leopolda Sacher-Masocha, tím, že se od roku 1849 již choval řádně; souhlas k vydávání *Lumíru* však měl být „odvolán, jakmile redaktor překročí vymezenou hranici (...) beletristického časopisu“. Od založení časopisu roku 1851 až do své smrti určoval Mikovec coby šéfredaktor jeho tvář, přispívaje mu prvních šest let zejména divadelní kritikou (roku 1857 ji opustil, věnuje se nadále kulturně-historické publicistice a archeologii).

Mikovec referoval především o českých představeních ve Stavovském divadle, případně informoval o evropském divadelním dění. Jeho duchaplné a ironicky útočné kritiky se střefovaly zejména do nevkusů vídeňských frašek, které jako zvětralé zbytky rokoka naprosto nevyhovovaly kýžené důstojnosti českého repertoáru. Proti nim vyzdvihoval v souladu s širším dobovým zaujetím Shakespeara (v letech 1855–1872 vychází v 38 svazcích soubor nových českých překladů všech básnickových dramát, tzv. muzejní, resp. matiční Shakespeare), romantické drama a soudobou francouzskou komedii; z českých dramatiků vydobyl novou oblibu a popularitu Václavu Klimentu Klicperovi. Učený Mikovec zůstával ve své divadelní kritice často příliš historikem; jen zvolna se odhodlával ke kompromisu s vlastní představou historické pravdy - v recenzích dramát, jejichž obsah se stýkal s českou historií, si v tom smyslu neodpustil opravování a uvádění dějů „na pravou míru“. Také v hodnocení inscenačních kvalit zvláště dbal o historickou věrnost výpravy. Důstojné scénické provedení her vnímal jako otázku národní cti; herecké a jiné prohřešky proti ní bez servítek a zcela adresně káral, často s pomocí ironie a parodie.

Mikovcův odkaz si už za jeho života a dlouho potom přivlastňovali jak Němci, tak Češi. Česká teatrologie splatila svůj dluh pionýru české divadelní kritiky, který významně přispěl k jejímu zodbomění, nedávnou komentovanou edicí Mikovcových divadelně kritických statí (2010).

Z Mikovcovy estetiky romantického dramatu a z jeho teoretických požadavků vycházel jeho následovník, který udával tón divadelní kritice bezmála čtvrtstoletí, **Jan Neruda** (1834–1891). Jako pravidelný divadelní referent působil v letech 1857–1881 v předních dobových denících (*Času*, *Hlasu*, který posléze splynul s *Národními listy*), divadelní úvahy trusil po rozličných časopisech (*Lumíru*, *Osvětě*, *Květech*, *Literárních listech*, *Humoristických listech* aj.).

Neruda byl natolik silnou osobností a jeho uvažování o divadle bylo natolik komplexní a rozhodné, že i v denním tisku prolomilo dosavadní omezený prostor, úroveň i časovost divadlu věnovaných rubrik. O divadle psal na prvních stranách *Národních listů* ve svých proslavených fejetonech, jimiž nezdědkou reflektoval i aktuální stylové podněty - viz stať „Reálnost na jevišti“ (1868). Takovým textům deníky do té doby prostor příliš nepopřávaly (a dnes zase nepopřávají).

Ve vývoji Nerudových kritických postulatů se zrcadlí zásadní mezník českého divadelního vývoje, jímž bylo otevření Prozatímního divadla (1862). České divadlo v něm získalo vlastní budovu a nezávislost; první české samostatné a stálé divadlo současně nejen svým názvem připomínalo blížící se otevření Národního divadla. Tato vidina a rovněž nové, značně utěšenější podmínky kladly také nové nároky; důraz se soustředil na reprezentační úlohu českého divadla. Je známo, že v centru Nerudovy divadelně-kritické pozornosti stál herec (na herecký projev zaměřoval svou pozornost v dílčích referátech, věnoval mu samostatné teoretické stati). V šedesátých letech 19. století se kritikův zájem postupně přesouval od herce k výpravě. Představení v Prozatímním divadle, recenzenty shodně vnímaná jako 'trénink' na Národní, vzbuzovala v mnohých nespokojenost. Stejně tak Neruda na základě neblahých diváckých zkušeností vyžadoval, „aby z kulis nečouhala do salónu sprostá střecha, do pouště palác, do pozdější scény dekorace scény předešlé“. Nelichotivý obraz dobové scénické úrovně obohatil ještě o nejednu konkrétní výtku, uzavíraje: „nejkomičtější ale vypadají ty staré dekorace s namalovanými zrcadly, před nimiž celý pluk bez strachu před zradou manévrovat může, se stoly, které by se patrně samy rády někam na stůl položily, a se sedadly, na něž nikdo sednouti nemůže. Chce-li švitořivá služka Mohérová ‚Nemocného z dumy‘ [Zdravý nemocný] sednout si ke dveřům, musí si tam zanešt sedadla, ač tam již čtyři namalovány jsou. Tímtež právem mohli by být i statisté jen namalováni, ředitelstvo by alespoň ušetřilo.“ Neruda tak zvýšenou péčí o výpravu propagoval současně jako jeden z prvních jevištní realismus.

V kritickém sledování Prozatímního divadla byl Nerudovým generačním i názorovým souputníkem jeho redakční kolega a někdejší gymnaziální spolužák **Vítězslav Hálek** (1835–1874). I on usiloval přiblížit scénické umění potřebám soudobého života a realistickým principům. Proti schematickým vídeňským fraškám a jejich neblahému působení na českou dramatickou tvorbu prosazoval za vzor ruskou dramaturgii (ale i Shakespeara). Poeticky vzletný tón stati, jíž Hálek volal po realismu, byl pro lyrika příznačný; nesla název „Gogola hledám“ (1872): „A sice po něm toužím, jako po tom deštičku, když už dávno nekáplo a země i rostlina jest vyprahlá jako hrdlo boháčovo v pekle. Toužím po něm, jako po nás všech dobrodinci, který by nám operoval zrak, abychom uměli viděti i to, co na nás směšného. Toužím po něm, jako po lékaři, který by nám narovnal hlavu a srdce zas dal na pravé místo, kde skřiveno jedno i druhé. Toužím po něm, jako po zdravé stravě domácí, když už všelijakým cukrem pokazili jsme sobě sladkost a všelijakým zdvořilůstkováním pokazili sobě zdvořilost.“ Poněkud jinými slovy – totiž Gogolovými – Hálek předem odrážel obavy ze zlé krve, namítaje, že tu by dramatikova satira mohla budit jen u těch potrefených. Těm spolu s autorem vzkazoval: „Nehněvej se na zrcadlo, když máš křivou hubu.“ Svůj divadelní zápal Hálek posléze realizoval více než v kritice (pravidelné divadelní referáty a fejetony tiskl v *Národních listech* 1861–1865) ve společenském a spolkovém životě, který jako několikanásobný funkcionář divadelních a uměleckých spolků všestranně rozněcoval.

Neruda s Hálkem (častěji jen Neruda) zůstávají vnímáni jako osamocené pilíře české 'prozatímní' divadelní kritiky. Svůj nesporný kritický vliv získali působením v nejčtenějším a nejrespektovanějším soudobém deníku, *Národních listech*. Umělecká kritika v souvislosti s nebývalým rozvojem novinářství v šedesátých a sedmdesátých letech denní tisk suverénně opanovala, čímž si zajistila široký společenský dosah.

Otázky rozvíjející se divadelní kultury však současně provokovaly rozsáhlejší a hlubší, obecně platnější a trvanlivější soudy, nejen z hlediska společensko-politického (divadlo v českém prostředí znamenalo vždy významné politikum), ale i estetického. České divadlo bylo třeba zasadit do kontextu evropských uměleckých podnikání a podnětů, usměrňovat dramaturgii, dbát o estetickou stránku inscenační praxe, hodnotit původní dramatické pokusy apod. Touha po specializovaném divadelním časopisu zazněla již zcela rozhodně a přesvědčivě. V motivacích k jeho založení sehrála podstatnou roli opět otázka prestiže/reprezentace – české divadlo v očekávání 'nejvyššího' stupně svého vývoje už zkrátka nevyhnutelně potřebovalo i svou výsadní platformu; zvláště když se k tomuto středobodu národní kultury upírala pozornost bezmála celého národa (šlo tedy snad již počítat s jistou čtenářskou klientelou).

První český divadelní časopis tak začal vycházet nedlouho před freneticky prožívaným počínem roku 1868, kdy František Palacký poklepal na základní kámen Národního divadla. Byla jím *Česká Thalia*, založená roku 1867 vášnivým a zasloužilým ochotníkem a čínorodým kulturním podnikatelem, mj. též autorem první české divadelně-teoretické publikace přeložené do cizího jazyka, **Josefem Mikulášem Boleslavským** (1829–1929). *Česká Thalia* hledala v prvních ročnících tvář zejména co se týče míry odbornosti a specializovanosti. Mikuláš své, v tom smyslu nekompromisní přesvědčení formuloval ve stati „O důležitosti a potřebě českého divadelního listu“ (1863), kterou přečetl a patrně i připravoval založení časopisu. Realizace jeho vize – v rovině idejí nalézající sympatie – však v praxi narážela na nepřítel čtenářstva, resp. zužovala okruh odběratelů na samou mez udržitelnosti periodika. Již ve 14. čísle prvního ročníku redaktor proto sliboval „P. T. pánům odběratelům České Thálie“, že list bude pěstovati více než posud část hudební a že rovněž část zábavná bude více zastoupena, „tak že Česká Thálie nebude jenom listem odborným, ale i více poučným a všestranně zajímavým..“. Pročež vyzýval všechny pány učitele a milovníky hudby a divadla, jakož i širší obecnost a divadelní i zpěvácké spolky, aby „tento jediný časopis dramatickému a hudebnímu umění věnovaný, laskavě podporovali“. Krátce, ze zamýšlené odbornosti musel Mikuláš pro nedostatek čtenářů slevit ve prospěch osvětovosti a zábavnosti. Ke zvýšení renomé a atraktivity periodika nepomohlo ani zvýraznění slavných jmen stálých spolupracovníků, uváděných v druhém ročníku v záhlaví časopisu: Josefa Baráka, Vítězslava Háška, Jana Nerudy, Karla Sabiny, Josefa Jiřího Stankovského a Václava Vlčka. Počínaje čtvrtým ročníkem (1870) úroveň časopisu prudce klesla: analytičtější články a kritiky takřka zmizely a *Česká Thalia* se omezila na ryze informativní zprávy a publikování původních či přeložených dramát. Byl to ročník poslední.

Protipól sledovaného žurnalistického pojetí zosobňoval profesor estetiky Josef Durdík, který se divadlu věnoval rovněž se zaměřením zejména na herce, resp. zabýval se fonetikou, tj. též problémy výslovnosti na jevišti (Kallilogie čili o výslovnosti, 1873).

K novému pokusu o založení divadelního časopisu došlo (kromě krátkodechých a nepřilíš významných pokusů v první polovině 70. let, jakými byly *Besedník* a *Náповěda*) až po deseti letech. Roku 1880 založil **František Ladislav Hovorka** (1857–1917), tehdy třiatvacetiletý mladík známý pouze jako redaktor teprve ročního beletristického časopisu *Ruch*, periodikum *Divadelní listy*. Oba jeho časopisy bez zvláštních proklamací propagovaly slovanské slovesné umění a slovanskou literární i divadelní vzájemnost, jejímž byl Hovorka jako nadšený polonofil

vynavačem. *Divadelní listy* založil a o své újmě vedl coby majitel, vydavatel a šéfredaktor v jedné osobě, neboť s nadcházejícím otevřením Národního divadla pociťoval absenci divadelního periodika jako nedůstojnou. Šlo o *Příruční knihu pro divadelní ochotníky, zvláště pro ředitele a pořadatele her a pro spolky českých divadelních ochotníků vůbec*, přepracovanou a doplněnou starší příručku *Divadelní ochotník* z pera Jana Kašky. V roce 1868 vyšel v Lublani slovinský překlad práce Mikuláše Boleslavského. Hovorkou proklamovaná a v časopisu opakovaně zdůrazňovaná odbornost ovšem s odborným periodikem v dnešním smyslu neměla nic společného. Šlo spíše o zdůraznění specializovanosti, jež měla divadelní publicistice a kritice poskytnout s větším prostorem i vyšší úroveň. Poněkud matoucí podtitul listu „obrázkový časopis pro poučení a zábavu“ byl pak spíše vějíčkou na odběratele; obrázkovost, která v té době platila za atraktivní devízu časopisu, se v *Divadelních listech* vyčerpávala perokresbou či grafikou na titulní straně a maximálně ještě jednou uvnitř časopisu, k zábavnosti obsah směřoval ještě méně. Pro kritickou rubriku časopisu Hovorka získal výrazné spolupracovníky – pro obor činohry revolucionáře a čerstvě navrátilého emigranta s evropským rozhledem, **Josefa Václava Friče**, pro hudební divadlo bystrého a neohroženého Václava Viléma Zeleného.

Padesátiletý Frič (1829–1890), který se po dvacetiletém vyhnanství mohl roku 1879 konečně vrátit do vlasti, se zde okamžitě zapojil do nejrůznějších kulturních aktivit. Středem jeho zájmu a seberealizace se – na první pohled možná trochu paradoxně – stalo divadlo. Zdánlivě zvláštní zaměření notorického revolucionáře je ve skutečnosti dobře pochopitelné; nepodlehli kouzlu múzy Thálie, aby složil zbraně a dopřál si požitků mírumilovného umění (ačkoli by na to po všech zraněních, zatčeních, žalářích, žijící pod policejním dozorem měl právo). Úsilí o vybudování Národního divadla bylo do značné míry úsilím politickým. Frič tak zcela ústrojně pokračoval ve svém celoživotním boji za myšlenku české národní svébytnosti. Jelikož se po svém návratu neshodl se zdejší politickou reprezentací, obrátil své síly k zástupnému a v té době životnějšímu politiku. Z týchž motivací se Frič ostatně snažil mobilizovat Sbor pro postavení Národního divadla již v padesátých letech 19. století, před svou emigrací. Na české divadlo působil i z exilu – v šedesátých letech posílal z Paříže dramaturgovi Prozatímního divadla Pavlu Švandovi ze Semčic své překlady francouzských konverzačních her, jimiž bojoval proti repertoárové hegemonii obhroublé vídeňské frašky. Hovorkovy *Divadelní listy* Frič podporoval nejen autorsky jako kmenový člen redakce, časopis propagoval i veřejnými vystoupeními, v nichž obhajoval jeho význam a nabádal k předplacení. Na svatováclavském župním sjezdu divadelních ochotníků v Opočně roku 1880 ve své řeči připomněl: „Nikdo neupře, že divadlo je u nás faktorem veledůležitým, nůž proč bychom pro ten obor neměli míti zvláštního orgánu, jako nalézáme u všech národů? Sousedé naši Němci mají docela několik odborných divadelních časopisů, a národ, který svou obětavostí si vystavil své velkolepé divadlo, u něhož láska k divadlu po všech krajích plápolá, neměl by míti, nedovedl by si udržeti jediného listu, obor divadelní pěstujícího a rozkvět jeho šířícího?“. Zdůraznil, že nezávislost periodika s sebou vedle pozitiv (nestrannost) nese také značné materiální nároky. Fričův sugestivní apel, provázený exemplární bilancí ostudně malé účasti spolků na předplacení časopisu, měl okamžitý účinek. Česká divadelní historiografie zná Friče pouze jako ne příliš úspěšného dramatika. Výjimkou je jediná samostatná a komplexnější (útlá, leč inspirující) stať z padesátých let 20. století, kterou Fričovu vztahu k divadlu věnovala Ljuba Kłosová.

Ve svém prvním publikačním vystoupení v *Divadelních listech* Frič proklamoval povinnosti i zodpovědnost divadelního referátu listu věnovaného výhradně divadlu. Kromě obecných zásad kritiky projevil až úzkostlivě pečovatelský a podpurný postoj příbuzný někdejšími vlasteneckým motivacím – „českému kritiku jest (...) i k tomu hleděti, aby svými zprávami našemu obecenstvu, z pouhé mody často ochabujícímu (...) nikdy chutě k podporování národně-důležitého podniku nebral!“ Jako smutný úkaz konstatoval malou diváckou oblibu původní dramatické tvorby, která zpravidla stěží naplnila i jen malé hlediště Prozatímního divadla sotva jednou; ostatní reprízy se již neprodaly. Nápravu kladl na bedra novinářům a publicistům, tedy i sobě: „tomu nemůže v daných poměrech výhradně říditelstvo divadla odpomoci; zde nastává veškeré české žurnalistice vlastenecká úloha, aby souhlasnou výtkou hleděla uvědoměle obecenstvo k vřelejší podpoře národní musy rozplameniti a vůči nastávajícímu otevření ‚velkého, důstojného‘ pozvolna novou generaci méně blazeovaných diváků privychoвати. V tom smyslu se také Frič i celé *Divadelní listy* snažili působiti; dlužno podotknout, že zdaleka nešlo o omlouvavou a bezzubou kritiku, jakou by vyřčené premisy mohly evokovat. Zvláštní pozornost věnovaly Fričovy kritiky české dramatické produkci. Kritik znalý evropských dramát v posuzování domácích výtvorů neslevoval; chválit nebylo moc co, tedy radil a nabádal. Stejně jako v ostatních článcích časopisu, i ve Fričových kritikách se projevovala sympatie k novým realistickým tendencím. Českým dramatikům doporučoval za vzor dramata Ostrovského, v jejichž výstavbě děje nacházel oproti rozvleklosti německých i domácích her přesnost, úspornost, náznak, a současně prokreslenost i sebevšednějších figur skýtající jedinečné herecké příležitosti.

Koncem roku 1880 však Hovorka o divadelního kritika přišel. Frič byl se svým zaníceným zájmem o divadlo, jazykovými schopnostmi, sečtělostí a evropským přehledem jmenován dramaturgem Prozatímního divadla. Pro střet zájmů se zřekl divadelního referátu v *Divadelních listech*, doprovázející toto sdělení v dopisu šéfredaktorovi jasnovidnou závorkou: „Odříkám-li se tedy tímto (třeba na čas dosti krátký) svých referátů o divadle v listech Vašich, neloučím se s nimi v žádném jiném ohledu, doufaje, že jim při nové své činnosti budu moci vydatněji než dosud užitečným býti. Již po třech týdnech byl Frič z funkce dramaturga odsunut do knihovny divadla - stal se bibliotekářem s povinností přeložit ročně osm celovečerních her; ještě do konce roku dostal výpověď i z tohoto místa. Desperádní vyhnanec nebyl konformním buržoům – členům divadelního družstva po vůli.

V referátu *Divadelních listů* jej mezitím nahradil **Jan Lier** (1852–1917), později dramaturg Národního divadla. V zevrubných posudcích produkce Prozatímního divadla kritizoval stereotyp a zastaralost repertoáru, ulpívajícího v setrvalém uvádění německých larmoyantních truchloher předešlého věku, které nazýval „limonádově-plačtivými tragediemi. Oproti německému truchlohemímu patosu Lier stranil espritu, lehkosti a svěžesti francouzských konverzačních her. Jako jinou alternativu sterilnímu repertoáru doporučoval těžit z dramatického a scénického potenciálu realismu, v českém (i německém) divadle dosud nevyužitého. Značnou pozornost věnoval též hercům. Jedny z Lierových nejdůraznějších výhrad k divadelní správě, jež vytrvale provázely jeho divadelní referentství, však směřovaly k problémům výtvarné stránky inscenační praxe, scénografii i kostýmování. S ironií opakovaně poukazoval na časté scénické anachronismy: „Kostýmováním komparsů a scénickou úpravou promíchala sl. správa opět jak obyčejně všechna století od čtrnáctého do osmnáctého; jmenovitě líbila se nám v 3. aktu trofej z r. 1437, kterouž některý čalouník o tři sta let později vynalezl.“ Takovéto výpady spolu s Lierovou otevřenou

kritikou reprodukčních kvalit divadla, upozorňující na zřejmou „nevyzkoušenost“ řídce reprízovaných domácích dramatických kusů, chatrnou výpravu, neuspokojivou harmonii souhry, častou nesecvičenost komparsu, dosud nevymýcený herecký zlovyk německé výslovnosti apod., účinkovaly na ješitné a intaktní vedení divadla jinak, než chtěly/měly. Namísto snahy po nápravě vzbuzovaly vypjatou animozitu divadelní správy vůči Divadelním listům a jejím příspěvatelům. Svůj podíl nesla i neméně neskrývaná kritika zpěvohry, kterou v časopise obstarával Václav Vilém Zelený, jeden z nejvýraznějších kritiků a novinářů doby, jehož krátká – zemřel sotva čtyřiatřicetiletý –, leč významná kritická činnost zůstává neprávem nedoceněna.

Z Fričovy, Lierovy, Zeleného i Hovorkovy kritiky lze cítit upřímnou snahu přispět k vývinu českého divadla, zbavit jej dětských nemocí. Odpovědi divadelní správy byly klacky, které kritikům házela pod nohy; její 'obránná' opatření mnohdy nabývala dětinské podoby. Rozhodla se např. neakceptovat tzv. modré vstupenky – volné redakční lístky divadelních referentů – na benefice herců. Tyto divácky atraktivní příležitosti, při nichž se herec-beneficiant mohl předvést ve zvolené hře a roli, slibovaly zpravidla vyprodané divadlo. Čestné večery (jak se také beneficím říkalo) však byly současně velmi podstatné pro kritické sledování hercova vývoje. Na beneficianta se při představení přirozeně soustředila hlavní pozornost a také recenze takového představení se mohly plně zaměřit k posouzení hercova výkonu. Divadelní správa – již tehdy šetřící na nepravém místě – proto usilovala ekonomický přínos těchto událostí maximálně využít zamezením přístupu referentů disponujících volnými vstupenkami. Skutečná motivace takového zákroku však spíše než v šetřivosti pravděpodobně spočívala ve snaze regulovat (potrestat) kritiku. Lierův referát v *Divadelních listech* o těchto událostech demonstrativně mlčel, neodpíraje ovšem čtenářům časopisu vysvětlení, proč. Tak se po benefici Terezie Seifertové v Tylově báchorce *Zlatohlav a tvrdohlavá saň* objevil v jeho referentské rubrice namísto očekávaného zevrubného posouzení jen výčet prošlého repertoáru následovaný lakonickým sdělením: „o čestném večeru pí. Seifertové jest nemilou povinností referenta Divadelních listů mlčeti; modrá vstupenka řečeného referenta nebyla totiž dne 21. ledna 1881 způsobilá k otevření bran chrámu české Thálie – což arcí udává se častěji a nejspíše právě tehdy, když referent z povinnosti v divadle přítomen být má“. Po opakovaně neúspěšném pokusu dostat se do divadla na redakční vstupenku Lier nakonec krátce před otevřením Národního divadla na divadelní referování rezignoval. Dost možná, že zde sehrálo roli i kritikovo znechucení nad neúčinností jeho pozitivní snahy a jejím převrácením v nekonstruktivní a zhořklé půtky.

V dlouhém období, které jsme jen letmo přehlédli, provázela divadelní kritika české divadlo v zásadě odlišných stupních jeho vývoje. V převážně německém provozu Stavovského divadla se česká představení ve třicátých, čtyřicátých i padesátých letech tísnila v omezeném odpoledním čase (musela se vejít do dvou hodin, a to povětšinou ještě jen v neděli).

Ani otevřením Stögrova Nového divadla v Růžové ulici na podzim 1842, které mělo být věnováno především českým představením, nedospělo české divadlo výraznějšího vývinu. Kvůli nedostatečnému počtu českých herců hráli v českých představeních rovněž Němci, jejichž čeština byla mnohdy nesrozumitelná. Touto okolností výrazně trpěla herecká souhra i kvalita představení. Důležitým motivačním okamžikem byl vznik Sboru pro zřízení českého Národního divadla (1850), zásadní proměny pak nastaly s uskutečňováním této myšlenky – se vznikem Prozatímního divadla (1862) došlo mj. k značnému rozšíření hereckého souboru. S regulérním provozem se pak podstatně rozvíjely všechny divadelní složky. Jistých proměn doznala v pojednaném období

rovněž divadelní kritika, jejíž klíčové osobnosti i platformy se soustředili na divadelní podnikání v centru českého divadelního dění, tj. v Praze (v schematickém přehledu jsme proto pominuli podivuhodný fenomén profesionálních kočovných divadelních skupin).

Zaměření pozornosti kritiků souviselo s aktuálním stavem divadla; pronásledování neuspokojivé jevištní řeči a neovládnutí textu rolí (Havlíček, Klutschak) se posléze – když samostatné divadlo mělo reprezentovat národní kulturu – obracelo k úrovni scénického tvaru komplexně, zejména k nešvarům výpravy (Neruda, Lier). Konstantou zůstávaly výhrady k dramaturgii, volající svorně po kvalitnějším, nejlépe původním či slovanském repertoáru. K rozvoji divadelní kritiky přispěly divadelní časopisy, jejichž zrod umožnila až již zcela konkrétní a blízká perspektiva samostatnosti českého divadla.

Co se však příliš nezměnilo, bylo přijímání a chápání kritiky. Chmelenský i Havlíček reflektovali na přelomu třicátých a čtyřicátých let 19. století výraznou dobovou proměnu ve prospěch kritičnosti; na tomto procesu se ostatně sami výrazně podíleli. Chmelenský ve „Slově o kritice“ (1837) psal o „době chvály“ v minulých desetiletích: „... panovalo téměř vůbec ono mínění, že všecko, cokoliv z tiskáren na boží světlo vystoupí, chváliti se musí...“ Havlíček v kritice *Posledního Čecha* (1845) ironizoval někdejší pojetí kritiky: „Nesud' a nebudeš souzen!“, „Div se mé velikosti a já se budu diviti tvé!“, „Já jsem veliký novellista, ty jsi veliký básník, on je veliký humorista; my jsme velicí novellisté, vy jste velicí básníkové, oni jsou velicí humoristé. — Ale podívejme se jeden druhému do očí! Nemusíme-liž se sami smáti jako římská augurové?“ Stále svobodnější kritika, která vystřídala dosavadní vlastenčící pochlebenství, však vzbuzovala zarputilý odpor, ba vyvolávala u adresátů protiútok. Tento postoj se nezměnil po celé půlstoletí. Výjimečná pozornost, jaké se českému divadlu dostalo v německojazyčné *Bohemii* díky referátům Franze Klutschaka, byla přetržena (1843) pro nařčení, která kritikovo úsilí – zcela proti jeho intencím – dezinterpretovala jako záměrnou snahu poškodit české divadlo. Stejně nezdravá vztahovačnost zavedla příčinu k zmlknutí divadelního referátu *Divadelních listů* (1881) krátce před slavným dosažením kýžené mety českého divadelního vývoje. Zamítání redakčních lístků vysvětlil redakci časopisu předseda družstva Národního divadla a purkmistr měst pražských Emanuel Skramlík dopisem, který byl reprodukován na první straně *Divadelních listů*: „Družstvo i ředitelstvo rádi přijímají každou kritiku, nemožno však podporovati kritiku zlomyslnou; pročez se Divadelním listům svobodný lístek teprve tehdy povolí, až v úvahách jimi podávaných se ukáže rozhodný obrat ku kritice spravedlivé.“ Výmluvnější komentář k dobovému chápání/nechápaní divadelní kritiky nelze podat.

Formulujte základní stavební kameny české divadelní kritiky: co určovalo její rozvoj – jaké cíle a limity?

Které konkrétní momenty znamenaly její výrazný posun kupředu?

Vyjmenujte významné české divadelní recenzenty/kritiky a v základních bodech popište jejich činnost.

Seznamte se s rozsáhlým recenzentským dílem Jana Nerudy, shrnutým v především v prvních pěti svazcích šestisvazkové edice *České divadlo*.

Připadají vám jeho podněty a celkové hledisko dodnes aktuální? Resp. které ano a které ne?

- KLOSOVÁ, Ljuba. Pozdní romantismus na profesionálním divadle v období státoprávních bojů a politické stagnace českého měšťanstva (1862–1886). Divadelní teorie, kritika a historiografie. In: *Dějiny českého divadla III.* (Ed. František Černý, Ljuba Klosová.) Praha: Academia, 1977, s. 150–153.
- KLOSOVÁ, Ljuba. J. V. Frič a české divadlo. In: *Divadlo*, roč. 5, 1954, s. 853–857.
- KOPECKÝ, Jan. Konflikt Mikovec – Tyl ve světle úředních dokumentů. In: *Listy z dějin českého divadla I.* Praha: Orbis, 1954, s. 243.
- LUDVOVÁ, Jitka. Klutschak kritik. In: *Divadelní revue*, roč. 18, 2007, č. 4, s. 90.
- MAZÁČOVÁ, Barbora. Havlíček o divadle. In: *Divadelní revue*, roč. 1, 1991, č. 4, s. 84–87.
- MIKOVEC, Ferdinand Břetislav. *Pražská Thálie kolem 1850.* (Ed. Jitka Ludvová, Helena Pinkerová.) Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2010.
- NERUDA, Jan. České divadlo I–VI. Praha: SNKLHU - Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959–1973.
- NOVÁK, Arne. Český sloh kritických let sedmdesátých a osmdesátých. In: *Slovo a slovesnost*, roč. 2, 1936, s. 145–156.
- ŠORMOVÁ, Eva – LUDVOVÁ, Jitka. České divadlo v zrcadle německých kritik I–III. In: *Divadelní revue*, roč. 18, 2007, č. 4, s. 88–98; roč. 19, 2008, č. 1, s. 98–106 + č. 2, s. 101–110.

9. Zrod a realizace ideje národního divadla v českém divadelním hnutí. Od Tylova programu národního divadla k Národnímu divadlu.

(1875 – 1883)

https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/1985/Divadlo%20v%20%20%C4%8Desk%20%C3%A9%20kultu%C5%99e%2019.%20stolet%C3%AD_1985/Franti%C5%A1ek%20%C4%8Cern%C3%BD,%20Idea%20N%C3%A1rodn%C3%ADho%20divadla.pdf

Osvícenská představa národního divadla, které by hrálo v národním jazyce, reprezentovalo národ a 'sloužilo' jeho politickým, osvětovým i estetickým zájmům, byla ideou evropského osvícenství druhé poloviny 18. století.

ŠEDIVÝ

Požadavek národního divadla se zásadními mimodivadelními funkcemi, jak jej vznesl Josef Kajetán Tyl v 30. letech 19. století, byl součástí aktuálního procesu národního obrození. Tylova teze byla založena na představě jednotného českého národa (definovaného podle Josefa Jungmanna, tedy jazykovou příslušností), který má také společné, jednotné cíle. Ani relativně příznivé období druhé poloviny 40. let 19. století nevedlo však k úspěšné realizaci myšlenky.

V roce 1845 se ustavila Jednota pro divadlo české v čele s hrabětem Josefem Matyášem Thunem a Františkem Ladislavem Riegre, která usilovala o získání stavebního místa a o udělení divadelní koncese. Žádost však zůstala nevyšlyšena vídeňskou vládou.

Po revoluci v roce 1848 se snahy přenesly na půdu Zemského výboru; došlo i k vybrání pozemku na dolním konci dnešního Václavského náměstí. Energie spojená s revolučním rokem 1848 vystačila však pouze na postavení arény ve Pštrosce a na zřízení první české kočovné společnosti (ředitel Josef Alois Prokop) – obojí v roce 1849.

V roce 1850 vzniká Sbor pro zřízení českého národního divadla a jeho předsedou se stává František Palacký. Ten ve svém svolání o rok později definoval cíle budoucího Národního divadla a vyzval veřejnost k peněžním sbírkám. Sbor vybral pozemek na břehu Vltavy (1852) a vypsal veřejnou soutěž na stavbu divadelní budovy. – To vše se však již odehrávalo v obtížných politických poměrech, brzy také chyběly finanční prostředky.

Myšlenka Národního divadla znovu ožila na přelomu 50. a 60. let. Odchod Alexandra Bacha z funkce ministra vnitra (1859) symbolicky předznamenal velké společenské změny v Rakousku, které vyvrcholily Říjnovým diplomem (1860) a Únorovou ústavou (1861).

Obnovení ústavy, svoboda tisku, právo shromažďování a spolkové činnosti úplně změnily i český národní život a vytvořily zcela nové podmínky.

Zemskou radou byl jmenován intendantem Národního divadla František Ladislav Rieger, který (ve sporu s mladočechy) prosadil kompromis Prozatímního divadla – tedy rychlou realizaci, byť jen částečnou, myšlenky českého národního divadla. Bud něci hned, nebo něco až za dlouho

V listopadu 1862 bylo otevřeno Prozatímní divadlo, které bylo zamýšleno jako provizorium pro několik málo sezon (aby nakonec trvalo celou jednu generaci). Český hrané divadlo se tu poprvé institucionálně oddělilo od německého. Vytvořil se stálý činoherní a operní soubor, samostatný orchestr a operní sbor, budoval se repertoár včetně překladů. Samostatné české divadlo vyvolalo rovněž velkou poptávku po českých hrách a tvořilo si vlastní publikum. Jeho provoz se plně profesionalizoval a kladl vyšší nároky na interprety.

Osamostatnění českého divadla v Praze bylo pocítováno jako významné politické vítězství Čechů. Rozdělení českého a německého souboru Stavovského divadla ovšem znamenalo také rozdělení pražského publika a počátek ekonomických i organizačních potíží obou divadel. Zatímco však Prozatímní divadlo se časem postavilo na vlastní nohy, Stavovské prodělávalo opakované krize. Přestože kolektivní nadšení z obnovy svobodných poměrů na počátku 60. let přibrzdilo tzv. rakousko-uherské vyrovnání (1867), při němž nebyly vzaty na zřetel požadavky Čechů, otevřelo Prozatímní divadlo období kontinuálního kulturního vývoje i vývoje české měšťanské společnosti, které trvalo po následující půl století a vyvrcholilo vznikem samostatného československého státu. V listopadu 1920 Češi zabrali násilným způsobem Stavovské divadlo jako jednu ze scén Národního divadla, a to navzdory důraznému nesouhlasu prezidenta Masaryka. Německý soubor pak až do roku 1945 působil v budově Nového německého divadla (pozdější Smetanovo divadlo), otevřené v roce 1888.

Výstavba Národního divadla

Nové vedení Sboru pro zřízení českého národního divadla v Praze vyzvalo hned v roce 1865 k užší soutěži na projekt budovy několik významných architektů. Roku 1866 přijalo pak projekt Josefa Zítka a pověřilo jej také vrchním řízením stavby. V roce 1865 se začalo zvolna pracovat na staveništi. Přípravná fáze vyvrcholila 16. května roku 1868, kdy se konala velkolepá slavnost kladení základních kamenů.

Josef Zítek uzavřel divadelní prostor do jednoho celku, zastřešeného mohutnou kupolí. Nároží vytvořil ze dvou schodišťových pylonů, zakončených sousoším trig řízených Viktorií. Pojetí vnější architektury odpovídal i vnitřní prostor hlediště, královského lóže, vstupního vestibulu a hlavního foyeru. Zítkovi pro řešení interiéru, kde navíc zápasil s příliš velkým počtem požadovaných míst, mnoho prostoru nezbývalo. Omezil proto plochu vstupního vestibulu, monumentalitě budovy byla obětována velikost chodeb, šaten a zejména prostor pro herce a divadelní techniku.

Základní kameny byly dovezeny z osmnácti míst naší republiky (např. Blaník, Buchlov, Hostýn, Lipník, Radhošť, Trocnov, Vyšehrad, Žižkov ad.). Slavnostní projev přednesl JUDr. Karel Sladkovský, první poklep provedl první předseda Sboru František Palacký. Následovali Franz Schmeikal, František Ladislav Rieger a další politické osobnosti Čech a Moravy. Za vědu vystoupil Jan Evangelista Purkyně, za hudbu Bedřich Smetana, za dělnictvo František Ladislav Chleborad, za budovatele Josef Zítek a stavitel Antonín Havel, mimo ně ještě představitelé spolků vědeckých a uměleckých organizací.

Už 9. listopadu téhož roku byly dokončeny základy Národního divadla a koncem roku 1877 bylo divadlo pod střechou. Stavba pak pokračovala ovšem pomalu pro neshody a krizi ve Sboru a nesoulad dalšího přílivu peněz (ze sbírek, bazarů, loterií a dalších akcí) s potřebami krytí skutečných stavebních nákladů. Přesto se v letech 1878–1881 pracovalo už výhradně na výzdobě divadla, a to jak vnitřní, tak vnější.

Stavbě Národního divadla předcházely bezpočetné přípravy a konkurzy architektů a malířů.

Autorem konečné podoby divadla se stal Josef Zítek, architektura interiéru byla především podílem Josefa Schulze. Malby byly výsledky prací Mikoláše Alše, Františka Ženíška, Václava Brožíka, Josefa Tulky, Julia Mařáka a konečně tvůrce nynější opony Vojtěcha Hynaise. Sochařská výzdoba byla dílem Josefa Václava Myslbeka, Bohuslava Schnircha a jeho žáka Jana Štursy.

V sobotu 11. června 1881 bylo téměř dokončené divadlo otevřeno slavnostním představením Smetanovy opery *Libuše*. V novostavbě se odehrálo ještě dalších 12 představení a pak bylo divadlo uzavřeno, aby se mohly dokončit poslední zbývající práce. Definitivní otevření bylo stanoveno na 11. září 1881.

12. srpna asi v šest hodin večer však při montáži hromosvodu vypukl neopatrností klempířů na střeše požár, který zničil původní měděnou kopuli.

Stavební odbor Sboru vyhlásil nové sbírky, díky kterým získal během pouhých 47 dní milion zlatých a umožnil tak odstranit škody a dokončit stavbu. Po požáru byl Josef Zítek vyzván k vypracování projektu obnovy budovy. Už během prvních třinácti představení v původní stavbě se totiž ukázaly četné provozní závady. Projekt obnovy Zítek předložil 10. února 1882 – Sbor ho však zamítl jako nevyhovující. Po ostré kritice tisku Josef Zítek rezignoval.

18. listopadu 1883 bylo obnovené Národní divadlo znovu otevřeno. (V roce 1983 byla pak dostavena a otevřena budova Nové scény ND.) Prvním ředitelem se stal František Adolf Šubrt. Divadlo se stalo společenským i architektonickým pojetím ryze české novorenesance.

Na pozadí výstavby Národního divadla, s rychlým rozmachem politického života se zřetelně ukázalo, že jednota českého národa je fikcí: spory mladočechů a staročechů provázely celou historii Prozatímního divadla a Národního divadla až do konce 19. století – a rozdělávaly celý národ. To bylo jistě přirozené – národ se diferencoval.

*Iluzi národní jednoty znovu vyvolalo slavnostní položení základního kamene Národního divadla v květnu 1868, které se stalo vskutku celonárodním prožitkem, a to i na Moravě a ve Slezsku. Ovšem jeho slavnostní otevření nastalo vlastně bez přítomnosti 'národa': z politických důvodů se uskutečnilo v červnu 1881 u příležitosti návštěvy novomanželů korunního prince Rudolfa II. a jeho choti, belgické princezny Stephanie. Do hlediště zasedla vysoká rakouská státní byrokracie a důstojnictvo. Před slavnostním představením Smetanovy *Libuše* byla hrána rakouská státní hymna.*

A když téměř dokončená budova Národního divadla za dva měsíce vyhořela, situace se jakoby opakovala – jen zrychleně: po této pohromě se znovu projevila velikost, obětavost a houževnatost českého národa, tato deklarovaná 'národní jednota' – ovšem byl to panovnický dům, který přispěl do nové sbírky dosti zásadní částkou 26 000 zlatých.

Při definitivním otevření v roce 1883 se měl původně konat historický alegorický průvod Prahou, jehož vyvrcholením měly být výjevy z doby husitské. Organizátoři však rozhodli, aby se slavnost omezila jen na uzavřené prostory divadla a pouze na účast pozvaných hostů.

Heslo na portále divadla „Národ sobě“ tak vlastně ztratilo svůj původní obsah. Do Prozatímního a do Národního divadla se promítaly skupinové politické zájmy. Ještě dříve, než vůbec Národní

divadlo začalo hrát, se stalo symbolem politické reprezentace české měšťanské společnosti, prodávající sociální a politickou stratifikaci.

Přesto nelze pominout, že myšlenka národního divadla stejně jako budova Národního divadla spoluvytvářely zcela zásadně 'veřejný prostor' českého národního života – a v roce 1918 česká divadelní kultura, profesionální i ochotnická, působila zcela samozřejmě jako jeden ze státoporných hybných impulzů při vzniku Československa.

Formulujte 'základní stavební kameny' cesty českého národa od myšlenky národního divadla k budově Národního divadla.

V čem spočívá specifičnost a význam Národního divadla v české – nejen divadelní – kultuře? Jaká divadelní kultura sem patří, popř. jaká je 'méně vhodná'?

Jako inspiraci či východisko využijte text:

CÍSAŘ, Jan. Divadelní interpretace v době postmoderní. *Disk 12* (červen 2005).

BARTOŠ, Jan. *Prozatímní divadlo a jeho činohra*. Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1937.

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?* Praha: KANT/DISK, 2011.

CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo pořád hoří. *Disk 8* (červen 2004).

CÍSAŘ, Jan. Národní divadlo: souvislosti a přesahy. *Disk 22* (prosinec 2007).

Divadlo v české kultuře 19. století. Praha: Národní galerie v Praze, 1985.

MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: České národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H&H, 1995.

Národní divadlo a jeho předchůdci. Praha: Academia, 1988.

TUREČEK, Dalibor. *Rozporuplná sounáležitost. Německojazyčné kontexty obrození dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001.

SÍLOVÁ, Zuzana / ŠOTEK, Milan. *Jak rozumět českému dramatu 19. století*. Praha: AMU, 2019.

VOSTRÝ, Jaroslav / SÍLOVÁ, Zuzana. *České drama a český hrdina*, Praha: KANT, 2017.

10. Česká dramatická tvorba druhé poloviny 19. století. Nástup realismu na českých scénách. České realistické drama a jeho interpretační problematika. (1887–1900)

Krátké, ale intenzivní období na sklonku 19. století můžeme rozdělit na další dvě části:

- 1887–1895 (prosazení realismu v Národním divadle v Praze),
- 1896–1900 (nástup psychologického dramatu a herectví i počátky modernistických směrů, otevírajících vývoj po roce 1900).

První projevy realismu

Boje o naturalismus a realismus trvaly v české kultuře – v různých jejích oblastech – po celá 80. léta 19. století.

V divadle se na samém počátku začal nový trend objevovat v dramaturgii. V našem prostředí rezonovalo jméno francouzského naturalisty *Émila Zoly*, který byl teoretickým i praktickým průkopníkem nového směru.

Prvním, kdo u nás uvedl dramaturgii jeho románů *Zabiják* (Aréna v Eggenbergu v Praze a České divadlo v Plzni, 1880) a *Nana* (1882, s Matyldou Křepelovou v titulní roli) a jeho hru *Rabourdin a jeho dědicové* (1882), byl divadelní ředitel *Pavel Švanda ze Semčic*. V 80. letech uváděl i ruské realisty (Turgeněva, Ostrovského, Gogola). Jevištní realizace těchto her by nebyla možná, resp. smysluplná, bez herců budujících svou postavu v adekvátním – tj. realistickém – stylu: u Švandy hráli (až do otevření Národního divadla) Josef a Terezie Šmahovi, Matylda Křepelová a Adolf a Marie Pšrossovi.

Od sezony 1886/87 až do své smrti (1891) vedl Švanda sezony v Národním divadle v Brně, kde jako první u nás konstituoval realistický divadelní program. Řadu her Henrika Ibsena nastudoval v české premiéře (*Noru* v roce 1887, dva roky před Národním divadlem v Praze a německým městským divadlem v Brně), dále uváděl ruské realisty (včetně Čechovova *Medvěda*), celou českou realistickou dramaturgii (tu však až po pražském Národním divadle, které mělo práva na první uvedení) – a vedle toho světovou klasiku (William Shakespeare) i francouzskou činohru.

Švanda si také udržoval vynikající herecký soubor (Karel Lier, Adolf Kreuzmann, Josef Javorčák, Antonín Jiříkovský), jehož nejvýraznějšími osobnostmi byli **Eduard Vojan** a **Hana Kubešová** (později provdaná Kvapilová), záhy angažování do Prahy (1888) a dnes vnímaní jako zakladatelé českého moderního (tj. psychologického či psychologicko-realistického) herectví (viz 9.4).

Dílo Émila Zoly vzbuzovalo u nás značný zájem i vyvolávalo spory. O Zolově knize Naturalismus v divadle referovaly v roce 1881 Divadelní listy, diskuse literárního odboru Umělecké besedy v roce 1884 vyústila v přijetí realismu – ale odmítnutí naturalismu.

Část knihy přeložil a publikoval (1887) Vilém Mrštík, obhajující nový směr jako významný kritik – i ve své tvorbě (s bratrem Aloisem) jako dramatik.

Nejvýznamnějším českým estetikem, který promýšlel teoretické problémy realismu v divadle, byl Otakar Hostinský.

Nástup realismu na první české scéně

Samozřejmě i na repertoáru Prozatímního divadla realistické hry občas objevily (především z pera ruských dramatiků), nevzbudily však výraznější ohlas. Podobně tomu bylo v Národním divadle. Příčin bylo víc. Jednu z klíčových představovalo konzervativní publikum, jež některé inscenace nepřijalo, příčinu další pak konzervativní vedení Národního divadla, které nedovolilo některé hry uvést Tolstého *Vládu tmy* (1888), popř. je inscenovalo neadekvátně stylu (pozdně-romantické herectví). Je to téměř paradox – vždyť ředitelem Národního divadla byl realistický dramatik František Adolf Šubert (v letech 1883–1900) a dramaturgem činohry sám Ladislav Stroupežnický (v letech 1882–1892).

Poté, co se na začátku sezony 1887/88 prosadili *Naši furianti*, vstupovala díla českých i cizích realistů do repertoáru Národního divadla stále častěji: Gabriela Preissová, Alois Jirásek, Matěj Anastasia Šimáček, Henrik Ibsen, Anton Pavlovič Čechov, Nikolaj Vasiljevič Gogol ad. První uvedení klíčového díla tohoto období – hry *Maryša* z pera Aloise a Viléma Mrštíkovičů – se setkala s obrovským ohlasem. Velmi úspěšná premiéra (1894) se konala však odpoledne (navíc ve středu) – z důvodu obav z rekcí (resp. hlasitých protestů) večerního publika.

Vedle vnímání publika bylo další příčinou jisté 'ostražitosti' vůči nastupujícímu realismu také herectví. Eduard Vojan čekal po svém příchodu do Národního divadla na svou první velkou příležitost šest let – aby konečně zazářil v záskoku v roli Francka právě ve hře *Maryša*. Teprve po tomto úspěchu zde začala jeho skvělá kariéra.

Vítězství nového, psychologicko-realistického herectví, bylo v Národním divadle završeno premiérou hry Jaroslava Hilberta *Vina* (1896), v němž hlavní role vytvořili opět Eduard Vojan a Hana Kubešová.

Postupně realismus přispěl k dalšímu rychlému formování českého herectví, které dosáhlo vynikajících výsledků nejen v Národním divadle v Praze, ale také v divadlech v Plzni a v Brně.

Realismus způsobil v divadle zásadní historickou proměnu ve všech složkách – a spolu s tím i v inscenačních postupech.

Právě v tomto období se ustavuje moderní režie – ve smyslu, v jakém ji vnímáme dnes.

Snaha dosáhnout dokonalé iluze reality vedla k nahrazení dosud užívaných malovaných kulís (každé divadlo či soubor disponovaly několika sadami – zobrazujícími les, zámeckou komnatu, vesnickou jizbu atd. –, které opakovaně užívaly podle potřeby v různých inscenacích), trojrozměrnou realistickou dekorací, navíc podloženou jedinečným scénografickým návrhem, který se nemohl uplatnit v další inscenaci. Požadavek realističnosti (jako by byly 'ze skutečnosti') a jedinečnosti se uplatňoval i kostýmy.

Právě tak v herectví končí éra tzv. oborů ('oborové herectví') ustavených v klasicismu, kde byli herci angažováni pro určitý typový okruh postav (a ten tedy neustále opakovali) – a začínají vytvářet (i s použitím paruky a líčení) v každé nové inscenaci nový charakter, unikátní postavu, vycházející přitom z vlastního pozorování životní skutečnosti.

Naturalistická a realistická díla začali hned od počátku zařazovat do svého repertoáru také ředitelé cestujících společností, především *František Pokorný* (uvedl Zolovu *Nanu* i první díla budoucích českých realistů: např. hru *Petr Vok z Rožmberka* Františka Adolfa Šuberta, *Zvíkovského raráška*

Ladislava Stroupežnického ad). Právě díky kočujícím společnostem (a také ochotníkům) se realistické drama (a divadlo) prosazovalo téměř ve stejné době na celém území českých zemí – vždyť žhavá novinka z Národního divadla byla ambicí většiny divadelních ředitelů.

Jako jedna z prvních tak uvedla v Těšíně už v lednu roku 1895 hru *Maryšu* bratří Mrštíků nevelká činoherní společnost Václava Choděry, putující hlavně po Moravě a Slezsku.

České realistické drama

Česká realistická dramatika nezahrnovala jen (psychologické) drama, ale i další žánry: veselohry ze soudobého života, díla vesnického realismu či zpracovávající sociální problematiku. Tím, že se jejich děj často odehrával v prostředí českého venkova, začal být realismus postupně vnímán – i prosazován – jako směr 'český', národní (vyrůstající z domácích podmínek, zobrazující národní mentalitu, kulturu, podstatu). To pak usnadnilo jeho přijetí u českého publika, zprvu komplikované.

Mnoho dramatických děl vzniklých v tomto období (navíc uvážíme-li, jak bylo de facto krátké) se stalo trvalou součástí českého klasického repertoáru, je dodnes inscenováno a adaptováno i jinými divadelními či uměleckými druhy (zpracování operní, filmová).

České realistické drama v Národním divadle

Josef Štolba: *Vodní družstvo*, 1886

Vilém Mrštík: *Pani Urbanová*, 1886

František Adolf Šubert: *Jan Vyrava*, 1886

Ladislav Stroupežnický: *Naši furianti*, 1887

Ladislav Stroupežnický: *Sirotčí peníze*, 1887

Václav Štech: *Maloměstské tradice*, 1887

Matěj Anastázia Šimáček: *Bez boje*, 1887

Josef Štolba: *Maloměstští diplomati*, 1888

Ladislav Stroupežnický: *Václav Hrobčický z Hrobčic*, 1888

Karel Pippich: *Svět zásad*, 1888

Josef Štolba: *Závěť*, 1889

František Xaver Svoboda: *Márinka Válková*, 1889

Gabriela Preissová: *Gazdina roba*, 1889

Alois Jirásek: *Vojnarka*, 1889

František Adolf Šubert: *Velkostatkář*, 1890

Matěj Anastázia Šimáček: *Svět malých lidí*, 1890

Gabriela Preissová: *Její pastorkyňa*, 1890

Alois Jirásek: *Kolébka*, 1891

František Xaver Svoboda: *Směry života*, 1892

Ladislav Stroupežnický: *Na valdštejnské šachtě*, 1892

František Xaver Svoboda: *Rozklad*, 1893

František Xaver Svoboda: *Útok zisku*, 1893

František Adolf Šubert: *Drama čtyř chudých stěn*, 1893 (cenzurou povoleno k provozování až v roce 1902)

Alois a Vilém Mrštíkové: *Maryša*, 1894

Alois Jirásek: *Otec*, 1894

Ladislav Stroupežnický: *Zkažená krev*, 1894

Matěj Anastázia Šimáček: *Jiný vzduch*, 1894

Jaroslav Hilbert: *Vina*, 1896

Díky tomu, že realismus rozbíjí stereotypy a manýry předchozích epoch – v dramatu, režii, herectví, scénografii i hudbě – se právě v něm a z něj rodí to, co označujeme jako moderní divadlo.

Řada divadelních her českých realistů se stala součástí tzv. klasického českého repertoáru a je dodnes inscenována.

Boje o realismus a naturalismus podpořily rovněž rozvoj divadelní kritiky, která se stala aktivním spolutvůrcem divadelního vývoje, a teoretického myšlení o divadle, zejména dílem Otakara Hostinského.

K nejvýznamnějším odpůrcům realismu a naturalismu patřil Jaroslav Vrchlický, který psal do Hlasu národa. Realismu vytýkal především to, že ve jménu pravdy života popírá ideu a krásu. Soudil, že nový umělecký styl je nebásnický, nerespektuje zákony umělecké tvorby, přisuzuje umělci pasivitu. V realismu a naturalismu spatřoval v některých případech „hadráře společnosti lidské“. Na protirealistických pozicích stáli také Jan Lier (Lumír), Viktor Guth (Politik) a Emanuel Bozděch (v německých listech).

Jiného rodu byla polemika s realismem, kterou vedli kritikové Hubert Gordon Schauer, František Xaver Šalda a Jindřich Vodák. Ti vytýkali realismu a naturalismu přílišnou popisnost, která byla zábranou hlubšího poznání člověka. Obraceli pozornost k divadlu psychologickému, v němž se tvůrčí subjekt mohl uplatnit výrazněji než v 'objektivním' realismu. Proto Šalda tak oceňoval psychologická dramata Františka Xavera Svobody, proto vynikající divadelní kritik Vodák odmítl Maryšu bratří Mrštíků. Námitky těchto oponentů předznamenaly blízký vývoj vedoucí k prosazení psychologického herectví, ale také nástup modernistických směrů, pro které byla naopak subjektivita tvůrce jedním z uměleckých principů.

V roce 1892 dosáhlo Národní divadlo velkého ohlasu na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni s melodramatem Jaroslava Vrchlického a Zdeňka Fibicha Námluvy Pelopovy, ale hlavně se Smetanovou Prodanou nevěstou – tento úspěch otevřel cestu Smetanově tvorbě do světa. V druhé polovině 90. let se však Národní divadlo dostávalo do konfrontace s nastávající proměnou kulturního kontextu v českých zemích. Vedle přetrvávajících diskusí o realismu a nástupu nového psychologického herectví to bylo pronikání symbolistických tendencí nejen v dramatu (byly namířeny zejména proti iluzivnosti realismu) a vůbec tlak nových modernistických směrů. Činohru Národního divadla kritizovali zejména básníci České moderny.

V květnu 1900 rozhodl Zemský výbor, že vedení Národního divadla bude svěřeno nově ustavené Společnosti Národního divadla, která byla v rukou mladočechů. Do té doby jinak spíše úspěšný František Adolf Šubert, ředitel Národního divadla od roku 1883, byl nahrazen Gustavem Schmoranzem, do čela opery byl postaven mladý skladatel a kapelník Karel Kovařovic a do činohry přišel její pozdější šéf, tehdy ještě jako „literární poradce“, Jaroslav Kvapil. Začala nová éra první české scény.

Přečtěte si studii Otakara Hostinského *Epos a drama* (1881) nebo *O realismu uměleckém* (1890). Které základní realistické principy zde autor stanovuje či rozpoznává?

Vyberte si v repertoáru českých divadel inscenaci české realistické hry, přečtěte si textovou předlohu a pak inscenaci navštivte (popř. využijte videozáznam některé z významných inscenací, popř. i filmovou či rozhlasovou adaptaci – k dispozici jsou v knihovnách, na internetu, popř. přímo na požádání v divadlech).

Formulujte/Napište si 'podklad pro recenzi': základní scénická interpretace dramatického příběhu, téma inscenace a jeho podoba v klíčových dramatických situacích, jak se projevovalo v jednotlivých divadelních složkách, nakolik byl inscenační výsledek adekvátní textu a rozpoznávanému režisérovu záměru, nakolik byl působivý.

Mějte na paměti, že součástí smysluplné recenze by měla být i základní informace o historii hry (první a významná uvedení, inscenační tradice, čím je hra z vývojového hlediska mimořádná).

Jako vynikající opora či inspirace k realizaci daného úkolu může posloužit studie věnovaná Ladislavu Stroupežnickému a jeho hře *Naši furiantí* z roku 1887 – a to na pozadí inscenace premiérované v Národním divadle roku 2004:

CÍSAŘ. Jan. *Setkání epoch. Disk 9* (září 2004).

CÍSAŘ. Jan. *Setkání epoch. Disk 9* (září 2004).

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. III*. Praha: Academia, 1977, s. 218–232.

HOSTINSKÝ, Otakar. *O umění*, Praha: Československý spisovatel, 1956.

11. Hlavní představitelé českého herectví a jeho stylové proměny v Národním divadle.

Na počátku stručné kapitoly si shrňme, co všechno již o českém herectví v jeho dějinném průběhu víme. Není toho málo.

Zatímco komediantské herectví – se svým vrcholem ve středověku – si vždy žilo svým vlastním, nezávislým (rovněž na dramatickém textu) životem, vývoj českého herectví založeného na textu (jeho prezentaci, interpretaci apod.) jde pochopitelně ruku v ruce s vývojem české jevištní řeči – která se 'odvozuje' uměleckou precizací, estetizací od národního jazyka. A protože ten se u nás od počátků národního obrození začíná teprve nejen tříbit, ale vůbec ustavovat, sledujeme výrazné herecké osobnosti teprve od té doby – resp. v návaznosti na ni.

Zmiňovali jsme herce z Vlastenského divadla – primárně ovšem 'vlastence z Boudy', z nichž zkrátka v podstatě všichni i hráli; avšak jejich hlavním cílem bylo celkové oživení českého divadla (a umění a kultury) – jako prostředek oživení národa. Samotné herectví v těchto službách se ještě nerozvíjí ve své specifické, umělecké linii.

Situace se mění ani ne tak ještě za Štěpánka (který ovšem oživil česká představení na jevišti Stavovského divadla a stanul v jejich čele), jako později činností Josefa Kajetána Tyla, jehož Kajetánským divadlem prošla řada budoucích významných hereckých profesionálů, angažovaných ve Stavovském divadle a oblíbených na jeho jevišti. Velký vliv na tuto proměnu měla Tylova praxe: DOPLN Z JC

Zmiňovali jsme i romantické herectví Josefa Jiřího Kolára...

Hledání nových realistických východisek bylo patrně obtížnější právě v herectví než v dramaturgii, opírající se o zahraniční inspiraci (Zola, Ibsen).

Respektovanými reprezentanty staršího romantického herectví zůstávali v této době především Josef Jiří Kolár a Karel Šimanovský.

V deklamačním hereckém stylu – ovlivněném i celkovou atmosférou 60. let s tábory lidu, veřejnými projevy a patetickou recitací – byl zcela nejdůležitějším nástrojem herce hlas a hercův projev směřoval až k monologičnosti. Takové herectví inscenačně korespondovalo s dramatickými texty Vrchlického a jeho významnými reprezentanty byli Julie Šamberková, Marie Bittnerová, Helena Veverková, Karel Polák a především Otýlie Sklenářová-Malá spolu s Jakubem Seifertem, který svým projevem vyvolával mohutný dojem ještě i později v Národním divadle.

Ve francouzských veselohrách, které de facto připravovaly půdu realistickému hereckému projevu, vystupovali pak zejména Jindřich Mošna, mistr realistického detailu, dále František Kolár, který už dokázal budovat poměrně složité, vnitřně diferencované charaktery (Tartuffe, Shylock), František Ferdinand Šamberk, Josef Frankovský ad. Po Karlu Šimanovském přebírá později repertoár mladý kolega Jakub Vojta Slukov.

Jako režiséři se v této době stylově rozrůžňující se době uplatňovali kdy? Josef Jiří Kolár (klasické a historické drama), František Kolár (zároveň jevištní výtvarník, pracoval s kostýmy a davovými scénami), Pavel Švanda ze Semčic kde? (soudobé drama a veselohry) a Josef Chramosta s Edmundem Chvalovským (výpravné hry a frašky).

Obraz proměn českého herectví v jeho bezmála čtvrtstoletém vývoji od Prozatímního divadla až po otevření divadla Národního nám zanechal Jan Neruda, nejvýznamnější a nejsoustavnější divadelní kritik celého období Prozatímního divadla.

Po svém druhém, definitivním otevření převzalo Národní divadlo repertoár a soubor Prozatímního divadla a angažovalo několik dalších herců z kočovných společností.

Přechod do nové budovy neznamenal však v žádné z divadelních složek umělecký zlom. Během prvních sezon zde vyvrcholilo divadlo velkého stylu (zahrnující zábavný repertoár i velkou světovou dramaturgiu klasickou i novější) a s ním i repertoár tzv. Bildungstheateru, který v českých podmínkách budoval nejvýznamnější dramatik tohoto období Jaroslav Vrchlický spolu s Juliem Zeyerem.

Deklamační herecký styl – s tímto stylem dramatickým primárně svázaný – znamenal dosud jevištní převahu verbalismu, důraz na zvukovou nosnost věty a hudebnost slova, poukazující na význam citu, lásky.

Soubor disponoval několika vynikajícími herci, kteří takové požadavky naplňovali. Typickým představitelem byl *Jakub Seifert*, který se vypracoval na krasořečníka vysoké intonační a artikulační úrovně; Seifertovi hrdinové byli ve srovnání se staršími romantickými hrdiny Josefa Jiřího Kolára elegantní a kultivovaní.

Z dalších herců se v divadle velkého stylu uplatňovali i *František Kolár* (jako režisér a výtvarník nadále organizoval na velkém jevišti Národního divadla velké komparsové scény), *Jakub Vojta Slukov* a *Josef Šmaha*. Mezi dámami to byla zejména *Marie Pospíšilová*, ale i *Otýlie Sklenářová-Malá* a mladší *Marie Bittnerová*.

Velkou romantickou hereckou individualitu, ovládající inscenaci a vtiskující jí svou tvář (Josef Jiří Kolár) nahradila v 80. letech 19. století hýčkaná herecká hvězda, která získávala popularitu nejen talentem a atraktivními rolemi, ale i erotickou přitažlivostí a zákulisními skandály.

Boje o realismus, které začaly v české kultuře počátkem 80. let a byly dovršeny v Národním divadle, měly svůj přímý obraz v herectví. Vrcholem tohoto vývoje – doslova 'prohloubením' realismu – se stalo herectví psychologicko-realistické, jak se začalo uplatňovat od přelomu 19. a 20. století především v režii Jaroslava Kvapila primárně prostřednictvím dvou mimořádných hereckých osobností: Hany Kvapilové a Eduarda Vojana.

Jan Neruda se ve své recenzentské činnosti velice intenzivně věnoval mj, hercům, jejich interpretacím postav, popisům hereckých výkonů. Zvláštní pozornost přitom věnoval slavné Otýlii Sklenářové-Malé, jejíž herecký rozvoj svým pravidelným reflektováním přímo spoluutvářel. – Vyhleďte v nerudovském výboru popisy jejich hereckých výkonů (časté a zevrubné) v různých postavách a shrňte, co recenzent na jejím umění oceňuje a co na tomto základě požaduje (ať už od ní samotné, nebo od českého herectví obecně).

Vyhleďte popisy hereckých výkonů mužských představitelů (rovněž velice časté). Čeho si všímá u nich? Čeho si cení a k čemu vybízí?

Popište principy psychologicko-realistického herectví. V čem spočívala jeho působivost a v čem naopak jeho úskalí? – Ať už 'vnější' (tj. pro diváka, resp. pro způsob jeho vnímání), nebo vnitřní (tedy pro samotného herce).

Formulujte základní odlišnosti tohoto hereckého stylu od stylů ostatních – předchozích i následujících (tzv. oborového/typového, romantického, deklamačního, expresionistického, avantgardního...).

Podoba jevištní mluvy vykonala během 19. století obrovský vývoj: tento 'jazyk, jímž mluví postavy', souvisí vždy samozřejmě s vývojem národního jazyka (od něhož se odlučuje svými specifickými nároky) – a také s herectvím (které má své nároky vlastní). Prozkoumejte tyto souvislosti například s využitím následující literatury:

HŮRKOVÁ, Jiřina. „J. K. Tyl jako tvůrce konverzační češtiny“. In *Josef Kajetán Tyl 1808–1856–2006–2008*. Praha: KANT, 2007.

CHVÁLOVÁ, Lenka. *Žena v divadle Josefa Kajetána Tyla*. Praha: KANT, 2012.

SCHERL, Adolf. „Tyl jako tvůrce herecké školy“. In *Monology o Josefu Kajetánu Tylovi*, Praha: Karolinum, 1993.

STICH, A. „Český jazyk a dramatický text v 19. století“. In *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie v Praze, 1985.

Nebo

in: STICH, A. *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi*. Praha: Torst, 1996.)

BOHÁČ, Ladislav. *Tisíc a jeden život*. Praha: Odeon, 1981.

CÍSAŘ, Jan. Ansámblové herectví včera a dnes, 1. *Disk 2* (prosinec 2002).

CÍSAŘ, Jan. Tvůrce divadelního slohu, *Disk 5* (září 2003).

ČERNÝ, František (ed.). *Dějiny českého divadla. III*. Praha: Academia, 1977, s. 45–175.

ČERNÝ, František. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978.

CHVÁLOVÁ, Lenka. *Žena v divadle Josefa Kajetána Tyla*. Praha: KANT, 2012.

CHVÁLOVÁ, Lenka. „Otýlie Sklenářová-Malá: cesta na jeviště“. In *Disk 35* (březen 2011): 66–80.

KLOSOVÁ, Ljuba. *Kolárové: Tři herecké portréty 19. století*. Praha: Orbis, 1969.

PEŠKOVÁ, Eliška. „Zápisky české herečky“, 1886. In *Disk 26* (prosinec 2008): 171–182; *Disk 27* (březen 2009): 160–170).

SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně*. Praha: AMU/KANT, 2013.

ŠTĚPÁN, Václav – TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. *Prozatímní divadlo I.–II. 1862–1883*. Praha: Academia – Národní divadlo, 2006.

VODÁK, Jindřich. *Tváře českých herců*. Praha: Orbis, 1967.

VOJTA, Jaroslav. *Cesta k Národnímu divadlu*. Praha: Melantrich, 1958.

12. Umělecká osobnost Jaroslava Kvapila a proměny činohry Národního divadla pod jeho vedením.

(1900–1918)

Jaroslav Kvapil je v řadě teoretických spisů o divadle uváděn jako první český moderní režisér. A skutečně je namístě ho tak vnímat. Během svého působení v divadelní praxi změnil vnímání pozice režiséra jako aktivního tvůrce, který do inscenace vkládá své vidění světa a vlastní interpretací se snaží formovat společnost. Kvapil byl rovněž politicky a společensky angažovaná osobnost.

Kvapil byl do Národního divadla pozván nově zvoleným ředitelem Schmoranzem na podzim roku 1900, kdy začíná pro celé Národní divadlo nová éra.

Nejprve nastoupil do pozice literárního poradce a až roku 1906 se stal šéfrežisérem. O pět let později se stal uměleckým šéfem činohry.

Příchod Kvapila do Národního divadla znamenal proměnu divadelní práce, ale též repertoáru. V době, kdy vstupuje do divadelního provozu, má obtížnou pozici: je považován za „nedivadelníka“, neboť – oproti dosavadní tradici a praxi – nejenže nevzešel z hereckého souboru, ale dokonce nikdy nebyl hercem, neprošel vlastní hereckou praxí. Kvapil jako první tuto tradici narušil a musel si důvěru a pozornost herců i kritiky nejprve vydobýt. Byl mužem pera – básník, novinář, divadelní kritik, na jevišti ho dodnes živý jako dramatik a libretista. Nepochybně odtud pramení jeho vztah k textu – k dramatické předloze, kterou hluboce ctil. Odtud pramenil režijní výklad a koncepce jeho inscenační praxi. Text ani neprezentoval – jako v pozdně romantickém deklamačním divadle – ani jej nenechal neupozaďoval – jako v symbolistických pokusech – ale nechal jej s pomocí všech divadelních složek plně vyznít. Okolo herce vybudoval na jevišti atmosféru, náladu, výrazně spoludotvářející, vyjadřující smysl jednotlivých situací (a celku inscenace). Ovládal schopnost náznaku, prchavého okamžiku, metafory (kterými se vyznačuje i jeho vlastní dramatická tvorba), divadelního znaku. Jeho režii proto označujeme za impresionistickou, oponenty – či s nadsázkou se setkáváme s pojmem „divadlo dojmu a vjemu“, což v dané fázi Národního a českého divadla bylo nejen mimořádné, ale také dokladem, že máme režiséra, který skutečně dokáže sjednotit inscenaci v jeden celek.

„Byl si vědom, že napsané drama není ještě divadlo. Aby se knižní drama převtělilo v divadlo, k tomu je zapotřebí režiséra a herec. Respektoval však autora a jeho myšlenku, byl poslušným interpretem básnickovým“ (KOVARŽÍK 1982: 276).

Řada odborných publikací jej označuje jako za „režirujícího dramaturga“, právě proto, že interpretaci svých inscenací stavěl principiálně na textu, který skutečně dokázal vyložit. Z toho však vyplývá i negativní strana jeho přístupu: texty, kterému nekonvenovaly jako režisérovi, si odmítal pro sebe vybrat jako dramaturg. To je případ Zmoudření dona Quiota, který vrátil autorovi Viktoru Dykovi jako neinscenovatelný (aby se z něj jen o pár let později stalo zakládající dílo českého divadelního expresionismu, jak rozvedeme v následující kapitole).

Jeho velikou devízou bylo propojení uměleckých aspektů s těmi „mimodivadelními“, do kterých se promítaly politické i obecně kulturní tendence. „Své snažení o moderní inscenační divadlo

spojoval dramaturgicky neúnavně a systematicky s připomínáním schopnosti českého národa být 'státním národem', což za první světové války vedlo na půdě Národního divadla k manifestačním činům, které otevřeně vyjadřovaly odpor vůči Rakousku-Uhersku a vůli po české samostatnosti“ (CÍSAŘ 2006: 177).

Jeho zájem o společenské dění a bojovnost za demokracii se projevovaly primárně v jeho dramaturgii. Klíčovým autorem, kterého Kvapil uváděl, byl Alois Jirásek, jehož bytostný a fakty podložený realismus Kvapilovi vyhovoval. A to především na ploše jeho historických dramát. V Kvačilových režiiích byl Jirásek uveden na jevišti Národního divadla celkem čtrnáctkrát, z toho osmkrát poprvé v prvních uvedeních. Poprvé byla uvedena dramata: *Emigrantka* (1898), *Vojnarka* (1890), *Kolébka* (1891), *Magdalena Dobromila Rettigová* (1901), *Jan Žižka* (1903), *Gero* (1904), *Jan Hus* (1911) a *Jan Roháč* (1918). lucerna

Ibsen, shakespare, češi

Politickou angažovanost můžeme doložit i jeho členstvím v tzv. *Mafii*, která byla součástí aktivní protirakouské politiky a spolupracovala s českým zahraničním odbojem.

O dva roky později sbíral podpisy pod veřejný list českým poslancům ve Vídni, kteří u ministra zahraničí Czernina zastávali názor, že budoucnost českého národa spočívá pod habsburským žezlem (jako první podepsal Jirásek). Ovšem i jeho divadelní tvorba měla politické tendence – cyklus 15 her Shakespeara uváděných v rámci 300. výročí od jeho úmrtí či 50. výročí od položení základního kamene Národního divadla představovalo vrcholnou demonstraci politického odporu proti Rakousku-Uhersku.

V roce 1915 ve své inscenaci *Léto* od Fráni Šrámka akcentoval téma oslavy života, čímž jí dal protiválečný nádech. Inscenace stavěla především na náladových motivech a letní atmosféře.

Ústřední místo v kvapilově inscenaci měl herec. Kvapila rozhodně nemůžeme považovat za režiséra autokrata. Kvapil vytvářel aranžmá prostoru, dohlížel na správné vyznění textu, na správnou jevištní mluvu. Hercům dával pak svobodu ve výkladu své postavy. Mohlo by se nám zdát, že hercův svobodný výklad povede k souboru plného individualit, ale naopak tento postup vedl k ansámblovosti.

„S potížemi a v zápasech formuje Kvapil postupně soubor, jehož podstatná část přistupuje na požadavky psychologie a niterného umění“ (CÍSAŘ 2006: 190).

Proměna herectví – označujeme ho jako 'psychologicko-realistické' - spočívala v analyzování nitra postav a v důkladné motivaci jednání. Herci nedeklamovali (jako v předcházejícím a současně stylově na jevišti Národního divadla doznívajícím herectví pozdně-romantickém), ale pokoušeli se o pravdivý obraz postavy, takový, se kterým se divák mohl ztotožnit. Jeho byli především Eduard Vojan, Hana Kvapilová (či dříve Kubešová), později Leopolda Dostalová, Rudolf Deyl a Marie Hubnerová.

Další změnu zaznamenala i scénografická složka, která již nebazírovala na ukazování věcí realisticky, i když odtud vycházela, ale začala pracovat se symboly a metaforami. SVĚTLO Klíčové bylo setkání Kvapila s výtvarníkem Josefem Wenigem. Shakespearovké jeviště

Mimořádná Kvapilova vzdělanost a široký kulturní rozhled přibližovaly jeho inscenační tvorbu evropským trendům. Kvapil sledoval dění na evropských jevištích, udržoval vztahy s řadou významných evropských (nejen divadelních) osobností. Jedni z nich byl i Konstantin Sergejevič Stanislavský, se kterým se osobně seznámil během prvního zájezdu MCHATu v Praze. Jeho tvorba podnítila herce i Kvapila samotného ve vlastním nalezeném inscenačním stylu.

Po první světové válce Kvapil z Národního divadla odchází a věnuje se politice. Do Národního divadla na jeho pozici roku 1921 nastoupil K. H. Hilar: dosud umělecký šéf Vinohradského divadla, kde se díky expresionistickým inscenacím...

Po třech letech v politice se Kvapil do divadla vrací: do vedení činohry druhého velkého pražského divadla – Vinohradského.

Příchod Kvapila do Městského divadla na Královské Vinohrady popisuje František Kovářik takto: „Jaroslav Kvapil se neukvapoval v přízni. Nevtránil se do herce, aby mu snad jednou v kritické chvíli nemusel být zavázán. Prázdná slova neznal. Někdy člověka přehlížel, ale nikdy nepřehlížel herce na jevišti, ať hrál cokoli. Neznal prostě malé nebo velké role. Hráli-li dobře, měl k nim úctu: respektoval divadelní kázeň i vášeň. (...) Zbytečně si nevyjížděl, záludnost protekce nebo potměšilost záškodnost byla mu cizí“ (KOVARŽÍK 1982: 276).

Tato jeho nesnadná pozice možná zapříčila jeho vztah k hercům, který byl založen na pokoře. Kvapilům pokorný přístup k hercům a vědomou péčí o herecký soubor. Na Vinohrady nastoupil ve svých třiapadesáti letech spolu s mladým Karlem Čapkem, nejprve coby dramaturgem a později i režisérem. Oba zastávali názor, že herec je v inscenačním tvaru klíčový a nezastupitelný a dle toho je k němu třeba přistupovat. Jejich cílem bylo vytvářet na zkouškách takovou atmosféru, která vede k tvůrčí inspiraci.

Nelze mluvit o tom, že by se poetika Kvapila na Královských Vinohradech výrazně proměnila.

„Hrál jsem skoro ve všech jeho vinohradských představeních. Malé a nejmenší role, to je pravda, ale já jsem byl v Kvapilově blízkosti vždycky rád, těšilo mě sledovat, jak jemně, rozvážně pracuje. Byl to ušlechtilý, harmonický člověk a umělec, tak se mně to tenkrát zdálo. Z třicítky her, které u nás Kvapil za sedm let nastudoval, dobrá polovina byla dramata, která už před válkou uvedl v Národním. Ale to vůbec neznamená, že by se jako režisér opakoval. Ostatně už nová doba a jiní herci vyžadovali trochu jiný přístup i ke klasikům“ (KOVARŽÍK 1982: 203).

Tou dobou mezi Vinohradským divadlem a Národním probíhalo soupeření. I obecnost a herci se rozdělovali na příznivce Hilara či Kvapila. Jejich přístup k hercům či inscenování bylo zcela odlišné. Zatímco Hilar byl autokratický a pracoval s herci na stylizovanější formě, tak Kvapil podporoval realistické herectví. Kvapil uváděl především určité české autory, později také hojně Čechova, Strindberga, Ibsena či Shakespeara. Jeho jednotvárná dramaturgie sklízela často kritiku. V roce 1927 Jaroslav Kvapil z Vinohrad odchází a nahrazuje ho Jan Bor. Znovu se vrací až v téměř osmdesáti letech na pozvání Jiřího Frejky k obnovení jeho významných inscenací z let dvacátých. Kvapil tedy znovu nastudoval *Troila a Kressidu* (W. Shakespeare) a *Periferii* (Langer) s původní výpravou Josefa Čapka.

V roce 1950, kdy Jaroslav Kvapil zemřel, měl (proti jeho vůli) pohřeb v Národním divadle.

Osobnost Jaroslava Kvapila byla přínosem pro moderní inscenování na českých scénách, jehož základ využívá i současná divadelní praxe. Odkazem je i jeho výrazná politická angažovanost. V závěru ještě vzpomeňme na jeho politické působení během druhé světové války, kdy byl *spoluzakladatelem Prozatimního revolučního národního výboru*, po jehož odhalení byl uvězněn na Pankráci a ve vazbě strávil 11 měsíců. Jeho nebojácnost nám může být sympatická, neboť jeho touha po svobodě a zapálenost se objevuje ve všech jeho činnostech. Ani hojná kritika nezastavila jeho průkopnickou práci na divadle, ba co víc jeho urputnost dokazuje i získání řady významných divadelních a literárních osobností na svou stranu. Divadelní zapálení lze doložit na jeho přesné znalosti textu při každém zkoušení. Všechna dramata se ještě před samotným zkoušením naučil zpaměti, aby ho během procesu práce s hercem nezdržovalo časté koukání se do textu.

Popište dramaturgii Jaroslava Kvapila.

Co nejpřesněji a nejstručněji formulujte, proč označujeme Jaroslava Kvapila za prvního českého moderního režiséra.

V čem je – či 'lze vnímat' – odkaz Kvapilova života a díla jako dosud živý, inspirující?

Vysvětlete poetiky, jichž se k označení různých vrstev umělecké činnosti v souvislosti s Kvapilem využívá (impresionismus, symbolismus, psychologický realismus...).

Jak konkrétně se u něj projevovaly?

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla I. a II.: Od počátků do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.

CÍSAŘ, Jan. *Tvůrce divadelního slohu, Disk 5* (září 2003).

GÖTZ, František. *Boj o český divadelní sloh*. Praha: Družstevní práce, 1934.

KOVAŘÍK, František. *Kudy všudy za divadlem*. Praha: Odeon, 1982.

KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím*. Praha: Josef R. Vilímek, 1937.

NOVOTNÁ, Klára. *Vinohradská dramaturgie v době působení Karla Čapka. Disk 38* (prosinec 2011).

ŠORMOVÁ, Eva (ed.). *Česká činohra 19. a začátku 20. století (Osobnosti)*. Praha: Divadelní ústav, 2015.

13. Proměny českého divadla a dramatu v první polovině 20. století (s důrazem na osobnost K. H. Hilara, dramatické texty pro 'kamenná divadla' a českou divadelní avantgardu).

(1914–945)

Karel Hugo Hilar (1885–1935), vlastním jménem Karel Hugo Bakule, vystudoval klasickou filologii na pražské univerzitě (PhDr. – 1911). Umělecky se projevil nejdříve jako autor veršů, románů i her, ovlivněných francouzskou dekadencí z konce století. Z té oblasti volil i překlady pro Moderní bibliotéku, již vydával od roku 1903.

O divadlo se začal zajímat nejprve v kritikách, publikovaných od roku 1902 v časopisech *Moderní život*, *Divadlo*, *Český svět* ad.

Praktickou divadelní dráhu započal v roce 1910 jako lektor a tajemník Divadla na Vinohradech, kde se záhy uplatnil i jako režisér. Po odchodu konzervativního ředitele Václava Štecha byl jmenován v roce 1913 dramaturgem a v roce 1914 šéfem činohry. Zaslouhou jeho pracovní iniciativy, slohové konsekventnosti i diplomatické obratnosti se změnila vnohradská scéna ve středisko moderní divadelní práce a úspěšně konkurovala činohře Národního divadla. Umělecké úspěchy, jichž dosahoval za války a v poválečné době, vedly k tomu, že byl postaven do čela činohry Národního divadla, která se po odchodu Jaroslava Kvapila v roce 1918 ocitla v umělecké krizi. Od počátku roku 1921 až do své smrti zde působil jako šéf činohry. Probudil ji k nové činnostnosti, prosadil zde principy dynamického výrazu imaginativně bohaté režie, přivedl na jeviště tohoto divadla řadu nových talentovaných umělců, postaral se o modernizaci zařízení obou jeho scén a proti silnému odporu konzervativních sil tu důsledně uplatňoval zásadu režiséřského divadla, v němž se všechny složky umělecké i organizační podřizují určujícímu inscenačnímu záměru. Již na sklonku 20. let přizval ke spolupráci mladé režiséry z okruhu avantgardy v čele s Jiřím Frejka.

Hilar zveřejnil své úvahy o divadle, jednotlivých hrách, o problémech stylových a inscenačních v mnoha statích, z nichž nejdůležitější shrnul do knižních publikací (???). Obhajoval v nich zejména zásady expresionismu a civilismu, jakož i postavení režiséra v moderním divadle.

Jiří Frejka (1904–1952) vystudoval pražskou konzervatoř. Všestranně múzicky založený tvůrce se uměleckým způsobem projevil nejprve jako básník a dramatik. Divadelní dráhu zahájil jako autor parodistické hříčky *Kithairon*, kterou uvedla v roce 1923 Scéna adeptů. V polovině 20. let, kdy různé skupiny mladých herců vyjadřovaly svůj generační pocit poválečného životního optimismu prostřednictvím divadla bujaré hravosti, se projevil v čele skupiny konzervatoristů jako nejvynalézavější a nejpodnikavější režisér tohoto mladého divadla. Okouzlen evropskou avantgardou, zpočátku zejména kubofuturismem a konstruktivismem (koncepty režisérů Tairova, Mejercholda ad.), byl rovněž levicově orientován. Jeho inscenace z let 1924–1926 (především úprava Molierovy komedie *George Dandin* hraná pod názvem *Cirkus Dandin*, 1925, dále anonymní středověká *Fraška o mistru Mimínovi* či Aristofanova komedie *Ženy o Thesmoforiích* hraná pod názvem *Když ženy něco slaví*) představovaly nástup dovádivé, dadaisticky provokující, rozpochybované a roztančené komiky, jež se programově odlišovala od složité psychologie i expresionistické exaltace oficiálních scén. Revoluce mladosti, smíchu, života - poetismus

K největší systematickosti a ideové průbojnosti dospěly snahy mladých divadelníků ve sdružení Devětsil, založeném v roce 1920. V jeho rámci se na konci roku 1925 ustavilo – zásluhou Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla – Osvobozené divadlo, kde na jaře roku 1926 oba režiséři zahájili řadu svých poetických inscenací. Spontánní, hravě nevázaný projev Frejkův se zde však nesrovnával (ve smyslu uměleckém i osobním) s Honzlovou systematickostí. Proto Frejka na jaře roku 1927 Osvobozené divadlo opouští a zakládá divadélko Dada, v němž navazuje na svou dosavadní inscenační tvorbu budováním programu dadaismu ruku v ruce s divadlem revuálně satirickým a parodizujícím. Uvádí dramatické texty poetické i tradičního typu, jež v duchu lyrického poetismu a konstruktivismu oživuje.

V Moderním studiu (od února 1929), jež navazovalo na Dada, se již plně přiklonil k moderním interpretacím tradičních textů (Shakespearův *Romeo a Julie*) a hledal spojení s širšími kruhy publika. V této době obecně končí doba experimentů poetické avantgardy a mladí umělci přecházejí na větší scény. Sám Frejka přijímá na počátku roku 1930 nabídku a nastupuje do Národního divadla, kde působil do srpna 1945.

Nejdříve zde uváděl hry lyricky snových a hravých poloh (např. *Julie aneb snář* Georgese Neveuxe, Nezvalova úprava hry Calderona de la Barca *Schovávaná na schodech*, Nezvalovi *Milenci z kiosku*) a již zde projevil schopnost navázat na tradici hilarovské emocionality – a zároveň ji vylehčit metaforickou obrazností 'převzatou' z avantgardní poetiky.

Širší pole působnosti se mu otevřelo po smrti K. H. Hilara v roce 1935, kdy nový šéf činohry Otokar Fischer zdůraznil postavení básníka v hierarchii divadelních složek a kdy Frejka získal možnost inscenovat závažná dramatická díla a spoluurčovat profil Národního divadla v době vzrůstajícího fašistického nebezpečí.

Do roku 1935 spadá také jeho cesta do SSSR, kde se na moskevském festivalu sešel s Vsevolodem E. Mejerholdem, a také počátek pravidelné spolupráce s výtvarníkem Františkem Tröstrem. Na jejím počátku stojí inscenace upravené Aristofanovy komedie *Ptáci*, jež ve Frejkově inscenačním pojetí nabyla protifašistického zaměření. Za nacistické okupace byl jako režisér umělecké levice potlačován, za komunistické diktatury po roce 1948 rovněž.

Po květnu 1945 byl jmenován uměleckým šéfem a ředitelem Divadla na Vinohradech, v roce 1950 byl přeřazen do Hudebního divadla Karlín. Na podzim roku 1952 ukončil dobrovolně svůj život.

Velké zásluhy získal i jako zakladatel Akademie múzických umění (v roce 1945) a jako profesor činoherní režie na Konzervatoři Praha a na Divadelní fakultě AMU. Vedle četných článků a studií vydal např. knihy *Smích a divadelní maska* (1942) či *Železná doba divadla* (1945).

Jindřich Honzl (1894–1953), původně učitel měšťanských škol, na sebe v divadelním životě poprvé upozornil v letech 1920–1922 jako organizátor a vedoucí proletářského recitačního kolektivu DědrasborDělnický dramatický sbor). Po teoretické přípravě a první cestě do SSSR otevřel spolu s Jiřím Frejkou v únoru 1926 experimentální scénu Osvobozené divadlo a uváděl zde poetické inscenace zejména francouzských a českých moderních básníků. Do Osvobozeného divadla přijal v roce 1927 Voskovce a Wericha s jejich úspěšnou *Vest pocket revue* a jako režisér spolupracoval na revuálních představeních populární dvojice autorů a moderních klaunů až do násilného uzavření této – od počátku 30. let protifašisticky orientované – scény v roce 1938. (Na přelomu 20. a 30. let působil jako dramaturg a režisér ve Státním divadle Brno.)

V době nacistické okupace musel své veřejné působení omezit a později zcela přerušit. V letech 1939–1941 řídil v Praze komorní Divadélko pro 99, kde uváděl literární montáže ze života velkých českých umělců. Největší ohlas měl *Román lásky a cti*, pásmo sestavené z dopisů Jana Nerudy a Karolíny Světlé. Po válce působil v činohře Národního divadla, souběžně řídil – v červenci 1945 ustavené – Studio Národního divadla.

Jindřich Honzl byl teoretikem české divadelní avantgardy, již vybavoval i informacemi o avantgardním divadelním dění v Rusku (publikace *Moderní ruské divadlo*), které působilo u nás jako zásadní inspirace (v herectví, režii, scénografii) vedle francouzské dramatiky (především Cocteau a Apollinaire). V řadě statí se zabýval též historií, přítomností a perspektivami Národního divadla, podal výstižné charakteristiky řady herců (mj. J. J. Kolára, E. Vojana, M. Hübnerové či V. Vydry). Po odchodu z Národního divadla mj. přednášel v divadelním semináři Filozofické fakulty UK a na Divadelní fakultě AMU, řídil jako první redaktor časopis *Sovětské divadlo*, redigoval časopis *Otázky divadla a filmu*.

Emil František Burian (1904–1959) studoval na pražské konzervatoři jako Frejka, ovšem nikoli hudební obor. Člen literární skupiny Devětsil, v roce 1924 založil sdružení pro soudobou hudbu Přítomnost. Zasáhl téměř do všech oborů umělecké tvorby, působil též jako herec, zpěvák, hudebník a dramaturg (Osvobozené divadlo na Slupi, divadlo Dada, Moderní studio), rozhlasový komentátor, básník a výtvarník. V roce 1927 založil vlastní hudebněrecitační soubor Voice band, s nímž po úspěchu na Mezinárodním hudebním festivalu v Sieně (1928) podnikl v roce 1929 turné po Itálii. 1929–1930 šéf činoherního studia Národního divadla v Brně, 1930–1931 působil jako režisér v Olomouci, 1931–1932 znovu v Brně, 1933 založil vlastní profesionální scénu D 34; 1941 bylo divadlo pro svůj protifašistický charakter zavřeno a Burian byl do roku 1945 vězněn v nacistických koncentračních táborech. Po osvobození obnovil divadlo D 46 (1951–1955 přejmenováno na Armádní umělecké divadlo, od 1955 D 34). Usiloval o vytvoření syntetického divadla. Dramatizoval básnická a prozaická díla (K. H. Máchá: Máj, voiceband 1929, dramatizace 1935; B. Benešová: Věra Lukášová, 1938; A. S. Puškin: Evžen Oněgin, 1937, melodram 1957; V. Dyk: Krysař, 1940), aktualizoval dramatickou tvorbu (B. Brecht - J. Gay - K. Weil: Žebrácká opera, 1934; V. K. Klicpera: Každý něco pro vlast, 1936). Spolupracoval s V. Nezvalem (režie her Milenci z kiosku, 1932; Manon Lescaut, 1940). Jako jeden z prvních českých skladatelů přijímal i impulsy jazzu a západoevropské hudební moderny. Napsal melodramy (Balada o nenarozeném dítěti, 1924), písně (cykly Coctaily, 1926; Na pohlednice, 1927), opery (Mastičkář, vznik 1925, premiéra 1926; Bubu z Montparnassu, vznik 1927; Maryša, vznik 1938, premiéra 1940; Císařovy nové šaty, vznik 1947; Opera z pouti, vznik 1955, premiéra 1956; Račte odpustit, vznik 1956), orchestrální skladby, komorní skladby (8 smyčcových kvartetů), jazzové songy (Chlupatý kaktus), masové písně. Psal hudbu scénickou, hudbu k filmům (Siréna, 1946), režíroval filmy (Věra Lukášová, 1939; Chceme žít, 1949). Autor divadelních her (Dálky, 1959), lidových her se zpěvy a tanci na slova lidové poezie (Vojna, 1935; Lásky, vzdor a smrt, 1946), próz, knižních prací (Sborová recitace a scénická hudba Voiceband, 1927; Jazz, 1928) a teoretických statí (výbory O nové divadlo, 1946; Divadlo za našich dnů, 1962; sborník Nejen o hudbě, 1981).

Jiří Voskovec (1905-1981) je český herec a spisovatel neodlučitelně spjatý s osobností Jana Wericha. Studoval střední školu v Praze a ve francouzském Dijonu. Roku 1925 společně s Werichem založili Osvobozené divadlo, které se po dvou letech definitivně změnilo v jevištní centrum českého klaunství, reagující na aktuální politické a společenské problémy. Od roku 1938 žil Voskovec převážně ve Spojených státech. Pouze v letech 1948-1948 pobýval v Československu a v letech 1948-1950 ve Francii. Literárně tvořil především s Janem Werichem. Žil ve třech zemích, ale vždy tvrdil: "Jsem Čech jako poleno." Od roku 1955 byl občanem USA, a proto je v tamějších encyklopediích George Voskovec (říkali mu Váskovek) uváděn jako americký herec charakterních rolí. České slovníky jej však považují za českého herce, dramatika, režiséra, překladatele, básníka a jeho umělecké dráze v zámoří, včetně slovníků polistopadových, se věnují velmi stroze. Emigroval po únoru 1948 a ocitl se na indexu. Nicméně jeho a Werichovo dílo z éry Osvobozeného divadla totalitní režim zcela nezapudil. Voskovcův osud se završil téměř deset let před rokem 1989.

Jan Werich (1905-1980), pražský rodák, původně studoval práva, pak se zabýval literaturou, divadlem a kulturou. Podílel se na vzniku Osvobozeného divadla, na jehož scénu spolu s Voskovcem uváděl poetické hry i ostré politické satiry. Léta 1939-1945 strávil v Americe, kam emigroval. Po návratu pracoval v divadle ABC a v Divadle satiry s Miroslavem Horníčkem. Werich a Voskovec společně napsali Vest Pocket Revue, Baladu s hadrů, Pěst na oko, Rub a líc, Těžkou Barboru, Caesara, Osla a stín, Golema, Kata a blázna, Svět za mřížemi. Kromě her také vytvořili filmy Pudr a benzín, Hej rup, Svět patří nám, Peníze nebo život. Jan Werich ztělesnil hlavní role ve filmech Až přijde kocour, Císařův pekař a Pekařův císař. Je autorem Italských prázdnin a pohádek Fimfárum.

Jan Werich se narodil 6.2.1905. Od podzimu 1916 studoval na reálném gymnáziu v Křemencově ulici a po maturitě (1924) na právnické fakultě Karlovy univerzity. Vysokoškolská studia nedokončil a od roku 1927 se natrvalo věnoval divadelní činnosti. Už během studií na gymnáziu se seznámil se svým pozdějším partnerem Jiřím Voskovcem a toto přátelství se ještě více upevnilo po Voskovcově návratu z Dijonu. Oba mladé umělce spojoval zájem o film, jehož novinky Werich příležitostně recenzoval v Českém filmovém světě a v magazínu Přerod. Brzy po nástupu zvukové éry začala i jejich spolupráce s českým filmem. Před svým odchodem do emigrace natočily čtyři filmy: Pudr a benzín (1931), Peníze nebo život (1932), Hej rup! (1934) a Svět patří nám (1937). Werich sám pak vytvořil ještě hlavní roli ve filmu U nás v Kocourkově (1934). První společná hra Voskovce a Wericha Vest pocket revue měla premiéru na malostranském jevišti Umělecké besedy 19.4.1927. Ve vlastní režii v ní vytvořily dvojici klaunů se vzory v pantomimickém a absurdním humoru němých filmových grotesek. Bez vlivu na jejich jevištní projev nezůstalo ani dadaistické slovní žonglérství Vlasty Buriana.

Jaroslav Ježek (1906-1942), český hudební skladatel, klavírista, dramaturg a dirigent orchestru pražského Osvobozeného divadla, dvorní skladatel dvojice Voskovec (viz Voskovec, Jiří) a Werich (viz Werich, Jan) a zakladatelská osobnosti moderní české taneční a jazzové hudby, přichází na svět 25. září roku 1906 v Praze.

Hudební vzdělání získává Jaroslav Ježek nejprve ve slepeckém ústavu, v roce 1924 pak začíná studovat na pražské konzervatoři - studia skladby u K. B. Jiráka Ježek končí v roce 1927. Po

konzervatoři Jaroslav Ježek studuje na mistrovské škole u J. Suka a A. Háby, na téže škole se věnuje i studiu hry na klavír u A. Šímy. V roce 1927, ještě během studií, se pak Jaroslav Ježek, díky podpoře mecenáše, dostává na roční pobyt do Paříže, kde se setkává s jazzem a soudobou vážnou hudbou.

V roce 1928 dochází v Ježkově životě v zásadnímu střetnutí - Ježek poznává dvojici divadelníků a komiků J. Voskovce a J. Wericha, v jejichž Osvobozeném divadle pak po příštích deset let bude působit jako skladatel, dirigent a dramaturg. Pro Voskovce a Wericha divadelní hry Jaroslav Ježek skládá scénickou hudbu a písně, které tvoří základ české moderní taneční a jazzové hudby - ve spojení s Werichovými a Voskovcovými texty pak tyto písně žijí i dnes: jen námatkou, Ježek je autorem písní "Tmavomodrý svět", "Hej rup", "Nebe na zemi", "Píseň strašlivá o Golemovi", "Šaty dělaj člověka", "Klobouk ve křoví", "Život je jen náhoda" či "Babička Mary"... , velmi známá je i Ježkova skladba "Bugatti step" z Voskovce a Werichovy hry "Don Juan and comp.". Kromě divadla skládá Jaroslav Ježek hudbu i pro film, a to opět především pro filmy dvojice Voskovec-Werich: Ježek je autorem hudby ke snímkům "Hej rup", "Svět patří nám", "Pudr a benzín", "Peníze anebo život" či "U nás v Kocourkově".

Ve své tvorbě ale Jaroslav Ježek neopomíná ani hudbu vážnou - Jaroslav Ježek je autorem moderně pojatých, novátorských skladeb, v nichž se nebojí využít potenciálu jazzové hudby. Z významných klavírních skladeb Jaroslava Ježka jmenujme pak alespoň ještě skladby "Fantazie pro klavír a orchestr", "Toccata", "Capriccio" či "Sonáta", kromě toho je Ježek autorem komorních skladeb pro dechový kvintet, dvou smyčcových kvartetů atd.

Ježkova hvězdná kariéra je pak ale náhle přerušena v roce 1938 - po podepsání mnichovské dohody a postoupení československého pohraničí nacistickému Německu, je Osvobozené divadlo uzavřeno, v lednu roku následujícího pak Ježek, společně s Voskovcem a Werichem, s nimiž ho pojí kromě uměleckého souznění i protifašistické postoje, odchází do emigrace do Spojených států amerických. Ve Spojených státech Jaroslav Ježek působí jako sbormistr amatérského smíšeného pěveckého sboru (Československý pěvecký sbor), kromě toho vyučuje hudbě - ve Spojených státech se pak Jaroslav Ježek seznamuje se svojí manželkou, kterou si bere krátce před svou smrtí.

Dramatická tvorba V&W

O Osvobozeném divadle Voskovce a Wericha, k nimž se brzy přidává geniální hudební skladatel Jaroslav Ježek, je toho napsáno hodně. Scéna původně avantgardní, posléze brojící proti sociálnímu bezpráví a fašismu. Napsali celkem sedmadvacet her (všechny pochopitelně nebyly zdařilé) a že měli problémy s politiky. Například v Caesarovi si v jedné písni dělají legraci ze Společnosti národů, a proto ministr zahraničí Beneš žádá zákaz hry. Také "pátečníci", intelektuálové kolem TGM a Karla Čapka, neměli V+W příliš v lásce. O německých národních socialistech a Hitlerovi ani nemluvě. Po uzavření mnichovské dohody V+W už ani nezahajují podzimní sezónu. Voskovec odlétá do Paříže 31. prosince 1938, Werich s Ježkem ho vzápětí následují.

Nežli se ale Osvobozené divadlo stalo r. 1929 výhradně scénou Voskovce a Wericha, střídali se jejich revue s Honzlovými inscenacemi avantgardních her, vybíraných Vítězslavem Nezvalem. Jedenáctiletá činnost Voskovce a Wericha skončila nedlouho po mnichovských událostech, když jim byla vládou tzv. druhé republiky odňata divadelní koncese pro vyhraněně pokrokovou

politickou orientaci, která prý mohla vést k nežádoucí odezvě v hledišti. Neuskutečnila se proto ani připravovaná premiéra nové hry Hlava proti Mihuli, nová adaptace Nestroyovy frašky a divadlo bylo 9.11.1938 uzavřeno. V divadelní práci pokračovali oba umělci v USA. Až do konce druhé světové války hráli jek anglicky pro americké publikum, tak i česky pro krajany. Snažili se prosadit i v Hollywoodu, nicméně jejich hlavním polem působení se stalo české vysílání amerického rozhlasu, kde vystupovali i v politicky bojovných pořadech s aktuálními texty pro Ježkovy melodie.

Brzy po návratu V&W dochází k osudovému zlomu. Chtějí napsat novou hru, ale po třech měsících zjišťují, že to nejde. Je jiná doba. Mají sice úspěch s poslední předválečnou hrou Pěst na oko, ale krátce před 25. únorem 1948 ji stahují. "Už jsme věděli, co se děje. Lidi ne. Smáli se vtípům, které zítra budou tragédie," vzpomínal Voskovec v již citovaném rozhovoru s A. J. Liehmem. Nasazují muzikál Divotvorný hrnec, Werich hraje Čochtana a Voskovec se chopil režie. Voskovce deprimuje poválečná Praha, nadšení pro socialismus a plíživý nástup stalinismu, stýská se mu po New Yorku. „Nezval sice vypadá jako Nezval“, ale je to jiný člověk, šéfuje odboru na ministerstvu informací a říká: „Teď nám patří film a budeme dělat velké věci!“ Werich zůstává, ale Voskovec zůstat nemůže. Získává pozvání od sekretariátu UNESCO v Paříži, stává se tam úředníkem.

R.1955 se Jan Werich ujal uměleckého vedení Divadla satira, které přejmenoval na Divadlo ABC. Nemoc vyřadila z pravidelné divadelní činnosti, nezbavila ho však možnosti vystupovat občas v rozhlase, v televizi, ve filmu, někdy i na jevišti. Vedle menších rolí v Psohlavcích, Pádu Berlína a Hudbě z Marsu vytvořil několik nezapomenutelných postav ve filmech Císařův pekař aneb pekařův císař (1951), Byl jednou jeden král (1955), Až přijde kocour (1963). Dále natočil filmy: Kočár největší svatosti (1965), Jindřich VIII. (1968), Uspořená libra (1964), Medvěd (1963), Slzy, které svět nevidí (1966). Jak před válkou, tak i po ní Werich hodně cestoval. V roce 1951 získal titul laureát státní ceny, v roce 1963 byl jmenován národním umělcem.

Stručně popište, jak se projevoval expresionistický divadelní styl v inscenační tvorbě Karla Hugo Hilara.

V čem lze jeho přístup připodobnit k přístupu režisérů české divadelní avantgardy (kteří ho ostatně – nikoli náhodou – hluboce uznávali a ctili jako jeden ze svých zdrojů)?

Shrňte principy poetismu – inscenačního stylu české divadelní avantgardy.

Jak proměnil herectví, scénografii, vztah inscenátorů k textu i podobu samotných 'textů pro divadlo'?

Charakterizujte a na příkladech konkrétních inscenací konkrétních tvůrců ukažte proměnu, jakou prošla česká divadelní avantgarda ve své polovině – tj. cca od počátku 30. let.

Principy avantgardy jsou stále živé, přímo na nich vyrůstá významná část české divadelní kultury a lze říci, že obecně prostupují 'moderní divadlo každé doby'. Pokuste se je rozpoznat v některých soudobých divadelních dílech či divadlech (v podobě jejich základní poetiky) a co nejlépe jejich vazbu na avantgardu popsat.

Voskovec a Werich zaujímají v kontextu české (i evropské) divadelní avantgardy svébytné postavení mj. díky tomu, že 'jednou nohou' stáli v 'lidovém', zábavném divadle. Popište unikátní divadelní postupy této originální dvojice, jimiž současně dosahovala široké popularity. Využijte odborné literatury.

BURIAN, Emil František. *Pražská dramaturgie 1937*. Praha 1938.

CÍSAŘ, Jan. Velké měšťanské divadlo vinohradské. *Disk 23* (březen 2008).

ČERNÝ, František. *Kapitoly z dějin českého divadla*. Praha: Academia, 2000.

DVOŘÁK, Antonín. *Trojice nejdůležitějších*. Praha: Mladá fronta, 1988.

FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2005.

HILAR, Karel Hugo. *Boje proti včerejšku (1915–1925)*. Praha 1925.

HILAR, Karel Hugo. *Pražská dramaturgie*. Praha 1930.

HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2002.

HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha 1956.

PÍŠA, A. M. *Stopami dramatu a divadla*. Praha 1967.

PÍŠA, A. M. *Divadelní avantgarda*. Praha 1978.

SÍLOVÁ, Zuzana / BÁR, Pavel. *Frejkovy Schovávané na schodech*. Praha 2014.

SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. Praha: Odeon, 1992.

ŠALDA, František Xaver. *O naší moderní kultuře divadelně dramatické*. Praha 1937.